ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ, ІСТОРІЇ ТА ТЕОРІЇ КУЛЬТУРИ

УДК 008 (575.4)

Аманмурадов Нурберди,
кандидат політичних наук,
Посол Туркменістану в Україні,
докторант Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

КУЛЬТУРА ТУРКМЕНІСТАНУ В СИСТЕМІ МІЖКУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМОДІЙ

Мета дослідження *– вивчення культури Туркменістану в системі сучасних міжкультурних взаємодій, обумовлених тенденціями розвитку полікультурних суспільств.* ***Методи дослідження.*** *Дослідження здійснене на засадах системності та комплексного підходу. Застосовано історико-хронологічний метод та метод культурологічного аналізу, що дозволило виявити особливості здійснення міжкультурних взаємодій в умовах глобального розвитку полікультурних суспільств, та, зокрема, дослідити тенденції культурно-діалогічного розвитку культури Туркменістану в сучасний період, обумовлювані напрямами здійснення державної культурної політики.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає в аналізі культурного розвитку Туркменістану в розрізі проблематики міжкультурних взаємодій та діалогічності культур сучасного полікультурного світу.* ***Висновки.*** *Культурний діалог, будучи одним з пріоритетних напрямків сучасної культурної політики країни, сприяє міжетнічній, міжнаціональній консолідації, гуманізації міждержавних відносин, інтеграції Туркменістану в світовий культурний процес. Важливою ланкою в системі заходів, спрямованих на оновлення духовного життя народу, є міжнародні культурні зв'язки країни. Аналіз практичної діяльності в сфері культури дозволяє говорити про наявність зримих тенденцій в розробці державою нової культурної політики, характерною рисою якої є активне залучення і участь широкої громадськості у культурному співробітництві.*

Ключові слова: *культура Туркменістану, міжкультурні взаємодії, діалог культур, поліетнічні суспільства.*

Аманмурадов Нурберды, *кандидат политических наук, Посол Туркменистана в Украине, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Культура Туркменистана в системе межкультурных взаимодействий

Цель исследования *– изучение культуры Туркменистана в системе современных межкультурных взаимодействий, обусловленных тенденциями развития поликультурных обществ.* ***Методы исследования****. Исследование осуществлено на основе системности и комплексного подхода. Применен историко-хронологический метод и метод культурологического анализа, что позволило выявить особенности осуществления межкультурных взаимодействий в условиях глобального развития поликультурных обществ и, в частности, исследовать тенденции культурно-диалогического развития культуры Туркменистана в современный период, обусловливаемые направлениями осуществления государственной культурной политики.* ***Научная новизна*** *исследования заключается в анализе культурного развития Туркменистана в разрезе проблематики межкультурных взаимодействий и диалогичности культур современного поликультурного мира.* ***Выводы.*** *Культурный диалог, являясь одним из приоритетных направлений современной культурной*

©Аманмурадов Н., 2017

политики страны, способствует межэтнической, межнациональной консолидации, гуманизации межгосударственных отношений, интеграции Туркменистана в мировой культурный процесс. Важным звеном в системе мероприятий, направленных на обновление духовной жизни народа, являются международные культурные связи страны. Анализ практической деятельности в сфере культуры позволяет говорить о наличии видимых тенденций в разработке государством новой культурной политики, характерной чертой которой является активное привлечение и участие широкой общественности в культурном сотрудничестве.

Ключевые слова: *культура Туркменистана, межкультурные взаимодействия, диалог культур, полиэтнические общества.*

Amanmuradov Nurberdy, *Candidate of Political Science Ambassador of Turkmenistan in Ukraine doctoral student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Culture of Turkmenistan in the system of intercultural interactions

Purpose of Article. *The study aims to research the culture of Turkmenistan in the system of modern intercultural interactions due to the tendencies of development of multicultural societies.* ***Methodology.*** *The study was carried out by the systematic and integrated approach. The historical-chronological method and the method of cultural analysis were applied, which allowed to reveal the peculiarities of implementing intercultural interactions in the conditions of global development of multicultural societies, and, in particular, to study the trends of cultural and dialogical development of Turkmenistan's culture in the modern period determined by the directions of the implementation of the state cultural policy.* ***The scientific novelty*** *of the research is to analyze the cultural development of Turkmenistan concerning intercultural interactions and dialogueness of the cultures of the modern multicultural world.* ***Conclusions.*** *Cultural dialogue, being one of the priorities of the contemporary cultural policy of the country, promotes inter-ethnic, inter-ethnic consolidation, humanization of interstate relations, integration of Turkmenistan into the world cultural process. An essential link in the system of measures aimed at renewal of the spiritual life of the people is the international cultural relations of the country. Analysis of practical activities in the field of culture suggests the presence of visible tendencies in the development of new cultural policy by the state, the characteristic of which is the active involvement and participation of the general public in cultural cooperation.*

Key words: *the culture of Turkmenistan, intercultural interactions, the dialogue of cultures, polyethnic societies.*

Актуальність теми дослідження. Розвиток культури та духовного життя туркменського суспільства безпосередньо пов'язані з переосмисленням ролі культури і національної політики. В умовах формування суспільства виникає нова ситуація взаємин культури і соціальної сфери в цілому. Якщо в минулому культура розглядалася як продукт соціальних відносин, то тепер вона постає як динамічна сила, яка впливає на життя всього суспільства, що чинить інколи вирішальну дію на стан суспільних відносин. Загальнонаціональний і суспільний прогрес багато в чому визначається розвитком культури. Таке бачення ролі культури в суспільстві спонукає до глибокого осмислення її історичного досвіду, об'єктивній оцінці нинішнього стану і до прогнозування процесів міжкультурної взаємодії.

Однією з актуальних проблем сучасності в контексті міжкультурної взаємодії є проблема діалогу культур, що становить один з найважливіших напрямків історії розвитку світової культури. Сучасний етап дає нові можливості для його здійснення, що представляє не просто механічне

перенесення цінностей однієї культури в іншу. Діалог передбачає, що обидві сторони чують і взаємозбагачують одна одну, оскільки діалог культур спрямований на формування толерантності, взаєморозуміння, формування взаємоповаги між культурами. Для успішного здійснення діалогу культур необхідно враховувати відмінності в світоглядних процесах, що відбуваються в природі і суспільстві, розбіжності поглядів на хід історичного розвитку і місце в ньому того чи іншого народу. Це знаходить своє втілення в підвищеній увазі представників різних народів до власної історії і культури, пошуку доказів свого впливу на хід світової історії і свого вкладу в розвиток світової культури. При цьому необхідно дбати про різноманіття культур, як і про біологічне різноманіття, оскільки діалог культур дає перспективу розвитку.

Аналіз досліджень і публікацій. Означена проблематика діалогічності та міжкультурних взаємодій туркменської культури у поліетнічному соціокультурному просторі, а також взаємодія традицій і новацій в культурі Туркменістану, народна культура та новації в культуротворчій діяльності представлена у працях та наукових розвідках таких дослідників, як Т. Абдулмуталінова, Я. Атамурадов, А.Аширов, С.Демидов, М.Дьяченко, М. Дурдієв, Н.Дубова, П.Кокайсл, К. Курбансахатов, Д. Оразов, Я.Тойлієв.

Мета дослідження – вивчення культури Туркменістану в системі сучасних міжкультурних взаємодій, обумовлених тенденціями розвитку полікультурних суспільств.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сьогодні очевидно, що Схід переживає модернізацію аж ніяк не на шляхах так званої вестернізації, перенесення інститутів і цінностей Заходу, а зберігаючи і навіть зміцнюючи свою ідентичність, що не заважає використовувати і переймати його досягнення [9, 108].

Інтеграційно-культурні процеси стають стимулятором не тільки соціально-економічного і політичного розвитку, а й призводять до трансформації культур народів, зростанню етнічної самосвідомості, що в свою чергу відбивається в специфічності громадських рухів, відродження культурних традицій, характеру художньої творчості.

Наявність глибинних соціокультурних коренів, багатого історичного минулого туркменської культури, дбайливо передаються від покоління до покоління. Культура Туркменістану належить до найдавніших зародків цивілізації, що відображають вікові традиції і звичаї народу, виражають його образ життя, національні цінності [2, 142].

Досягнуті Туркменістаном за останні роки темпи економічного зростання справили позитивний вплив на розвиток культурних процесів. Туркменістан продовжує дбайливо зберігати історичну та культурну спадщину предків, які зробили свій внесок у скарбницю світової цивілізації. Культура розглядається державою як консолідуюча і надихаюча сила, носій моральних, естетичних і соціальних перетворень. Державна культурна політика Туркменістану стоїть на шляху гармонізації традицій і інновацій, історії і сучасності, будуючи стратегію

перетворень, орієнтуючись на загальносвітової курс «сталого розвитку», ставить діалог культур в якості одного з пріоритетних напрямків.

Багатий пласт мовної, духовної та матеріальної культури туркменського народу сприятиме популяризації культурної спадщини в процесі становлення діалогу, що спонукатиме до об'єднання культурного потенціалу дружніх країн з можливістю подальшого розвитку та налагодження міжетнічних, міжнаціональних відносин. Особливе значення в цьому контексті матиме вивчення, збереження і розвиток національного мистецтва і архітектури, нематеріальної культурної спадщини, їх популяризацію в світі. На це спрямований прийнятий Меджлісом Туркменістану в лютому 2015 року Закон «Про охорону національної нематеріальної культурної спадщини», в якому конкретизується поняття національної нематеріальної культурної спадщини як духовної цінності суспільства, що має велике значення для збереження культурної самобутності туркменського народу [3].

У грудні 2017 року Президентом Туркменістану була затверджена держпрограма проведення археологічних досліджень в 2018-2021 роках. Намічено проведення досліджень з різних питань археології, архітектури, етнографії та історії на основі археологічних цінностей, знайдених на пам'ятках стародавньої та середньовічної історії Туркменістану. Крім розкопок, на археологічних, культурно-історичних пам'ятках, які знаходяться на маршруті Великого Шовкового шляху заплановані комплексні відновлювальні та реставраційні роботи. Буде активізована діяльність по включенню матеріальних і нематеріальних цінностей туркменського народу до Списку Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО.

Культура Туркменістану являє собою поєднання культурних традицій племінних кочівників і сучасних туркменів. Туркменська культура увібрала в себе риси культур багатьох інших країн, зокрема, Ірану (Персії), Греції, деяких арабських країн, Монголії, Росії, Казахстану, Узбекистану, Киргизії, Таджикистану [10, 144].

Так, традиційне кочове туркменське мистецтво поширене по всій країні. Найбільш популярними його формами є бухарське килимарство, виготовлення шапок і курток з овчини, вишивання, шовкотакацтво кетені, ручне виготовлення коштовностей із срібла, виготовлення повстяних килимів кошма, а також виготовлення виробів зі срібла в стилі зергерів. Це далеко не повний список туркменських ремесел.

Суспільні відносини у сфері створення, відродження, збереження, розвитку, поширення і використання культури народу Туркменістану регулює Закон Туркменістану "Про культуру". Він спрямований на забезпечення і захист конституційних прав громадян Туркменістану на участь у культурному житті і доступі до культурних цінностей; визначає правові, економічні, соціальні та організаційні основи державної політики в галузі культури [1, 35].

У сучасному світі співіснують народи зі своєю власною неповторною і унікальною культурою. У кожного з них є свої звичаї і традиції, мова та література, види професійного і народно-прикладного мистецтва. Саме тому

велике значення має проблема зростання діалогічності культур, взаємообміну культурними цінностями. Однак при всій комунікативності, інтеграційні процеси, динамічність спілкування народів та за допомоги їх культур є неповторними.

Культурні контакти – живий і природний діалог культур, який здійснюється повсякчас, оскільки його основою є інтерес до культури різних народів, прагнення до розуміння один одного, збагачення культурними цінностями. Але ситуація діалогу не завжди формується стихійно. Вона вимагає особливої уваги і підтримки, пояснення відмінностей і подолання незрозумілого звеличення одних культур і зневаги до інших. Поділ в культурному просторі на «своїх і чужих» викликає взаємну неприязнь, і створює ситуацію конфлікту, який, збільшуючись може стати каталізатором негативних тенденцій, провокуючи соціальну і психологічну агресію. Тому таке велике значення для культурної політики є просвітництво та співробітництво між народами. Культурний простір відрізняється лише відносною стабільністю. Під впливом «хвиль» культурних контактів і інших динамічних процесів, він змінює свої обриси, розширюється або звужується, насичується новими цінностями і культурними символами, звільняється від старого, що віджило свій історичний термін і в той же час реанімує, реставрує, відроджує старовину, органічно включаючи її в сучасність.

Культурний простір постійно пульсує, «дихає» як живий організм, розвиваючись протягом всього часу, репрезентуючи цінності для прийдешніх поколінь. Саме цим пояснюється паломництво до світових культурних центрів древніх цивілізацій, бажання насолодитися живою красою пам'яток культури. Культурний простір має нерівномірну структуру, завдяки якій реліктові пласти здатні піднятися по внутрішніх «ліфтах» до сучасності і включитися в культурний процес. Шляхи їх руху і підйому з глибин давнини важко передбачувані і часто не піддаються раціональному поясненню. Це підтверджує думку англійського антрополога Е. Тайлора про те, що минуле в культурі ніколи не стає «занадто старим». Воно викликає інтерес сучасників, розширює діапазон культурних цінностей. Культурний простір має не тільки зовнішні контури, але розташовані всередині духовного світу особливості. Цей пласт особливо важливий, бо визначає мотивацію людини в світі культурних цінностей: любов або байдужість, бажання «облаштувати» життя, внести свій внесок в культуру або з агресивною злістю руйнувати те, що створено працею поколінь. Людина завжди перебуває в центрі культурного простору і від її зусиль залежить стан культури як національного надбання.

Для стабілізації соціального життя сучасного суспільства велике значення мають етичні норми, які у туркмен створювалися століттями і обумовлювалися не тільки умовами, а й законами соціального життя людей. Це, зокрема, туркменська класична творчість (дестан, поезія, епоси, народні сказання і т. д.), що повністю пронизана думкою про те, що головне для людини - честь і гідність, що вона повинна діяти в рамках загальновизнаних норм і правил.

Розглядаючи культурно-історичний процес, варто пам’ятати про різноманіття існуючих культур та їх єдність в різноманітті у світовій культурі. Але саме ця єдність довгий час тлумачилося з світоглядних та ідеологічних позицій. Розвиток культури уявлявся як безперервний процес сходження людства до міжнародного єдності, що нерідко нівелювало національні основи культури. Політика інтернаціонального виховання радянської доби часто зовсім витісняла роботу держави і громадських структур по вихованню етнокультурної гідності і національної самосвідомості.

Важливу роль соціального фактора у розвитку культури в Туркменістані відіграє релігія, якій відводиться особлива роль. Вона володіє на наділяється певним комплексом функцій, які в різні періоди мали неоднакову значимість в залежності від конкретних історичних умов. Іслам в республіці не можна розглядати у відриві від світової мусульманської культури, хоча треба підкреслити його історичну особливість і специфіку прояву на території Туркменістану. Іслам в контексті досліджуваної проблематики слід розглядати, перш за все, як феномен духовної культури. В очах релігійної людини іслам – це спосіб життя, що знаходиться в конфронтації з бюрократизмом, формалізмом, політичним обманом. Для ісламу неважливо, яку форму розвитку обирає держава. Для нього важлива сутність управління – гуманне воно за своєю суттю або тиранічне. На основі такого підходу робиться висновок щодо правильності сучасної політики держави щодо релігії.

У ґенезі культури народів Туркменістану простежується нерівномірності збереження спадкового зв'язку між різними елементами культури протягом усього періоду розвитку. Так, в багатовіковій історії культури Туркменістану не раз відбувалося зникнення і відродження того чи іншого виду матеріальної і духовної культури. Втрата цих зв'язків є підтвердженням гіпотези про те, що незважаючи на переривчатість в розвитку культури, багато чого, проте, в культурі відроджується, відновлюється, а сама культура виражає спосіб життя народу, відображає географічні та інші умови його існування [7, 110].

Разом з тим, слід зазначити, що протягом всіх століть в межах території проживання туркменського народу, при зміні сотень поколінь, різних народів, віросповідань традиції язичницької культури були збережені протягом усього культурогенезу.

Стародавня культура Парфянської держави як одна з найрозвиненіших цивілізацій свого часу зіграла важливу роль сполучної ланки між цивілізаціями і культурами Сходу і Заходу, що справедливо вважається важливою історико-культурною заслугою народів Стародавнього Туркменістану. З початками навали орд Чингізхана цей осередок розвиненої цивілізації був знищений, а культура занепала.

Населенню Туркменістану після кількох століть застою суспільно-політичного, економічного та культурного життя довелося зіткнутися із західною цивілізацією у вигляді російського самодержавства, для якого Туркменія була лише сировинним придатком і колонією [6, 152].

Аналіз соціокультурного розвитку та сучасних форм культури показує, що правильні шляхи виходу народу до цивілізованого рівня можливо знайти лише в результаті чіткого розуміння світових і національно-регіональних процесів сучасного життя людства. Саме з таких позицій керівництво держави, незважаючи на всю складність ситуації в останні роки, здійснює політику, що викликає повагу в цивілізованому світі. Усунення існуючих негативних явищ, твердження довіри поміж жителями Туркменії і народами інших країн відбувається на основі пріоритету загальнолюдських цінностей перед приватними інтересами держави і певних соціальних груп.

Сьогодні, як і раніше, питання культури, ставлення до неї є головним в контексті розвитку прогресу і цивілізації в країні. Примноження інтелектуального потенціалу, культури народу перетворилося на один із вирішальних чинників відродження та оновлення Туркменістану.

Сформовані в сучасний період політичні та соціальні умови, що визначають рух національного відродження, намічають шляхи оновлення духовного життя туркменського народу.

Пріоритетність розвитку культурно-гуманітарної сфери, її значення в міждержавному співробітництві підкреслюється подіями в сфері культурної політики, які пройшли в Туркменістані протягом 2014–2016 рр. Для всебічного співробітництва і зміцнення зв'язків Республіки Татарстан з Туркменістаном в листопаді 2014 р. в Республіці Татарстан пройшли Дні культури Туркменістану. У рамках міжнародного співробітництва в лютому 2015 р. в Ашхабаді відбулися покази американських кінофільмів. У березні туркменська столиця приймала учасників Днів культури Ісламської Республіки Іран, в ході яких було здійснено концерти майстрів культури і мистецтва Ірану, а в Виставковому залі Державної академії мистецтв Туркменістану відбулася виставка образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Туркменська культура з великим успіхом була представлена у Вірменії – в Єревані, а також містах Гюмрі та Ванадзоре. Важливою складової туркмено-вірменського взаємодії в культурно-гуманітарній сфері є спільна робота вчених з вивчення і збереження історико-культурної спадщини. У квітні 2015 р. в Ашхабаді пройшли Дні культури Об'єднаних Арабських Еміратів.

Дні культури Туркменістану відбулися також в Республіці Хорватія – в Загребі, в Монголії – Улан-Батор, в Турецькій Республіці – в містах Конья і Ізмір, в столиці Малайзії Куала-Лумпур, де в рамках Днів культури Туркменістану були представлені досягнення країни в сфері культури і мистецтва. Міждержавний діалог культур знайшов продовження і в рамках культурної політики Туркменістану, впроваджуваної у в 2016 р. в країні. У лютому 2016 р. в Ашхабаді відбулися Дні культури США.

У практиці туркмено-австрійського творчої взаємодії – Дні культури Туркменістану в Австрії, Дні культури міста Відень в Ашхабаді, участь австрійських солістів в проведених в Туркменістані Міжнародних фестивалях, Віденські бали в Ашхабаді [8, 4].

Символом плідного двостороннього туркмено-австрійського партнерства в сфері культури є спільний симфонічний оркестр «Галкиниш», створений за підтримки і під патронатом глави Туркменістану [4].

У червні 2016 р. в Ашхабаді пройшли Дні культури Киргизької Республіки. Для участі в даній творчої акції в Туркменістан прибула велика делегація в складі артистів Культурного центру імені Токтогула Сатилганова Киргизької Республіки, фольклорно-етнографічного гурту «Камбаркан» і Державного ансамблю танцю «Ак Марал» імені Нурдіна Тугелова. За останні роки відбулися взаємні візити президентів Гурбангули Бердимухамедова і Алмазбека Атамбаєва, що позначили новий етап в розвитку повномасштабного співробітництва між Туркменістаном і Киргизстаном, за підсумками якого було підписано міжурядові угоди в галузі науки, освіти, туризму, спорту, засобів масової інформації, культури і мистецтва [5].

Насиченим на культурні події став 2017 рік. Протягом цього року в Туркменістані пройшли Дні культури Турецької Республіки, Республіки Узбекистан, Румунії, Російській Федерації, Республіки Таджикистан, Палестини, Республіки Корея, Ісламської Республіки Іран. Відбулися Дні культури Туркменістану в Японії й концерти туркменських артистів у Пекіні. Грандіозна подія у світі спорту – у вересні 2017 року Туркменістан провів V Азіатські ігри в закритих приміщеннях і з бойових мистецтв, що зіграло значиму роль у просуванні національного спорту на світовий рівень. Напередодні в Туркменістані пройшов Тиждень культури, що об'єднав творчі сили всіх велаятів країни. Туркменістан відвідало безліч закордонних гостей – відомий індійський танцювальний ансамбль «Ачутаманаса», оперна співачка з Італії Сандра Буонграціо, квартет з Німеччини «Blattwerk Saxophone», концерти американських і французьких артистів, майстрів із Китаю, відбулася фотовиставка «Мексика – різновид культур», представлені циркові програми американських артистів [9].

Таким чином, події сучасного культурного життя Туркменістану доводять прагнення цієї країни до вивчення і популяризації в світі духовних цінностей нації, залучення до них уваги міжнародної наукової громадськості, відкритість Туркменістану для культурного діалогу з іншими країнами світу.

Висновки. Культурний діалог, будучи одним з пріоритетних напрямків сучасної культурної політики країни, сприяє міжетнічній, міжнаціональній консолідації, гуманізації міждержавних відносин, інтеграції Туркменістану в світовий культурний процес. Важливою ланкою в системі заходів, спрямованих на оновлення духовного життя народу, є міжнародні культурні зв'язки країни. Сьогодні Туркменістан – повноправний член світового співтовариства. У цьому напрямі здійснюється активна діяльність уряду і громадських структур щодо зміцнення міжнародних культурних зв'язків. Динамічного цього процесу сприяли політика відкритих дверей для всіх держав, різноманіття форм культурних засобів виробництва, гарантії свободи совісті, прагнення до дружби і взаємної поваги з іншими націями. В основу стратегічної концепції по

оновленню міжнародної діяльності покладені пріоритети загальнолюдських цінностей, реалізація людиною своїх духовних можливостей.

Істотний вплив на відродження духовного життя країни надає політика і практика опори на нове мислення. Перевагою саме такого підходу є те, що на перший план висуваються принципи діалогу між різними культурами, обмін культурними цінностями.

Аналіз практичної діяльності в сфері культури дозволяє говорити про наявність зримих тенденцій в розробці державою нової культурної політики, характерною рисою якої є активне залучення і участь широкої громадськості у культурному співробітництві.

Література

1. Абаев О.А., Коломыц О.Г. Диалог культур как приоритетное направление современной культурной политики Туркменистана / О.А.Абаев, О.Г.Коломыц //Вестник КазГУКИ. –2017. – №1. – С.35-40.

2.Бурханов А.А. Некоторые итоги изучения археологических памятников правобережья Средней Амударьи (в пределах Лебапского велаята Туркменистана) / А.А.Бурханов // Вестник НГУ. Серия: История, филология. – 2011. – №3. – С.137–154.

3.Государственная информационная служба Туркменистана (TDH), «Летопись эпохи могущества и счастья – год 2015. Сфера культуры». [Электрон. ресурс].– Электрон. дан. (1 файл).– Режим доступа: http://tdh.gov.tm/index.php/ru/2013-04-13-07-33-70/15952-2016-01-25-22-18-31

4.Государственная информационная служба Туркменистана (TDH), «Продолжая традиции туркмено-австрийского диалога». [Электрон. ресурс]. – Электрон. дан. (1 файл). – Режим доступа: http://tdh.gov.tm/index.php/ru/2013-04-13-07-33-70/16265-2016-03-07-23-36-46

5.Государственная информационная служба Туркменистана (TDH), «Туркменистан – Кыргызстан: диалог культур дружественных народов». [Электрон. ресурс].– Электрон. дан. (1 файл).– Режим доступа:http://tdh.gov.tm/index.php/ru/2013-04-13-07-33-70/17403-2016-06-14-23-08-05

6.Государственная информационная служба Туркменистана (TDH), «Президент Туркменистана утвердил госпрограмму проведения археологических исследований в 2018-2021 годах». [Электрон. ресурс]. – Электрон. дан. (1 файл). – Режим доступа: http://tdh.gov.tm/news/articles.aspx&article10528&cat16

7.Гурбангулы Бердымухамедов. Туркменистан - сердце Великого Шелкового пути. – А.: Туркменская государственная издательская служба, 2017.

8.Дадабаев Т. Постсоветский Туркменистан: условия жизни, доверие между людьми, источники беспокойства / Т.Дадабаев // Центральная Азия и Кавказ. – 2006. – №4 (46). – С.147–157.

9.Демидов С. М. Последние годы в Туркмении (воспоминания этнографа) / С.М.Демидов // Вестник Евразии. – 2000. – №4. – С.99–119.

10. Золотой век. Электронная газета (учред. Государственное информационное агентство Туркменистана). [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://www.turkmenistan.gov.tm/

11. Новикова В. Японские студенты стали изучать туркменский язык / В.Новикова // Нейтральный Туркменистан. – 2016. – № 154.–С.4-8.

12. Памятники архитектуры Туркменистана (авт.-ред.: А.Каррыев, В.Пилявский; Е.Атагаррыев, О.Бердыев, А.Губаев, Д.Дурдыев, О.Оразов, Т.Ходжаниязов, Х.Юсупов) / Общество охраны памятников истории и культуры Туркменской ССР. – Л., 1974.

13. Папченко Е. В. Сохранение культурного наследия в условиях диалога культур / Е.В.Папченко // Вестник ЧелГУ. – 2011. – №14.– С.107-109.

14. Месамед В. Ирано-туркменские отношения в эпоху перемен / В.Месамед // Центральная Азия и Кавказ. – 2007. – №4 (52).– С.140-151.

References

1.Abaev, O.A., Kolomits, O.G. (2017). Dialogue of cultures as a priority direction of the modern cultural policy of Turkmenistan. Vestnik KazGUKI, 1, 35-40 [in Russian].

2.Burkhanov, A.A. (2011). Some results of studying archaeological monuments of the right bank of the Middle Amu Darya (within the Lebap velayat of Turkmenistan). Vestnik NGU. Serija: Istorija, filologija, 3, 137-154 [in Russian].

3.State Information Service of Turkmenistan (TDH), "Chronicle of the era of power and happiness - the year 2015. The sphere of culture". Retrieved from: http://tdh.gov.tm/index.php/ru/2013-04-13-07-33-70/15952-2016-01-25-22-18-31[in Russian].

4.State Information Service of Turkmenistan (TDH), "Continuing the traditions of the Turkmen-Austrian dialogue". Retrieved from: http://tdh.gov.tm/index.php/ru/2013-04-13-07-33-70/16265-2016-03-07-23-36-46 [in Russian].

5.State Information Service of Turkmenistan (TDH), "Turkmenistan-Kyrgyzstan: Dialogue of Cultures of Friendly Peoples". Retrieved from: http://tdh.gov.tm/index.php/ru/2013-04-13-07-33-70/17403-2016-06-14-23-08-05[in Russian].

6.State Information Service of Turkmenistan (TDH), «The programme of archaeological studies in 2018 – 2021 is approved». Retrieved from: http://tdh.gov.tm/news/en/ articles.aspx&article10543&cat31 [in Russian].

7.Gurbanguly Berdimuhamedov (2017). Turkmenistan – Heart of the Great Silk Road. A.: Turkmen State Publishing Service [in Russian].

8.Dadabayev, T. (2006). Post-Soviet Turkmenistan: living conditions, trust between people, sources of concern. Central'naja Azija i Kavkaz, 4 (46), 147–157[in Russian].

9.Demidov, S.M. (2000). The last years in Turkmenistan (the memories of an ethnographer).Vestnik Evrazii, 4, 99–119[in Russian].

10. Golden Age. Newspaper (the founder: State News Agency of Turkmenistan). Retrieved from: http://www.turkmenistan.gov.tm/ [in Russian].

11. Novikova, V. (2016). Japanese students began to study the Turkmen language. Nejtral'nyj Turkmenistan, 154, 4-8 [in Russian].

12. Monuments of architecture of Turkmenistan (1974). L. [in Russian].

13. Papchenko, E.V. (2011). Preservation of Cultural Heritage in the Context of Dialogue of Cultures.Vestnik ChelGU, 14, 107-109 [in Russian].

14. Mesamed, V. (2010). Iranian-Turkmen Relations in an Era of Change. Central'naja Azija i Kavkaz, 4 (52), 140-151[in Russian].

УДК: 739

Щербакова Катерина Олегівна,
студентка другого курсу магістратури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
shch.kate@ukr.net

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО МЕТОДУ ЮЛІЇ СЕГАЛЬ У 1970-Х РОКАХ

Мета роботи. *Дослідити характерні риси творчості Ю. Сегаль періоду 1970-х років, адже саме в цей час формується індивідуальна манера скульпторки, що стає визначальною для її подальшої творчості.* ***Методологія*** *дослідження полягає в застосуванні аналітичного, контекстуального та порівняльного методів. Зазначені підходи дозволяють виявити особливості ідейного наповнення та пластичного моделювання рельєфів та круглих скульптур Ю. Сегаль 1970-х років.* ***Наукова новизна.*** *У статті вперше проводиться мистецтвознавчий аналіз робіт Ю. Сегаль означеного періоду, на основі якого виявлено специфіку стилістики скульпторки, висвітлено оригінальність її образотворення, охарактеризовано змістове наповнення творів.* ***Висновки.*** *Характерною рисою робіт Ю. Сегаль є поєднання елементів низького, високого рельєфу та круглої скульптури. Ідейна складова творів відзначена глибоким філософським підтекстом та наданням побутовим предметам складного змістового наповнення. Фактурне вирішення площини рельєфу додає життєвості зображенню, а введення елементу наскрізного отвору збагачує композицію відчуттям простору. Особливістю пластичного моделювання робіт Ю. Сегаль є створення завершених образів за рахунок мінімальної кількості виражальних засобів.*

Ключові слова: *скульптура, рельєф, пластичні образи, просторові новації.*

Щербакова Екатерина Олеговна*, студентка второго курса магистратуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Формирование творческого метода Юлии Сегаль в 1970-е годы

Цель работы. *Изучить характерные черты творчества Ю. Сегаль 1970-х годов, поскольку именно в это время формируется индивидуальная манера скульптора, ставшая определяющей для ее дальнейшего творчества.* ***Методология*** *исследования заключается в использовании аналитического, контекстуального и сравнительного методов. Указанные подходы позволяют выявить особенности идейного наполнения и пластической моделировки рельефов и круглых скульптур Ю. Сегаль в 1970-е годы.* ***Научная новизна****. в исследовании впервые проводится искусствоведческий анализ работ Ю. Сегаль указанного периода, на основе чего выявлена специфика стилистики скульптора, освещена оригинальность созданных образов, дана характеристика смысловой нагрузки произведений.* ***Выводы****. Характерной чертой работ Ю. Сегаль является сочетание элементов низкого, высокого рельефа и круглой скульптуры. Идейная составляющая произведений отмечена глубоким философским подтекстом, а бытовые предметы – сложным смысловым наполнением. Фактурное решение плоскости рельефа придает жизненности изображению, а введение элемента сквозного отверстия обогащает композицию ощущением пространства. Особенностью пластической моделировки работ Ю. Сегаль является создание завершённых образов за счет минимального количества средств выразительности.*

Ключевые слова: *скульптура, рельеф, пластические образы, пространственные новации.*

©Щербакова К. О., 2017

***Shcherbakova Kateryna**, second year magistracy student of National academy of managerial staff of culture and arts*

Formation of Julia Segal art style in the 1970s

***Purpose of Article.** To study the characteristic features of Segal's work of the 1970s, when the individual manner of the sculptor was formed. As it has become decisive for her further work. **The methodology** of the study is centered on the use of analytical, contextual, and comparative methods. The mentioned approaches allow to identify the features of the ideological content and plastic modeling of reliefs and round sculptures by Segal in the 1970s. **Scientific Novelty**: the study is the first time analysis of the works by Segal of 1970s, what allows to reveal the specificity of the sculptor's style, the originality of the created images and describe the semantic load of the works. **Conclusions**. A characteristic feature of Segal's works is a combination of elements of low, high relief and round sculpture. The ideological component of the works is marked by a profound philosophical overtone, and everyday objects - by a complex semantic content. The textural solution of the relief plane gives a certain vitality to the image, but using the through-hole element enriches the composition with a sense of space. A dimensional feature of the plastic modeling of Segal's works is the creation of completed images due to the minimal amount of expressiveness.*

Key words: *sculpture, relief, plastic images, spatial innovations.*

Актуальність теми дослідження полягає у введенні до наукового обігу відомостей про творчість Ю. Сегаль 1970-х років, оскільки численні скульптури та рельєфи, в яких відобразилося оригінальне світосприйняття скульпторки та її відчуття простору, є невід'ємною складовою мистецтва зазначеного періоду.

Аналіз досліджень і публікацій. Життя і творчість Ю. Сегаль як непересічного майстра живописного рельєфу більшою мірою приваблювала галеристів та журналістів. Історики мистецтва досить рідко звертаються до вивчення її робіт. І. Свєтлов у вступній статті збірника «Радянська скульптура'77» наводить лише одну роботу Ю. Сегаль – «Теплушку» (1977) [4]. Н. Бабуріна у книзі «Скульптура малих форм» [1] також надає тільки одну скульптуру «Осінь» (1977). Жодної інформації про скульпторку в тексті не міститься. У праці О. Шмігельської «Скульптура малих форм в Російській Федерації» [6] автор лише побіжно згадує роботи Ю. Сегаль у контексті інтерпретації ролі простору та надання йому ролі «головного елементу композиції» [6].

У каталозі виставки творів «Юлія Сегаль. Кирило Мамонов» [8] простежується більш детальна характеристика творчості Ю. Сегаль. Наголошується інтерес скульпторки до життя міста та ролі людини в ньому. В. Мейланд звертається до мистецтвознавчого аналізу та розглядає творчий метод Ю. Сегаль. Автор влучно підмічає синтез споглядально-філософського характеру скульптур та їхньої «математичної» вивіреності, а також певною мірою виявляє та структурує тенденції, що простежуються у різних періодах творчості Ю. Сегаль.

Найбільш повним виданням, яке презентує творчість майстра, є каталог «Julia Segal. Sculpture» [9]. До альбому увійшли репродукції більшості робіт Ю. Сегаль різного часу: монументи, статуї, рельєфи, бюсти та маски. Каталог містить короткі біографічні відомості, інтерв'ю з авторкою [9, 176-181], перелік зібрань, до яких увійшли її твори.

Різноманітні інтернет-ресурси містять короткі біографічні відомості про Ю. Сегаль, в деяких випадках – із зображенням її робіт. На особливу увагу заслуговує відеоматеріал інтерв'ю на Громадському радіо [7], на каналі Торф ТВ у програмі «Портрет» [5], бесіда з Л. Корнійчук у галереї «Дукат», приурочена до проведення виставки робіт скульпторки [3], а також відеозапис презентації каталогу «Julia Segal. Sculpture» [2].

Мета статті – визначити характерні особливості творчого методу Ю. Сегаль, що сформувалися протягом 70-х років XX ст. та стали визначальними у подальшій роботі скульпторки.

Виклад основного матеріалу. Юлія Аронівна Сегаль, майстер станкової скульптури та рельєфу, народилася 1938 року в Харкові. З початком війни родина Сегаль евакуювалася до Актюбінську (Казахстан), а сім років потому переїхала до Алма-Ати. Професійну освіту Ю. Сегаль отримала в Алма-Атинському будівельному технікумі (1953-1957), а 1958 року екстерном вступила на четвертий курс скульптурного відділення Харківського художнього училища. З 1965 по 1971 рік навчалася в Московському Державному художньому інституті ім. Сурікова. З 1973 року Ю. Сегаль – член Союзу художників СРСР [9].

За манерою виконання рельєфів та круглих скульптур Ю. Сегаль можна віднести до неофіційної течії мистецтва 1970-х років. За своїм характером скульпторка ніколи не мала схильності до маніфестації, відвертої революційності робіт, їх претензійності. Цим фактом викликані і назви творів. Вони максимально спрощені і лаконічні, відповідають зображеному. Подібний принцип простежується в кожній окремій скульптурі Ю. Сегаль.

1970-ті роки – період формування індивідуальної манери скульптора. Впродовж десятиліття відбувається процес становлення творчої особистості митця, її розуміння об'єму, світла, вивчення специфіки матеріалу та пристосування до неї.

Серед рис, що відрізняють творчість Ю. Сегаль, можна відмітити звернення до форми рельєфу, досить непоширеного у радянському мистецтві. Так само незвичним для скульптури є відтворення натюрморту та пейзажу, в той час як Ю. Сегаль віртуозно використовує цей жанр у своїх роботах.

До перших творів належить «Міський мотив» (1972) (іл. 1) – одна з небагатьох робіт, де для створення відчуття простору автор вводить багатоплановість. Лаконічно, декількома елементами позначено вулицю, що повертає за будинок на першому плані. Перспективно побудоване архітектурне тло надає зображенню ілюзорності.

Більшу частину композиції займає стіна будинку з невеликим вузьким вікном під дахом. Спрямування вгору підкреслено об'ємом тонкої водостічної труби та врівноважено обрисом смітника і дитячим велосипедом, нахиленим до стіни. Її площина вирішена живописно, фактурно, що, окрім правдивості, вносить у зображення певну динаміку.

Буденність, очевидність та скромність загубленої в місті вулиці представлена на розсуд глядача як важлива і невід'ємна складова існування, як

дорогий спогад, овіяний теплом. У «Міському мотиві» вже простежується тенденція, що більш виразно виявиться у подальшій творчості Ю. Сегаль. Авторка формулює свій задум наступним чином: «Людини немає, та відчувається її присутність» (з інтерв'ю). Тому в багатьох рельєфах відсутні людські постаті. Оточення людини здатне багато про неї розповісти, а речі зберігають тепло та ставлення до них. Ставлення до малого та незначного стає дзеркалом ставлення до усього світу, життєвої позиції та орієнтирів.

Робота втілює у собі ідею про те, що скульптура – навколо нас, в усьому, що нас оточує. Вона відкрита для спостережливого глядача, ладного до її сприйняття. Як витвір мистецтва може розцінюватись навіть звичайна вулиця. Не існує сюжетів не гідних творчості скульптора.

Цікавим прикладом натюрморту у рельєфі є «Натюрморт з лещатами та мотком дроту» (1972) (іл. 2). Оригінальність задуму простежується в самій назві твору. Особливістю композиції стає введення до неї елементу стелі. Цей прийом дозволяє зберегти рівновагу між зображеними об'єктами та запобігти їхньому вибиванню із загальної картини, перетягуванню уваги на себе. Кожна деталь має свою вагу, як у розрізі змісту, сюжету, так і фізичного розташування у просторі, і лише їхнє вдале компонування здатне зробити твір завершеним та гармонійним. У цій ранній роботі вже присутній елемент вікна, який у подальшому трансформується у «дірку» – прорізану площину (з інтерв'ю). Осмислюючи цю роботу, авторка зауважує, що з позиції свого теперішнього досвіду, вона б ні в якому разі не залишила стіну глухою. Зник би й горщик з рослиною, що не вписується за своєю формою. Серед обтічних, м'яких, лаконічно вирішених речей він виглядає дрібним та невиразним (з інтерв'ю).

На перший погляд в рельєфах Ю. Сегаль представлені побутові речі (дріт, смітник, велосипед та ін.), але авторка поєднує їх на одній площині таким чином, що предмети втрачають побутовий контекст і набувають складного змістовного наповнення.

Героями скульптур та рельєфів Ю. Сегаль стають звичайні люди, нерідко з її безпосереднього оточення. Вони «виймаються» з середовища звичного існування та вміщуються у чистий мистецький простір.

Серед перших робіт такого характеру можна назвати «Прибиральницю» (1973) (іл. 3). Прототипом послугувала реальна особистість – прибиральниця «тьотя Поля» з будинку творчості у Переславлі-Залєському. У свій вільний час жінка дивилася телевізор у кімнаті відпочинку у великому м'якому кріслі. Такий предмет меблів передбачає розслаблено-вальяжне поводження, в той час як прибиральниця сідає на самий краєчок. «Тьотя Поля» та розкішне крісло здаються представниками з різних світів. У цьому контексті простежується й надання кріслу якостей живої істоти. Ця риса є характерним принципом творчого методу Ю. Сегаль. Предмети побуту вбирають в себе людське тепло, настрій, концентруючи їх у собі, стають самостійними, повноправними суб'єктами та заслуговують на увагу як окремі «члени суспільства».

У цьому випадку, крісло відіграє не менш важливу роль, ніж сама «тьотя Поля». Воно не розглядається як предмет меблів, а скоріше як учасник діалогу. Два рівноправні образи доповнюють та врівноважують одне одного.

У рельєфі «Вечір» (1976) (іл. 4) скульпторка зображує жінку, що спиною до глядача закриває вікно шторою. Важка драперія ледве посувається по карнизу та стає єдиним елементом, що формує образ квартири. Композиція позбавлена дрібних деталей, здатних відволікти увагу глядача.

Зовнішня простота сюжету приховує в собі глибокий філософський підтекст. Ідея твору з'явилася під час прогулянки містом та спостережень за вікнами будинків, за якими люди ховають своє життя. Авторка трактує жест закриття штори як добровільну відмову від спілкування з іншими людьми, відгородження від зовнішнього світу – від його можливої небезпеки, жорстокості та ненависті.

В рельєфі не передбачено зображення обличчя. Характер та почуття людини передає загальна постава та спина, зокрема. Увага до постави людини як найбільш показової та красномовної частини тіла, що видає глибинну сутність особистості, проходить червоною ниткою крізь весь творчий шлях Ю. Сегаль [3].

У цьому разі, спина головної героїні дає уявлення про її враження від побаченого за вікном. Боязко та зацікавлено водночас жінка вдивляється у подвір'я. Відчуття незахищеності, непевності та прагнення дізнатися, що саме приховує це таємниче майбуття, зіштовхуються у маленькому світі оселі.

Окрема увага приділяється отвору вікна. Багато образів, втілених в скульптурі Ю. Сегаль – родом з дитинства. Їй було близько шести років, коли вона потрапила до Будинку культури на виставу за п'єсою «О шостій вечора після війни». У сцені пошуку героя по місту, актори пересувалися по сцені у різні боки, але увесь час вздовж завіси-декорації із зображенням міста і вулиці, що йде вглиб композиції. Дитяче світосприйняття малювало в уяві реальний пейзаж, і у майбутньої скульпторки виникало питання, чому ж актори не шукають там, у декорації, можливо, той, кого вони шукають, живе саме на тій вулиці [5].

Звідси й пішло розуміння того, що пласка поверхня позбавлена життя, і по можливості треба прорубати двері чи вікно у непорушному суцільному полотні декорації. Цей принцип буде взято в основу майбутніх творчих задумів і втілено у скульптурних композиціях.

В роботі «Спогад про бабусю» (1978) (іл. 5) Ю. Сегаль втілила власні спогади та переживання, в той же час, уникаючи персоналізації. Замислені не як персонажі, а як застиглі спогади та почуття, фігури втілюють в собі узагальнені образи. Постаті бабусі надано рис архаїчності, у моделюванні форми використані прийоми, властиві давнім скіфським кам'яним бабам. Монументальність та присадкуватість урізноманітнено підкресленою фактурою каменю та протиставлено зібраній, стрункій постаті хлопчика. Специфіка скульптури передбачає чіткість об'ємів. Тому автор звертається до прийому

розмитих контурів всередині чітко окресленого силуету. Вона ледь намічає обриси обличчя бабусі та її руки, що лягає на плече онуку.

Скульптурна група відтворює спогади про людину, якої вже немає поруч. Риси обличчя поступово стираються в пам'яті. Але зберігаються теплі спогади та тепло стосунків. Ледве окреслений спогад про бабусю постає перед хлопчиком розмитим. Невидимості та ілюзорності додає відсутність реакції онука на силует спогаду. Жодним жестом він не відповідає на ласку бабусі. Обличчя також сховано від глядача. Та уся його постать надзвичайно виразна. Ю. Сегаль передає емоційний стан свого персонажу за рахунок постави.

У 1970-і роки Ю. Сегаль створює ряд бюстів. З найцікавіших є два портрети – скульптора Сімони Міренської (1978) та чоловіка Ю. Сегаль Кирила Рождественського (1979) (іл. 6, 7).

В портреті Сімони Міренської очі надано спрощено, губи майже не помітні. Метою роботи над цією скульптурою стало наголошення виразності форми голови, спрощеної майже до чистого об'єму. Як зауважив у своїй статті В. Мейланд: «Сегаль в своїх пошуках конструктивної відкритості буває дуже рішуча, інколи доходячи майже до схематизму» [8]. Кількість деталей зведено до мінімуму, як, власне, і жіночність зображеної. Обличчю притаманні скоріш чоловічі риси.

Такий само підхід простежується і у «Портреті Кирила Рождественського». Скульпторка звертається до оглавного бюсту, акцентуючи увагу на об'ємі голови. Вона уникає введення зорового контакту із глядачем, посилюючи пластичну виразність обличчя.

Наукова новизна. У статті вперше проводиться мистецтвознавчий аналіз робіт Ю. Сегаль означеного періоду, на основі якого виявлено специфіку стилістики скульпторки, висвітлено оригінальність її образотворення, охарактеризовано змістове наповнення творів.

Висновки. Звертаючись до різноманітних засобів вираження, Ю. Сегаль зосереджує свою увагу на рельєфі та скульптурі малих форм. Характерною рисою її творів є поєднання елементів низького, високого рельєфу та круглої скульптури, що виносить доробок Ю. Сегаль за межі класичної класифікації.

Оригінальність творчого методу Ю. Сегаль також простежується в фактурній обробці поверхні. Цей прийом створює ілюзію повітряного середовища, надає реалістичності зображенню. З метою посилення відчуття простору в роботі, скульпторка звертається до образу відчинених дверей та вікон, вирішених наскрізним отвором площини.

Особливістю скульптур Ю. Сегаль є і філософський підтекст, прихований за атрибутами побуту. Деталі композиції набувають нового значення за рахунок виокремлення їх зі звичного середовища та поєднання між собою.

У пошуках пластичної виразності Ю. Сегаль експериментує з моделюванням та компонуванням фігур, де розташування героїв спиною до глядача стає виправданим прийомом. У роботах скульпторки пластичність об'єму тіла здатна передавати емоційний стан персонажів. Зображення людської постави в роботах Ю. Сегаль створює повноцінний психологічний

портрет героя, вводить до композиції динаміку та рівновагу, розподіляє змістовні акценти та надає роботі завершеного вигляду. Перспектива подальшого дослідження полягає у вивченні наступних етапів творчості скульпторки, виявленні ускладнення пластичної мови, пошуках нових образотворчих прийомів.



Іл. 1. Ю. Сегаль. Міський мотив. 1972. Бронза. 68х44. Ярославський художній музей



Іл. 2. Ю. Сегаль. Натюрморт з лещатами та мотком дроту. 1972. Рельєф, гіпс. 47х53



Іл. 3. Ю. Сегаль. Прибиральниця. 1973. Бронза. 21х22х25. Російський музей. Санкт-Петербург



Іл. 4. Ю. Сегаль. Вечір. 1976. Рельєф, гіпс. 29х27



Іл. 5. Ю. Сегаль. Спогад про бабусю. 1978. Камінь. 54х15х15



Іл. 6. Ю. Сегаль. Скульптор Сімона Міренська. 1978. Камінь. 20х27х17. Ярославський художній музей



Іл. 7. Ю. Сегаль. Портрет Кирила Рождественського. 1979. Камінь. 53х20х25. Дирекція виставок ХФ РФ.

Література

1.Бабурина Н. Скульптура малых форм / Н. Бабурина – М.: Советский художник, 1982. – 248 с., илл.

2.Программа «Мы – Израиль» 1 октября 2014 / 7 тишрей 5775 [Электронный ресурс]: Электрон. дан. [2014]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=qF5PQEB4dX4. – Название с экрана.

3.Разговор о важном [Электронный ресурс]: Мітєц. – Электрон. дан. – [Київ: Мітєц, 2016]. – Режим доступа: http://mitec.ua/razgovor-o-vazhnom/?_utl_t=fb. – Название с экрана.

4.Советская скульптура’77 – М.: Советский художник, 1979. – 309 с., илл.

5.ТорфTV. Портрет. Юлия Сегаль. [Электронный ресурс] – 2016. Режим доступа: https://torf.tv/video/PortraitYuliaSegal1. – Название с экрана.

6.Шмигельская Е. В. Скульптура малых форм в Российской Федерации / Е. В. Шмигельская – СПб.: Художник РСФСР, 1982. — 182 с., илл.

7.Юлия Сегаль. Випуски за участю гостя [Електронний ресурс]: Громадське радіо. – Електрон. дан. – [Київ, Громадське радіо, 2016]. – Режим доступу: https://hromadskeradio.org/ru/guests/yulyya-segal. – Назва з екрана.

8.Юлия Сегаль. Кирилл Мамонов. – Каталог выставки произведений – М.: Советский художник, 1987.

9.Julia Segal. Sculpture. – Художественный Альбом. – Киев – Иерусалим: Дух і Літера, 2014. – 192 с., іл.

References

1.Baburina, N. (1982). Sculpture of small forms. Moscow: Sovetskiy khudozhnik [in Russian].

2.We are Jerysalem. (2014). Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v= qF5PQEB4dX4 [in Russian].

3.Conversation about important. (2016). Mitec. Retrieved from http://mitec.ua/razgovor-o-vazhnom/?_utl_t=fb [in Russian].

4.Soviet sculpture`77. (1979). Moscow: Sovetskiy khudozhnik [in Russian].

5.Torf TV. Portrait. Julia Segal. (2016). Retrieved from https://torf.tv/video/PortraitYuliaSegal1 [in Russian].

6.Shmigelskaia, E. V. (1982). Sculpture of small forms in Russian Federation. Saint Petersburg: Khudozhnik RSFSR [in Russian].

7.Hromadske radio. (2016). Julia Segal. Release with guest participation. Retrieved from https://hromadskeradio.org/ru/guests/yulyya-segal [in Ukrainian].

8.Julia Segal. Kyryll Mamonov. (1987). Moscow: Sovetskiy khudozhnik [in Russian].

9.Julia Segal. (2014). Kyiv-Jerysalem: Dukh i Litera [in Russian].

УДК 7.038.55

Станіславська Катерина Ігорівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри сценічного
та аудіовізуального мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
conf-zr@ukr.net

ЗВУКОВА ІНСТАЛЯЦІЯ У ПРОСТОРІ ВУЛИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Мета *роботи полягає у виявленні особливостей вуличної звукової інсталяції, визначенні підходів до її класифікації, характеристиці різних типів дослідженої форми на прикладах конкретних арт-об'єктів.* ***Методологія*** *дослідження передбачала звернення до загальнонаукових методів (аналізу, синтезу, аналогії), порівняльного та типологічного методів на підґрунті міждисциплінарного (культурологічного та мистецтвознавчого) підходу.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у виявленні місця звукової інсталяції у просторі стріт-арту та жанровій системі саунд-арту, визначенні підходів до класифікації вуличних звукових інсталяцій.* ***Висновки.*** *Звукова вулична інсталяція яскраво демонструє одну з провідних тенденцій актуального мистецтва – прагнення до інтерактивності. Звукова інсталяція своїм прикладом демонструє принцип сучасного мистецтва, котрий можна виразити умовним гаслом: «від впливу на глядача – до взаємодії з ним», що передбачає зміни не лише в духовній, а й в чуттєво-тілесній сфері людини. Вуличні звукові інсталяції можна класифікувати за кількома ознаками: за ознакою інтерактивності, за типом функціонування, за місцем розташування, за технологією монтування. Як конструктивне явище культури, вулична звукова інсталяція має свою філософію, правила, етикет, традиції побутування. Як мистецький феномен, звукова інсталяція має художні форми втілення, естетичну цінність, систему виражальних засобів, глибоку образність, знаковий код і символіку, художній контекст і підтекст, жанрову систему, професійний інструментарій. Як видовищна форма, звукова інсталяція демонструє яскраву спрямованість на глядача, комунікаційну природу створення та існування. Все це дає підстави визначити вуличну звукову інсталяцію мистецько-видовищною формою сучасної культури.*

Ключові слова: *стріт-арт, саунд-арт, вулична інсталяція, звукова скульптура.*

Станиславская Екатерина Игоревна, *доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры сценического и аудиовизуального искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Звуковая инсталляция в пространстве уличного искусства

Цель *работы заключается в выявлении особенностей уличной звуковой инсталляции, определении подходов к ее классификации, характеристике различных типов исследованной формы на примерах конкретных арт-объектов.* ***Методология*** *исследования предусматривала обращение к общенаучным методам (анализу, синтезу, аналогии), сравнительному и типологическому методам на основе междисциплинарного (культурологического и искусствоведческого) подхода.* ***Научная новизна*** *работы заключается в выявлении места звуковой инсталляции в пространстве стрит-арта и жанровой системе саунд-арта, определении подходов к классификации уличных звуковых инсталляций.* ***Выводы.*** *Звуковая уличная инсталляция ярко демонстрирует одну из ведущих тенденций актуального искусства — стремление к интерактивности. Звуковая*

©Станіславська К. І., 2017

инсталляция своим примером демонстрирует принцип современного искусства, который можно выразить условным лозунгом: «от воздействия на зрителя — к взаимодействию с ним», предусматривающим изменения не только в духовной, но и в чувственно-телесной сфере человека. Уличные звуковые инсталляции можно классифицировать по нескольким признакам: по признаку интерактивности, по типу функционирования, по месту расположения, по технологии монтажа. Как конструктивное явление культуры, уличная звуковая инсталляция имеет свою философию, правила, этикет, традиции бытования. Как художественный феномен, звуковая инсталляция имеет художественные формы воплощения, эстетическую ценность, систему выразительных средств, глубокую образность, знаковый код и символику, художественный контекст и подтекст, жанровую систему, профессиональный инструментарий. Как зрелищная форма, звуковая инсталляция демонстрирует яркую направленность на зрителя, коммуникационную природу создания и существования. Все это позволяет определить уличную звуковую инсталляцию художественно-зрелищной формой современной культуры.

Ключевые слова: *стрит-арт, саунд-арт, уличная инсталляция, звуковая скульптура.*

Stanislavska Kateryna, *Doctor of Arts, professor, professor of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Sound Installation in The Space of Street Art

Purpose of Article. *To identify the peculiarities of the street sound installation, to determine approaches to its classification, to characterize the various types of the investigated form on examples of specific art objects.* ***Methodology.*** *The methodology of the study included an appeal to general scientific methods (analysis, synthesis, analogy), comparative and typological approaches on the basis of an interdisciplinary (culturological and art criticism) approach.* ***Scientific novelty.*** *The scientific novelty of the work is to identify the place of sound installation in the space of street art and the genre system of sound art, to determine approaches to the classification of street sound installations.* ***Conclusions.*** *Sound street installation demonstrates vividly one of the leading trends in contemporary art – the desire for interactivity. Sound installation demonstrates the example of modern art, which can be expressed by the conditional slogan: «from the impact on the viewer – to interact with him», which provides for changes not only in the spiritual but also in the sensually-corporal sphere of man. Street sound installations can be classified according to several criteria: on the basis of interactivity, type of functioning, location, and mounting technology. As a constructive phenomenon of culture, the street sound installation has the own philosophy, rules, etiquette, traditions of being. As an artistic phenomenon, the sound installation has artistic forms of embodiment, aesthetic value, a system of expressive means, deep imagery, iconic code and symbols, artistic context and subtext, a genre system, professional tools. As a spectacular form, a sound installation demonstrates a strong focus on the viewer, the communicative nature of creation and existence. All this makes it possible to determine the street sound installation by the artistic-spectacular form of modern culture.*

Key words: *street art, sound art, street installation, sound sculpture.*

Актуальність теми дослідження. Вуличне мистецтво підкреслює унікальність публічного простору, прагнучи до комунікації з міським середовищем. Вулична інсталяція та міська скульптура – улюблена форма сучасного стріт-арту, котра завдяки смисловому й емоційному навантаженню залучає глядача-перехожого до діалогу. Якщо ж інсталяція, крім візуального образу, демонструє ще й звуковий компонент – комунікативна спрямованість стає видимо-чутною.

Аналіз досліджень і публікацій. Побіжних аспектів існування інсталяцій просто неба у міському середовищі торкалися у своїх дослідженнях М. Веселова,

Н. Гончаренко, О. Дранічкіна, Е. Єршов, Т. Ігошина, Д. Кошкін, Б. Тейлор, А. Тилік, Н. Цигіна та ін., утім, узагальнюючих роздумів щодо вуличної звукової інсталяції в науковій літературі не спостерігається.

Мета дослідження – розглянути звукову інсталяцію як форму вуличного мистецтва, здійснити спробу її визначення та класифікації.

Основний виклад матеріалу. Ми звикли до того (хоча почасти й не усвідомлюємо), що традиційні статичні об'єкти публічного мистецтва – пам'ятники та статуї – вносять у міське середовище певний комунікаційний конфлікт: навколишній простір, до цього повністю доступний людині для освоєння, набуває визначеної обмеженості, адже скульптурні композиції набувають ознак «рамки», існують «на відстані» від глядача, зберігаючи свою «недоторканість». Такі композиції часто вписуються у просторовий контекст досить формально. До того ж, пам'ятники, призначені для увічнення людей, подій чи об'єктів, жодної іншої функції, крім інформаційно-меморіальної, як правило, не несуть.

Дослідник А. Тилік влучно називає простір міста «дивно монологічним»: уся строката вулична наочність не передбачає діалогу, суперечки, відповіді, а містянин виявляється пасивним «об'єктом безлічі дискурсів, позбавленим права на репліку у відповідь». Саме тому значний інтерес викликають практики сучасних вуличних художників, в основі яких лежать «два фундаментальних наміри: по-перше, повернути місто до стану необмеженого, стихійного, активного семіозису, а по-друге, розірвати монологічність і однобічність міського дискурсу, провокуючи діалогові "ігри" різного масштабу і змісту» [10, 92]. Саме тому сьогодні митці «створюють "відкрите" мистецтво у міському середовищі або сприймають місто як "відкритий твір"» [3, 21], адже естетичною метою вуличних інсталяцій є створення особливого художньо-смислового контексту, до якого перехожий втягується не лише як глядач, а й як учасник, співрозмовник, співтворець видовищно-ігрового комунікаційного поля.

Британський мистецтвознавець Б. Тейлор, розмірковуючи про тенденцію розміщення творів мистецтва поза виставковими приміщеннями, вживає поняття «контрмонумент» [9, 141-142]. У цьому контексті А. Тилік визначає три елементи «програми вуличного мистецтва», які я б назвала послідовними фазами творчого становлення вуличного художника: 1) бажання митця перервати автономне існування мистецтва на користь діяльної участі у житті; 2) намір художника перейти до безпосередньої взаємодії з міським середовищем і людиною в ньому; 3) вихід мистецтва зі спеціальних ізольованих просторів (музеїв, галерей тощо) [11, 13] – отже, «контрмонументальність» полягає в естетичному вторгненні митця у міський простір з метою встановлення нових стосунків з ним.

Одним з варіантів таких стосунків Е. Єршов називає «просторові арт-модулі» – певні міські форми (інсталяції, арт-павільйони, арт-об'єкти, шоу-руми тощо), що знаходяться на перетині сучасного мистецтва та утилітарності. Серед основних властивостей просторових арт-модулів дослідник виділяє: наявність власного функціонального внутрішнього простору, мобільність,

інтерактивність та інтелектуальність, ергономічність, яскраво виражену образність, багатофункціональність, недовговічність, технологічність. Автор класифікує арт-модулі на три типи: із замкненим внутрішнім простором, з напіввідкритим внутрішнім простором, з відкритим внутрішнім простором. У контексті нашого дослідження найбільш цікавим є третій тип. Ці арт-об'єкти є своєрідним акцентом у міському середовищі, вони ніби притягують простір, повідомляючи йому функціональність та емоційну насиченість. Особливе завдання таких просторових арт-модулів полягає у формуванні яскравих, креативних, виразних картин міського ансамблю [4, 117-118]. У контексті зазначеного такі просторові композиції, міські скульптури та інсталяції «максимально виражають своє значення саме в тому місці, де вони поставлені художником» [12, 37].

При сприйнятті вуличної інсталяції перехожий-глядач «занурюється в ілюзорний світ інсталяції, прагне зрозуміти його зсередини, що викликає відчуття магічного або навіть містичного переживання. Він немов опиняється під гіпнотичним впливом побаченого образу і намагається знайти в ньому символічний або сакральний сенс» [2, 256]. Або – не намагається, а реагує підсвідомо, мимовільно. Втім, незалежно від природи сприйняття, містянин виявить зміст і значення інсталяції індивідуально, по-своєму, адже вуличний арт-об'єкт і не передбачає однозначного тлумачення. А от що найчастіше він все ж таки передбачає, це так званий «вау-ефект» («WOW-effect») – відомий рекламно-маркетинговий хід, при якому потенційний споживач переживає емоційну реакцію задоволення, новизни, захоплення, а головне – здивування. У процесі комунікації з вуличним мистецтвом цей ефект дозволяє встановити тісніший контакт з реципієнтом, сприяючи позитивній взаємодії людини з об'єктом, кращому усвідомленню ідейно-художнього меседжу, зміні ставлення до навколишнього середовища.

Якщо говорити про тематичну спрямованість міських арт-об'єктів, то вона досить різноманітна: екологія та охорона природи, тема кохання та інші стосунки між людьми, соціальна та політична тематика, злободенні питання сучасності. Також вулична інсталяція може відображати «світоглядні установки, цінності і моделі поведінки городян <…> це свого роду культурний текст, через який визначається міська специфіка, особливий міський колорит» [2, 254-255].

Д. Кошкін виявляє шість тенденцій щодо використання візуального мистецтва у міському просторі сьогодні. Передусім, автор акцентує на втраті монументальності, переосмисленні мистецького твору: від об'єкта до «ефемерних процесів і подій». Другим фактором визначено перевагу тимчасового над постійним. Третя тенденція полягає у створенні іншого виміру середовища, уповільненні швидкості руху мегаполісу завдяки спогляданню вуличного мистецтва, роздумам, невербальному спілкуванню. Четвертою рисою автор виводить створення «багато-образного» середовища й ідентичності міського простору. П'ята властивість це збільшення інтерактивності середовища: першість процесу творення як джерела сенсу

мистецтва поступається місцем процесу сприйняття. Остання тенденція засвідчує постійну мінливість середовища за допомогою кольору, світла, звуків, сучасних цифрових технологій. Підсумовуючи, автор зазначає, що об'єкти вуличного візуального мистецтва змінюють зміст навколишнього простору, надаючи йому нового звучання [5, 65-68].

Останній висновок можна сприймати не лише в переносному сенсі слова, а й в прямому – якщо мова йде про звукові інсталяції.

Звукову інсталяцію відносять до жанрової системи саунд-арту – міждисциплінарного напряму сучасного мистецтва, основним матеріалом та виражальним засобом якого є звук у тісній взаємодії із візуальним образом. Форми саунд-арту існують і у відкритому, і у закритому просторі, але нас у контексті теми цікавить саме вулична звукова інсталяція та скульптура. Такий саунд-арт виявляє тісну взаємодію із стріт-артом, ленд-артом, ландшафтним дизайном, художньою акцією, хепенінгом та перформансом.

Як і будь-який об'єкт стріт-арту, така інсталяція чи скульптура встановлює певні стосунки з навколишнім середовищем і передбачає ту чи іншу міру залучення глядача-перехожого. Але у випадку вуличного звукового об'єкту додається ще й третя суттєва ознака – власне сам звук, його природні та технічні характеристики, а також міра звукової інтерактивності. «…звукова інсталяція акцентує увагу на взаємозв'язках звука і середовища та його фізичних, тактильних, соціальних, історичних, наративних та інших аспектах» [6, 78]. Основна відмінність звучання інсталяції від звучання музичного твору полягає в тому, що останній є самостійним мистецьким витвором, а у першому випадку звук є невід'ємною частиною аудіовізуального об'єкта. Різниця спостерігається і у меті: виконання на вулиці музичного твору (навіть авангардного, чи з елементами мультимедіа, чи з використанням штучних звуків, чи навіть з інтерактивним залученням слухачів) своїм найпершим завданням має презентацію музичного продукту, а звукова скульптура має на меті гармонізацію та естетизацію міського простору. О. Синельникова, вказуючи на особливість звучання подібних інсталяцій, доречно згадує і про їхній психоемоційний вплив: «Навколо такої звукової скульптури утворюється своєрідний психотерапевтичний оазис, де можна відпочити від хаотичного шуму, сприймаючи тепер цей шум крізь призму звукової скульптури» [8, 166-167].

Звернемося до конкретних прикладів вуличних звукових інсталяцій.

В окремій групі таких інсталяцій появу звука забезпечує людина — у тому чи іншому своєму прояві.

У 2009 р. у Стокгольмі в одному з виходів метро було встановлено кумедні сходи-фортепіано (інсталяція «Piano-Staircase»), де кожна сходинка відповідала конкретній клавіші: піднімаючись або спускаючись сходами, пасажир міг у власному темпі і ритмі «грати» гаму або інші послідовності звуків. Організатори цього нововведення переслідували, крім естетично-розважальної, ще одну мету – сприяти боротьбі з гіподинамією і лінню сучасної людини, елементарно змусити її більше ходити! «Фортепіанні сходи» сподобалися користувачам цієї станції метрополітену, і на відеороликах, що

відобразили процес «гри», можна помітити, що ескалатор, розташований поруч із «клавішними» сходами, став користуватися набагато меншим попитом, — отож, організатори цієї інсталяції не прогадали і знайшли чудовий спосіб розворушити пасажира, зробити його більш рухливим [17].

У 2011 р. на одній з вулиць Монреаля було встановлено незвичайну інсталяцію «21 Balançoires» – ряд гойдалок, що при гойданні видавали різні звуки. По суті, це був гігантський колективний інструмент, який, окрім елемента звукової несподіванки, ніс і важливе соціальне послання: тільки співпрацюючи один з одним, об'єднуючи зусилля, можна із звукового хаосу створити музичну композицію. Цей арт-об'єкт ще кілька разів виставлявся і в наступні роки, привертаючи увагу і дітей, і дорослих [1]. А в 2016 р. там же, в Монреалі, було продовжено музично-гойдалковий експеримент, але якщо першого разу гойдалки були «одномісні», з гойданням над землею вперед/назад, то вдруге встановили гойдалки типу перекладини для двох, з гойданням уверх/вниз. Цього разу гойдалки ще й підсвічувалися у вечірній час, забезпечуючи своєрідну світло-звукову терапію [15].

На фестивалі сучасної музики «Musik 21», що відбувся влітку 2014 р. у Німеччині, було втілено концепцію синтезу ландшафту з музичним мистецтвом. Цікавим експонатом фестивалю стали «звукові дерева»: на звичайні дерева в лісі було натягнуто металеві дроти-струни, а виконавці здійснювали з ними усілякі маніпуляції за допомогою різноманітних предметів; музику, яка виникала завдяки цим діям, можна було почути, притиснувшись вухом до стовбуру [8, 167].

У кількох країнах світу сьогодні є «музичні дороги» – автомагістралі, на поверхні яких нанесено спеціальні борозни, що видають при контакті з шинами автомобіля певні звуки. Машина, що проїжджає таку ділянку дороги, подібно голці на вініловій платівці, витягує заздалегідь «закладену в дорогу» мелодію. В одній Японії таких доріг уже більше двадцяти [7]. Для кращого ефекту вздовж трас встановлюють спеціальні знаки, що вказують рекомендовану швидкість їзди. Якщо водій виконає рекомендації і буде їхати з рівною швидкістю, мелодія буде відтворена точніше.

У другій групі звукових арт-об'єктів інтерактивну комунікацію забезпечує не людина, а сама природа.

Окремий «клас» таких інсталяцій складають «морські органи». Так, наприклад, в 2005 р. у хорватському місті Задар на набережній було встановлено інсталяцію «Morske Orgulje» («Морський орган»), що представляє систему з 35 труб, розташованих під мармуровими сходами і маючих особливі отвори на тротуарі для виведення звуку. Рухи води і повітря викликають незвичайні, але цілком приємні на слух звукові ефекти. Цей «музичний інструмент», звісно, зіграв позитивну роль в розвитку туристичної інфраструктури, залучаючи до міста більше туристів, які відвідують Хорватію [16]. Подібний «інструмент» під назвою «Хвильовий орган» ще у 1986 р. було влаштовано й у Сан-Франциско (США) [19]. А в англійському місті Блекпул з 2002 р. функціонує «Приливний орган»: морський прилив нагнітає повітря у труби великої конструкції з бетону, сталі,

цинку та міді, і впродовж приблизно трьох годин, поки триває прилив, відвідувачі можуть слухати «органну музику» [14].

У наступному «класі» інсталяцій розглянемо приклади об'єктів, що звучать завдяки вітру. У 1983 р. у місті Сієтл (США) було створено «Звуковий сад»: дванадцять шестиметрових сталевих опор з вітровими лопатями та приєднаними до них органними трубами. Коли дме вітер, лопаті обертаються у напрямку труб, де й утворюються стугонливі звуки [13].

У 2006 р. на одному з пагорбів північно-західної Великобританії було встановлено інсталяцію «Singing Ringing Tree» («Співаюче дзвеняче дерево») – скульптура з безлічі труб різних розмірів, яка починає «співати» під впливом вітру, відповідаючи на кожен його порив різноманітними звуками: пронизливим свистом, милозвучним хоралом, м'яким передзвоном, благородними органними акордами [18].

У наступній інсталяції звуковий ефект провокує сезонне дозрівання і падіння каштанів з дерева. У 2012 р. в одному з парків Берліна було встановлено інсталяцію «Tree Concert», що являла собою спеціальні сенсорні мембрани, розташовані під столітнім осіннім каштаном: падіння кожного каштанчика викликало звукову реакцію мембран. Ідея інсталяції несла екологічне послання, закликаючи припинити знищення дерев у Берліні, щоб сумний «концерт одного дерева» перетворився згодом в повноцінну симфонію багатостовбурного зеленого буйства [20].

Окрему групу вуличних звукових інсталяцій – з яскравим світло-кольоровим компонентом – утворюють світло-звукові шоу, аудіовізуальні проекції на будівлях, а також світло-музичні фонтани. Усі ці форми дуже популярні сьогодні в усіх частинах світу, в тому числі, в Україні.

Розглянувши приклади вуличних звукових інсталяцій, погоджуємося з Н. Гончаренко, котра справедливо вказує, що нерідко са́ме контекст визначає і появу того чи іншого твору, і його зміст, називаючи подібні композиції *site-specific art* — мистецтвом, створеним «на місці», у конкретному середовищі, яке само́ стає арт-об'єктом [3, 24]. Це абсолютно справедливо для звукових інсталяцій.

Отже, класифікувати вуличні звукові інсталяції можна за кількома ознаками:

– за ознакою інтерактивності (інсталяція починає звучати від втручання людини чи природних явищ);

– за типом функціонування (статична чи кінетична);

– за місцем розташування (міський чи позаміський ландшафт);

– за технологією монтування (стабільна чи мобільна).

Наукова новизна роботи полягає у виявленні місця звукової інсталяції у просторі стріт-арту та жанровій системі саунд-арту, визначенні підходів до класифікації вуличних звукових інсталяцій.

Висновки. Вулична звукова інсталяція має свою філософію, правила, етикет, традиції побутування – тобто всі риси, властиві будь-якому конструктивному явищу культури. Як мистецький феномен, вона має художні

форми втілення, естетичну цінність, систему виражальних засобів, глибоку образність, знаковий код і символіку, художній контекст і підтекст, жанрову систему, професійний інструментарій. Крім того, для вуличної звукової інсталяції характерна яскрава спрямованість на глядача, комунікаційна природа створення та існування, що, у сукупності з вищевикладеним, надає їй безперечних ознак видовищності. Отже, все це дає підстави визначити вуличну звукову інсталяцію мистецько-видовищною формою сучасної культури.

Література

1. 21 Balançoires [Electronic resource]. – Access mode: http://www.dailytouslesjours. com/project/21-balancoires/

2. Веселова М. Н. Художественная инсталляция как форма выражения проблемы взаимодействия человека и современного города / М. Н. Веселова // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2015. – Т. 206. – С. 254-262.

3. Гончаренко Н. М. Город в художественных практиках западной Европы и США 1970-х – 2000-х гг. : автореф. … канд. искусствоведения : спец. 17.00.04 «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура» / Гончаренко Наталья Михайловна. – М., 2011. – 30 с.

4. Ершов Э. Д. Арт-модули в пешеходных пространствах современного города / Э. Д. Ершов. – Дизайн-ревю. – 2012. – № 1-2. – С. 116-127.

5. Кошкин Д. Ф. Визуальное искусство как способ освоения городского пространства / Д. Ф. Кошкин. – Дизайн-ревю. – 2012. – № 3-4. – С. 64-68.

6. Лукьянова О. Я. К проблеме феноменологии звука / О. Я. Лукьянова. – Артикульт. – 2015. – № 2. – С. 77-85.

7. Поющие дороги [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/ watch?v=0OmmtlORtfQ

8. Синельникова О. В. Ландшафтное искусство и музыкальный авангард / О. В. Синельникова // Вестник КемГУКИ. – 2014. – № 29. – С. 164–-170.

9. Тейлор Б. Art Today. Актуальное искусство 1970-2005 / Брэндон Тейлор ; пер. с англ. Э. Д. Меленевской. – М.: Слово/SLOVO, 2006. – 256 с. : ил.

10. Тылик А. Ю. Диалоговые стратегии в современном уличном искусстве / А. Ю. Тылик // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2016. – № 3. – С. 91-97.

11. Тылик А. Ю. «Уличное искусство»: опыт эстетического анализа: автореф. … канд. филос. н. : спец. 09.00.04 «Эстетика» / Тылик Артем Юрьевич. – СПб., 2016. – 20 с.

12. Цыгина Н. А. Уличное искусство в контексте современной визуальной культуры: автореф. … канд. искусствоведения : спец. 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» / Цыгина Наталия Алексеевна. – М., 2015. – 39 с.

13. A Sound Garden. [Electronic resource]. – Access mode : https://www.youtube.com/ watch?v=1aGUPZc53cQ

14. Blackpool High Tide Organ [Electronic resource]. – Access mode : https://www.youtube. com/watch?v=QBJJ1jOc-7k

15. Luminotherapie, 2016 [Electronic resource]. – Access mode : https://www.youtube.com/ watch?v=MQsd8ZiV8SE

16. Morske orgulje [Electronic resource]. – Access mode : https://www.youtube.com/ watch?v=5rUVc5ZnnDk

17. Piano-Staircase [Electronic resource]. – Access mode : http://www.thefuntheory.com /piano-staircase

18. Singing Ringing Tree [Electronic resource]. – Access mode : http://www.tonkinliu. co.uk/ projects/singing-ringing-tree

19. The San Francisco Wave Organ: In Sound & Pictures [Electronic resource]. – Access mode : https://www.youtube.com/watch?v=rfQuYEj9p8Y

20. Tree Concert [Electronic resource]. — Access mode : https://www.youtube.com /watch?v=k7BVp16x5BQ

References

1. 21 Balançoires, (2011). Retrieved from http://www.dailytouslesjours.com/project/21-balancoires/ [in English].

2. Veselova, M.N. (2015). Art installation as a form of expression of the problem of interaction between a person and a modern city. Trudyi Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kulturyi, 206, 254-262 [in Russian].

3. Goncharenko, N.M. (2011). City in the artistic practices of Western Europe and the US 1970-2000s. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].

4. Ershov, E.D. (2012). Art-modules in the pedestrian spaces of the modern city. Dizayn-revyu, 1-2, 116-127 [in Russian].

5. Koshkin, D.F. (2012). Visual art as a way of mastering the urban space Dizayn-revyu, 3-4, 64-68 [in Russian].

6. Lukyanova, O.Ya. (2015). To the problem of the phenomenology of sound // Artikult, 2, 77-85 [in Russian].

7. Singing roads. (2013). Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=0OmmtlORtfQ [in Russian].

8. Sinelnikova, O.V. (2014). Landscape art and musical avant-garde. Vestnik KemGUKI, 29, 164-170 [in Russian].

9. Teylor, B. Art Today. Actual art 1970–2005. Moscow: SLOVO, 2006 [in Russian].

10. Tyilik, A.Yu. (2016). Dialogue strategies in contemporary street art. Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federalnogo universiteta. Seriya: Gumanitarnyie i sotsialnyie nauki, 3, 91-97 [in Russian].

11. Tyilik, A.Yu. (2016). «Street art»: the experience of aesthetic analysis. Extended abstract of candidate's thesis. St. Petersburg [in Russian].

12. Tsyigina, N.A. (2015). Street art in the context of modern visual culture. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].

13. A Sound Garden. (2006). Retrieved from https://www.youtube.com/ watch?v= 1aGUPZc53cQ [in English].

14. Blackpool High Tide Organ. (2012). Retrieved from https://www.youtube.com/ watch?v =QBJJ1jOc-7k [in English].

15. Luminotherapie, 2016. (2016). Retrieved from https://www.youtube.com/ watch?v= MQsd8ZiV8SE [in English].

16. Morske orgulje. (2008). Retrieved from https://www.youtube.com/ watch?v= 5rUVc5ZnnDk [in Croatian].

17. Piano-Staircase. (2009). Retrieved from http://www.thefuntheory.com/piano-staircase [in English].

18. Singing Ringing Tree. (2015). Retrieved from http://www.tonkinliu. co.uk/projects/singing-ringing-tree [in English].

19. The San Francisco Wave Organ: In Sound & Pictures. (2014). Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=rfQuYEj9p8Y [in English].

20. Tree Concert. (2013). Retrieved from https://www.youtube.com/ watch?v= k7BVp16x5BQ [in English].

УДК: 792.03(477.64)«19»

Антоненко Олександр Миколайович,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інструментального виконавства та музичного мистецтва естради Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Богдана Хмельницького
antonenkoalexandr@ukr.net

ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА ЗАПОРІЖЖЯ: ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ (Радянський період)

Мета дослідження. *Розглянути процес становлення та деталізувати маловідомі факти з історії розвитку театральної культури Запоріжжя періоду радянської влади.* ***Методологія дослідження*** *полягає в застосуванні джерелознавчого методу, культурологічного та історичного підходів.* ***Наукова новизна дослідження.*** *Вперше проаналізовано процес становлення та особливості розвитку театральної культури Запоріжжя періоду радянської влади. Введено до наукового обігу архівні матеріали, які збагачують знання про різнобічні аспекти розвитку театральної культури регіону.* ***Висновки.*** *Процес становлення театральної культури Запорізького регіону розпочався з діяльності аматорських театральних осередків, які виникають на початку XX ст. З 30-х рр. XX ст. відбувався процес розгалуження театральної культури регіону на професійну та аматорську. Незважаючи на значну політичну заангажованість культурно-мистецької галузі, саме у досліджуваний історичний період театральне мистецтво набуває широкої популярності і масовості. Матеріал статті може стати основою для подальших досліджень у галузі вивчення театральної культури регіону та збагатити історію театральної культури України новим фактологічним матеріалом.*

Ключові слова: *Запоріжжя, театральна культура, професійні театри, аматорський театральний рух, репертуар.*

Антоненко Александр Николаевич*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры инструментального исполнительства и музыкального искусства эстрады Мелитопольского государственного педагогического университета им. Богдана Хмельницкого*

Театральная культура Запорожья: пути становления (советский период)

Цель исследования. *Рассмотреть процесс становления и детализировать малоизвестные факты из истории развития театральной культуры Запорожья периода советской власти.* ***Методология исследования*** *заключается в применении метода источниковедческого анализа, культурологического и исторического подходов.* ***Научная новизна исследования.*** *Впервые проанализирован процесс становления и особенности развития театральной культуры Запорожья периода советской власти. Введены в научный оборот архивные материалы, которые обогащают знания о разных аспектах развития театральной культуры региона.* ***Выводы.*** *Процесс становления театральной культуры Запорожского региона начался с деятельности любительских театральных объединений в начале XX в. С 30-х гг. XX в. происходил процесс разветвления театральной культуры региона на профессиональную и любительскую. Несмотря на значительную политическую заангажированность отрасли культуры, именно в исследуемый период театральное искусство приобретает широкую популярность и массовость. Материал статьи может стать основой для дальнейших исследований в области изучения театральной культуры региона и обогатить историю театральной культуры Украины новым фактологическим материалом.*

Ключевые слова: *Запорожье, театральная культура, профессиональные театры, самодеятельное театральное движение, репертуар.*

©Антоненко О. М., 2017

***Antonenko Olexandr**, PhD in Arts, Associate Professor of Instrumental Performance and Art of Pop Music Depertment, Melitopol State Pedagogical University named after Bogdan Khmelnitsky*

Theatrical culture of Zaporizhzhya region: ways of formation (the Soviet period)

***Purpose of Article.** To consider the process of establishing and detailing little-known facts from the history of Zaporizhzhya theatrical culture development within the chronology of the Soviet period. **Methodology.** The methodology of the research consists in applying the method of source study analysis, cultural and historical approaches. **Scientific Novelty.** For the first time analyzed the process of formation and development of the dramatic culture of Zaporizhzhya of the Soviet period. Introduced into the scientific circulation of archival materials that enrich the knowledge about the different aspects of the development of theatrical culture of the region. **Conclusions.** The process of formation of the theatre of the Zaporizhzhya region began with amateur theatre associations in the early twentieth century. Within the 30s of the XX century, there was a process of branching of the theatrical culture of the region on the professional and amateur. Despite the considerable political involvement of the cultural sector in the study period, the theatrical art is increasingly popular and mass. The material of the article is a profound basis for further researches in the field of the study of the theatrical culture of the region and enrich the history of the national theatrical culture of new factual material.*

Key words: *Zaporizhzhya region, theatrical culture, professional theatre, amateur theatrical movement, repertoire.*

Актуальність теми дослідження. У сучасному мистецтвознавстві України поряд з вивченням вітчизняної культури як загальнонаціонального явища особливого поширення та актуальності набули регіональні культурологічні дослідження, які ставлять за мету відтворення й збереження регіональної специфіки в умовах посилення процесів глобалізації. Особливості розвитку театральної культури різних регіонів України висвітлені у наукових працях О. Волосатих, В. Гончарової, П. Денисовця, Р. Гуцал, Л. Ванюги, Н. Косаняк, С. Степанюк, П. Чуприни, Л. Шилової та ін. У цьому контексті театральна культура Запорізького регіону постає малодослідженим явищем. Недостатня вивченість історії розвитку театральної культури Запорізького регіону як важливої складової не лише регіональної, а й загалом національної культури зумовили актуальність обраної теми дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. У наукових працях сучасних дослідників історико-культурного розвитку Запоріжжя проаналізовані лише окремі аспекти театрального життя регіону. Зокрема, у кандидатській дисертації С. Грушкіної [3] осмислено діяльність митців у сфері сучасного театрального мистецтва Запоріжжя та проаналізовано жанрову профілізацію театрів. Вплив професійних та аматорських театрів на розвиток хорової культури регіону у XX – на початку XXI століть розглянуто у кандидатській дисертації О. Антоненка [2]. У монографії Т. Мартинюк [7] досліджується діяльність театральних осередків в контексті становлення музичного професіоналізму у Запорізькій області.

Мета статті – на основі аналізу архівних матеріалів та наукової літератури розглянути процес становлення та деталізувати маловідомі факти з історії розвитку театральної культури Запоріжжя періоду радянської влади.

Виклад основного матеріалу. Розвиток театральної культури Запоріжжя досліджуваного періоду безпосередньо пов'язаний з історико-культурним розвитком регіону і загальнонаціональним поступом театрального мистецтва. Із встановленням радянської влади у Запорізькому регіоні у 1920 р. культура і мистецтво перебували в процесі трансформації у нових політичних умовах, і характер розвитку театральної культури у 20-ті рр. XX ст. відповідав умовам формування соціокультурної системи більшовицької держави, переходу до нового типу культури.

Однією з ознак розбудови нової соціокультурної системи стало масове виникнення установ клубного типу – осередків розвитку аматорського мистецтва. Вже на початку 20-х рр. XX ст. такі установи функціонують на території усієї сучасної Запорізької області. Організація театральних гуртків в свою чергу стає доволі масовим явищем. Для прикладу, лише у Мелітопольському повіті у 1922 р. діяло понад 80 аматорських театральних гуртків [12].

Серед осередків театрального мистецтва, що діяли у 20-х рр. XX ст., відзначимо театральний гурток товариства «Просвіта» м. Гуляйпілля. За участі хору та оркестру ставилися «Бондарівна» І. Карпенко-Карого, водевіль «Синя Борода», водевіль «Жартівниця» М. Альбіковського, «Борці за мрії» І. Тогобочного, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ`яненка, «Панна штукарка» А. Володського та ін. [4].

Активну творчу діяльність провадила Болгарська пересувна театральна трупа, заснована викладачами та студентами Преславського технікуму у 20-ті рр. XX ст. У складі трупи працювали понад 30 акторів, невеликий хор і оркестр. У репертуарі трупи переважали побутові вистави болгарських та російських авторів (як російською, так і болгарською мовами). За ініціативи мешканців Преславу для трупи було побудоване приміщення для репетицій та концертний майданчик. Трупа регулярно гастролювала у болгарських поселеннях Приазов'я, Криму та Одещини. Преславська пересувна театральна трупа вела активну творчу діяльність в регіоні до початку 40-х рр. XX ст., згодом на її базі був заснований Болгарський драматичний театр в Одесі [7, 404].

Центром театрального життя Бердянська у першій половині XX ст. була будівля «Зимового театру» (перейменований більшовиками на театр ім. Леніна). Збудована ще у 1849 р. будівля театру була найбільш розкішна в регіоні. «Її зовнішній вигляд порівнювали то з Одеським оперним, то з Великим театром у Москві. У дореволюційний період на сцені театру виступали професійні гастролюючі трупи та місцеві аматори, а у глядацькій залі не вистачало місць, щоб вмістити бажаючих подивитись той чи інший спектакль» [9]. Творче життя театру у 20-30-ті рр. XX ст. було доволі активним. Склад працівників театру нараховував понад 60 чоловік (режисер, актори, оркестранти, артисти хору та балету, робітники сцени), очолював колектив Михайло Шаганов [12]. Театр був зруйнований німецькими військами під час відступу у 1943 р.

Важливим етапом розвитку театральної культури Запоріжжя стають 30-ті рр. XX ст. Передусім у даний період відбувається процес розгалуження театрального мистецтва регіону на професійне та аматорське. З появою в

регіоні важкої промисловості розпочався бурхливий процес будівництва концертних майданчиків, палаців культури, театрів, зміцнюється матеріальна база у галузі культури та мистецтва.

Однією з провідних тенденцій розвитку аматорської театральної культури регіону стає поява чисельних робітничих театрів. Серед творчо зміцнілих колективів відзначимо самодіяльний робітничий театр «Запоріжбуду» (кер. В. Барський). Колектив неодноразово ставав переможцем обласних олімпіад у м. Дніпропетровську (1936 р., 1937 р., 1938 р.), провадив активну концертну діяльність у Запоріжжі. У репертуарі були п'єси «Союз отважных» Ю. Мокрєєва, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Помело Жеро» О. де Бальзака, «Депутат Балтики» О. Зархі, «Глитай, або ж павук» М. Кропивницького, «Васса Железнова» М. Горького, «Таланты и поклонники» О. Островського та ін.

Одним з найбільш відомих аматорських театрів Запоріжжя у 30-ті рр. XX ст. був самодіяльний театр Заводу ім. Баранова (кер. Т. Дікова). В репертуарі колективу були вистави «Любов Ярова» К. Треньова, «Гроза» О. Островського, «Три сестри» А. Чехова, «Горе от ума» О. Грибоєдова та ін. [1].

Переможцем обласної олімпіади художньої самодіяльності у 1939 р. став драматичний колектив Запорізького металургійного заводу, підготувавши п'єсу «Назар Стодоля» Т. Шевченка [1].

Яскраві сторінки театрального життя Запоріжжя пов'язані з творчою діяльністю хорової капели «Дніпрельстан», утвореної при робітничому клубі «Дніпробуду» у 1929 р. під керівництвом композитора та диригента Леоніда Усачова. У 30-х рр. XX ст. колектив позиціонував свою діяльність в регіоні як музичний театр. Капелою «Дніпрельстан» за участі симфонічного оркестру (кер. Є. Ароцкер) були поставлені опери «Євгеній Онєгін» П. Чайковського (1933 р.), «Русалка» О. Даргомижського (1936 р.), «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (1937 р.), музична картинка «Вечорниці» П. Ніщинського (1938 р.). У різні роки поставлені також окремі дії та картини з опер «Утоплена» М. Лисенка, «Борис Годунов» М. Мусоргського, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Фауст» Ш. Гуно.

У Мелітопольському краєзнавчому музеї збереглися відомості про діяльність місцевого українського аматорського драматичного театру у 30-ті рр. XX ст. Очолював театр режисер з професійною освітою – Тимофій Вісящий. У спогадах учасників колективу зазначалося, «що вистави театру проходили з аншлагом. З успіхом були поставлені «Дай серцеві волю, заведе в неволю», «Доки сонце зійде – роса очі виїсть» М. Кропивницького, «Павло Грєков» Б. Войтехова та Л. Ленча, «Майская ночь» М. Гоголя, «Без вины виноватые» О. Островського, «Помилка інженера Кочіна» братів Тур та ін. п'єси» [8, 7].

Театр працював і в роки німецької окупації, а після звільнення міста отримав статус професійного. У архівних документах зазначено, «що Державний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка організовано у 1943 р. в результаті злиття театру української драми, що працював в Мелітополі під кер. Є. С. Бірюка, та російської театральної трупи під керівництвом І. І. Максимова» [6, 2]

Збереглися відомості про творчий склад театру: художній керівник – М. Гордієць-Хвиля, режисери – З. Бирюк, І. Максимов, О. Левицький, завідувач музичною частиною – В. Кончич, балетмейстер – О. Косачьов. Склад акторів театру постійно змінювався. Відомо, що частина акторів у червні 1944 р. була відправлена на роботу до Рівненського обласного українського музично-драматичного театру, для посилення його творчого складу [6].

У репертуарі Мелітопольського державного українського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка значилися «Сватання на Гончарівці» та «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ`яненка, «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Сорочинський ярморок» М. Гоголя, «Без вины виноватые» О. Островського, «Слава» В. Гусєва, «Безталанна» І. Карпенко-Карого, «Раскинулось море широко» В. Вишневського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Дай серцеві волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «В степях Украины» О. Корнійчука, «Наймичка» та «Назар Стодоля» Т. Шевченка. Щорічно організовувалися гастролі театру у містах та селах Запорізької області (Бердянськ, Молочанськ, Токмак, Осипенко, Пологи та ін.). Наприкінці 1948 р. театр було скорочено, а в його будівлі відкрито Палац культури ім. Т. Шевченка.

У 1931 р. набуває державного статусу й отримує стаціонарну прописку в Запоріжжі драматичний театр ім. М. Заньковецької (нині Львівський Національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької). Театр працював у Запоріжжі 10 років і мав вагомий вплив на розвиток культурно-мистецького життя міста. Очолював театр відомий артист та драматург, послідовник знаменитих П. Саксаганського та М. Заньковецької, засл. артист України Б. Романицький. Музичною частиною керував талановитий композитор і диригент, засл. артист України О. Радченко. У складі трупи також працювали режисери В. Харченко, І. Багаченко, І. Чабаненко, Ю. Іваненко, завідувач хореографічною частиною М. Явір, понад 50 акторів, оркестр з 15 музикантів, адміністратори, декоратори, костюмери, перукарі та ін.

«Запорізький період діяльності театру ім. Заньковецької відзначився рядом визначних здобутків при постановці творів світової та національної класики – «Отелло» В. Шекспіра, «Доходне місце» О. Островського, «Запорожець за Дунаєм» О. Вишні, «Маруся Чурай» І. Микитенка, «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого, «Ой, не ходи Грицю та й на вечорниці» М. Старицького, «Наталка-Полтавка» І. Котляревського та ін. Загалом упродовж 1931 – 1941 рр. поставлено 70 нових вистав» [11]. У цей період «відбувається організаційне і творче визначення колективу, діяльність характеризується удосконаленням сценічної майстерності, високим мистецьким рівнем вистав, яскравими здобутками акторського і режисерського мистецтва» [5, 11].

Театр ім. М. Заньковецької був центром культурного життя Запоріжжя. Для прикладу, в межах урочистого концерту з нагоди ювілейної дати від дня народження Т. Шевченка у 1939 р. в театрі «виступили кращі творчі сили Запоріжжя. Відкрила концерт хорова капела «Дніпрельстан» шевченківським «Заповітом». В концерті взяли участь капела бандуристів заводу ім. Кірова,

артисти театру ім. Заньковецької, які виконували пісні на тексти поета, читали його твори. Велике враження справив виступ артистів Івченка, Данченка і Константінова, що виконали монтаж поеми «Гайдамаки»» [1].

Важливою подією в культурному житті Запорізького краю стає заснування театру ляльок при клубі заводу «Запоріжсталь» у 1936 р. Засновником-організатором стала Надія Копп – художній керівник і режисер. Високий рівень майстерності колективу став підставою його реорганізації у Державний театр ляльок, з часу утворення Запорізької області у 1939 р. Весь склад театру налічував 18 осіб. Задля підвищення рівня професійної майстерності актори театру упродовж 1939 – 1940 рр. направлялися на курси підвищення кваліфікації у навчальні заклади та професійні театри м. Києва. Друга світова війна припинила роботу театру, але з поверненням до Запоріжжя основної групи творчого складу у 1945 р. театр відновив свою роботу.

Незважаючи на тяжкі умови фашистської окупації 1941 – 1943 рр. театральне життя в регіоні не зупинялося. Його центром, як і у передвоєнні роки, була будівля театру ім. М. Заньковецької, перейменована німцями на солдатський театр. У театрі ставила вистави трупа Ленінградського драматичного театру, захоплена у повному складі під час евакуації. В її репертуарі було багато вистав російської та світової класики, які безумовно викликали великий інтерес не лише в окупантів, але й у місцевого населення. Фактично театр сприяв збереженню культурного життя в Запоріжжі в роки німецької окупації.

Найбільш вагоме значення в історії розвитку та становлення театрального мистецтва регіону відіграла творча діяльність Запорізького обласного академічного українського музично-драматичного театру ім. В. Магара (у досліджуваний період музично-драматичний театр ім. М. Щорса). Театр працює в Запоріжжі з 1944 р., але в перші роки в неповному творчому складі, у зв'язку з тим, що частина колективу давала вистави на фронті, а з червня 1945 по квітень 1947 рр. працювала в Ужгороді, сприяючи створенню Закарпатського українського музично-драматичного театру.

Від початку своєї діяльності у регіоні театр не мав стаціонарного приміщення, будівля театру ім. М. Заньковецької була сильно пошкоджена під час бойових дій за визволення Запоріжжя. Вистави проходили спочатку на сцені літніх театрів, у Палаці культури заводу «Комунар».

У 1953 р. виставою «Загибель ескадри» О. Корнійчука у постановці В. Магара відкрита гарна споруда нового театрального приміщення, яка стала надбанням архітектурної панорами міста. На сьогодні це один з найкращих театрів України за архітектурою, естетикою і технічним обладнанням. Упродовж досліджуваного періоду на сцені театру поставлена чисельна кількість класичних і сучасних п'єс різних жанрів – драми, комедії, музичні спектаклі, дитячі п'єси тощо.

Яскравою лінією в історії Запорізького музично-драматичного театру проходить творчість визначного митця, його художнього керівника та головного режисера В. Магара. Запорізький період творчості В. Магара був натхненним й

позначений низкою цікавих режисерських й акторських робіт, серед яких значну частину складають постановки світової та української класичної драматургії – Ф. Шиллера, О. Островського, М. Гоголя, М. Кропивницького, М. Старицького, Т. Шевченка, І. Котляревського, С. Гулака-Артемовського, І. Франка, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Карпенко-Карого та ін.

Ще одним осередком професійної театральної культури регіону стає Запорізький обласний театр юного глядача, заснований у 1979 р. Історія театру позначена постійними творчими пошуками та прагненнями до експериментів. Театр стрімко розвивався й у 1988 р., перетворений на театр Молоді, а у 2012 р. отримав звання академічного. У репертуарі театру спектаклі різних жанрів: комедії, драми, трагікомедії, дитячі музичні вистави. Постановки неодноразово отримували відзнаки Всеукраїнських та Міжнародних театральних фестивалів, високо оцінені відомими театральними критиками.

Розвиток аматорської театральної культури Запоріжжя повоєнних часів відбувався в умовах активного відновлення клубної справи. З кожним роком спостерігається кількісне зростання аматорських театральних гуртків та їх учасників. До початку 50-х рр. XX ст. театральна самодіяльність досягає бажаних масштабів масовості. Для прикладу «у обласному огляді художньої самодіяльності у 1951 р. взяло участь 700 драматичних гуртків» [14].

Масовому залученню до театральних гуртків сприяв той факт, що після закінчення війни та післявоєнної депресії населення відчуло значне полегшення, пов’язане із зменшенням трудового та психологічного навантаження. Значна частина людей потягнулася до творчості; для багатьох участь у художній самодіяльності стала не просто видом занять у вільний від роботи час, а засобом виразу й удосконалення внутрішнього світу через долучення до мистецтва. Однією з тенденцій розвитку художньої самодіяльності стає виникнення аматорських театрів за професійною ознакою: театр будівельників, залізничників та ін.

Бурхливий розвиток художньої самодіяльності в регіоні, незважаючи на політичну заангажованість, що супроводжувала розвиток радянського мистецтва, все ж сприяв якісному росту театральної самодіяльності. Орієнтація роботи на щорічні огляди художньої самодіяльності та звітні концерти ставить перед учасниками театральних гуртків завдання оволодіння акторською майстерністю, сценічною культурою, вокальними навичками тощо. Для гуртківців влаштовуються різноманітні форми навчання, а найбільш здібних відправляють навчатися у культосвітні та театральні училища. Доволі часто аматори поповнюють ряди фахівців, продовжують навчання у спеціалізованих вищих навчальних закладах.

Серед аматорських театральних колективів з яскравою творчою історією відзначимо театр «Час» Мелітопольського палацу культури ім. Т. Шевченка. Колектив заснований у 1956 р. Т. Вісящим, постать якого зіграла важливу роль в розвитку театральної культури Мелітополя ще в довоєнні часи. Театр, який за радянських часів удостоєний звання «народний» та чисельних нагород оглядів різного рівня, працює по теперішній час та вважається одним з найкращих

аматорських колективів регіону. Вагомий внесок в розвиток театру зробили його керівники та режисери Ліна Балянська (1969 – 1979 рр.) та Борис Туменко (з 1984 р. – по теперішній час).

Яскравим та насиченим творчим життям позначена історія Народного драматичного театру м. Бердянська. Колектив заснований при місцевому домі культури у вересні 1946 р. групою шанувальників театрального мистецтва. «В ті часи театр був чи не єдиним осередком культури у місті, не рахуючи кінотеатру, який розміщувався в приміщенні колишньої румунської стайні. Усі вистави йшли з повними аншлагами. Першим режисером театру був Костянтин Дудко. Уже у 1947 р. з виставою за п'єсою М. Алігер «Казка про правду» народний театр посів перше місце на обласному огляді, а в листопаді того ж року спектакль був показаний в Києві. У перші роки діяльності з успіхом поставлені «Знатная фамилия» Р. Ромашова, «Інженер Сергєєв» В. Рокка» [9]. Вагомий внесок в розвиток народного театру у 40-50-ті рр. ХХ ст. зробив режисер Марк Фельдштейн, під керівництвом якого театр поставив «Разлом» Б. Лаврентьєва, «Слуга двох панів» К. Гольдоні, «Женитьба» М. Гоголя, «Бедность – не порок» О. Островського та ін. Робота над цими виставами стала «справжньою школою акторської майстерності» [10].

З приходом у 1958 р. в колектив режисера Тамари Волошиної починається новий етап в роботі колективу. «Режисер бралася за постановку вистав, які були складними навіть для професійного театру, впевнено впроваджувала в роботу колективу систему Станіславського. Своїх вихованців, акторів-аматорів, вела до високої майстерності, до створення на сцені сильних і цілісних характерів» [10]. Відрадно і особливо приємно відзначити її любов до української драматургії. «Назар Стодоля» та «Катерина» Т. Шевченка, «Маруся Богуславка» та «За двома зайцями» М. Старицького «мали великий успіх у бердянської публіки» [10].

Народний театр активно функціонує в системі регіональної театральної культури по теперішній час. З 1995 його очолює режисер Володимир Матяш, який успішно працював з аматорськими театрами заводів «Дормаш» та «Азмол» м. Бердянська у 50-80-ті рр. ХХ ст.

За відсутності в регіоні оперного театру, оперне мистецтво презентувалося творчістю аматорів краю. Оперною студією клубу «Запоріжсталі» (заснована у 1950 р.) за участі симфонічного оркестр, хору та солістів поставлені «Вечорниці» П. Ніщинського (1951 р.), «Наталка Полтавка» М. Лисенка (1952 р.), «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (1955 р.), «Катерина» М. Аркаса (1960 р.). У 70-ті рр. ХХ ст. в репертуарі колективу значилися «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, «Фауст» Ш. Гуно та інші шедеври світової оперної класики. В колективі займалися майже 200 учасників, які систематично відвідували заняття з постановки голосу, нотної грамоти, майстерності актора. У системі оперної студії Клубу металургів «Запоріжсталі» працювали відомі в регіоні особистості – В. Діков, засл. працівники культури К. Єржаківський та П. Берестов, засл. артист України М. Кисіль [13].

Значну популярність серед мешканців Запоріжжя мали вистави оперної студії будинку культури заводу «Комунар». В репертуарі були – «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Продана наречена» Б. Сметани, «Катерина» Аркаса, «Вольний вітер» І. Дунаєвського, «Лісова пісня» В. Кирейка, «Чіо-Чіо-Сан» Д. Пуччіні. Керували постановками режисер Л. Ігнатова та диригент, засл. артист СРСР І. Сибіряков.

Наукова новизна дослідження. Уперше проаналізовано процес становлення та особливості розвитку театральної культури Запоріжжя періоду радянської влади. Уведено до наукового обігу архівні матеріали, які збагачують знання про різнобічні аспекти розвитку театральної культури регіону.

Висновки. Процес становлення театральної культури Запорізького регіону розпочався з діяльності аматорських театральних осередків, які виникають на початку ХХ ст. З 30-тих рр. ХХ ст. відбувався процес розгалуження театральної культури регіону на професійну та аматорську.

У досліджуваний історичний період аматорські театри функціонували по всій території регіону при будинках та палацах культури, при художній самодіяльності заводів, фабрик тощо. Майстерність кращих з них наближається до професійної, репертуар поповнюється постановками значної складності, а діяльність включає звітну й навіть гастрольну форми.

Професіоналізація галузі пов'язана з діяльністю в регіоні драматичного театру ім. М. Заньковецької (1931 – 1941 рр.), Мелітопольського державного українського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка (1943 – 1948 рр.), Запорізького обласного театру ляльок (з 1939 р.), Запорізького обласного академічного українського музично-драматичного театру ім. В. Магара (з 1944 р.), Запорізького академічного театру молоді (з 1979 р.).

Незважаючи на значну політичну заангажованість культурно-мистецької галузі у досліджуваний період, театральне мистецтво набуває широкої популярності і масовості. Жителі регіону не лише з професійної, а й аматорської сцени були ознайомлені з шедеврами світової й української драматичної, музично-драматичної та оперної класики, завдяки чому значно виросли естетичні смаки слухацької аудиторії.

Література

1. Альбом капели «Дніпрельстан» (1928 – 1947). – Запорізький обласний краєзнавчий музей, Ф-ист., спр. 606. – 60 арк.
2. Антоненко О. М. Хорова культура Запорізького краю ХХ – початку ХХІ століть в аспектах музичної регіоналістики: дисертація на здобуття наукового ступеню кандидата мистецтвознавства: спец. 26.00.01 / Олександр Миколайович Антоненко // Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2014. – 296 с.
3. Грушкіна С. В. Жанрово-видова специфіка мистецтв Запорізького Приазов`я в культурному просторі регіону (остання третина ХХ – початку ХХІ століть): автореф. дис ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 / Грушкіна Світлана Вікторівна. – Мелітополь: Люкс., 2016. – 22 с.
4. Документы о деятельности клубов и Гуляйпольской музыкальной студии, методах преподавания музыки, оборудовании городского театра за 1921 г. – ДАЗО, Р-198, спр. 44. – 104 арк.
5. Заньківчани / ред. П. П. Перепелиця. – К.: Мистецтво, 1972. – 187 с.

6.Книга приказов по Мелитопольскому украинскому музыкально-драматическому театру им. Т. Г. Шевченко за 1943 – 1945 гг. – ДАЗО, Р-3826, спр. 1. – 48 арк.

7. Мартинюк Т. В. Музичний професіоналізм Північного Приазов'я XIX – XX століть. (П'ять поглядів на геосоціокультурну динаміку Запорізького краю): монографія / Тетяна Володимирівна Мартинюк. – Мелітополь: Видавництво Мелітопольської міської ради, 2003. – 608 с.

8. Матеріали українського драматичного театру. – Мелітопольський краєзнавчий музей, Ф – 4449. –15 арк.

9. Матяш В. Театр делает человека человечнее [Электронный ресурс] / Владимир Матяш. – Режим доступа: http://pro.berdyansk.biz/content.php?id=4680

10. Милько Е. История Бердянского театра в музейной экспозиции [Электронный ресурс] / Елена Милько. – Режим доступа: http://prostir.museum/ua/post/34831

11. Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.zankovetska.com.ua/

12. Переписка и инструкции профсоюза работников искусств. 1920 – 1922 гг. – ДАЗО, Р-563, спр. 5. – 208 арк.

13. Творческие характеристики на коллективы художественной самодеятельности за 1960 г. – ДАЗО, Р – 2006, спр. 401. – 10 арк.

14. Червоне Запоріжжя. – 1951. – 07 січня.

References

1. Booklet choir «Dniprel'stan». (1928 – 1947). Zaporizhzhya Regional History Museum, F-hist., 606 [in Ukrainian].

2. Antonenko, A. M. (2014). Choral Culture of Zaporizhia Region in the 20th – Beginning of the 21st Centuries in Aspects of Regional studies of Music. Candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].

3. Gruschkina, S.V. (2016). Specifics of kinds and genres of Zaporizhzhian PreAzov arts in the cultural space of the region (last third of the 20th – early 21st centuries). Extended abstract of candidate's thesis. Melitopol: luks [in Ukrainian].

4. Documents of the activities clubs and music Studio in the Guliaipole, teaching of music, equipment of the municipal theater. (1921). State archive Zaporizhzhya region, P – 198, 44 [in Ukrainian].

5. Perepelitsa, P. P. (1972). Zankivchany. Kyiv: Mystectvo [in Ukrainian].

6. The order book for the Melitopol ukrainian musical dramatic theater named of T. G. Shevchenko. (1943 – 1945). State archive Zaporizhzhya region, P – 3826, 1 [in Ukrainian].

7. Martynyuk, T. V. (2003). Musical professionalism of the Northern Near Azov region of XIX – XX centuries. (Five views on geosozology dynamics of Zaporizhia region). Melitopol: Publishing house of Melitopol city Council [in Ukrainian].

8. Materials of the ukrainian drama theater. Melitopol museum of local lore, F – 4449 [in Ukrainian].

9. Matyash, V. (2010). Theatre makes people more humane. Retrieved from http://pro.berdyansk.biz/content.php?id=4680 [in Ukrainian].

10. Milko, E. (2010). The history of Berdyansk theatre in the Museum exposition. Retrieved from http://prostir.museum/ua/post/34831 [in Ukrainian].

11. National Academic Ukrainian Drama Theatre named after Mariya Zankovetska. Retrieved from http://www.zankovetska.com.ua/ [in Ukrainian].

12. Correspondence and instructions of the trade Union of art workers. (1922). State archive Zaporizhzhya region, P – 563, 5 [in Ukrainian].

13. A creative description for amateur music groups. (1960). State archive Zaporozhye region, P – 2006, 401 [in Ukrainian].

14. Chervone Zaporizhzhya. (1951). Zaporozhye, 07 January [in Ukrainian].

УДК 316. 776: 316.752

Денисюк Жанна Захарівна,.
кандидат культурології,
начальник відділу наукової
та редакційно-видавничої діяльності
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-0833-2993
jannet_d7@ukr.net

ЛІНГВІСТИЧНО-КОМУНІКАТИВНА ГРА ЯК ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ ЦІННІСНИХ ДОМІНАНТ У ТЕКСТАХ ПОСТФОЛЬКЛОРУ

Мета дослідження *– виявити основі характеристики лінгвістично-комунікативної гри в постфольклорних тестах, за допомоги якої репрезентуються їх ціннісно-смислові концепти.* ***Методологія дослідження*** *полягає в застосуванні аналітичного, лінгвістичного, аксіологічного, культурологічного методів у вивченні поняття лінгвістичної гри у текстах постфольклору.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в тому, що вперше застосовано поняття комунікативно-лінгвістичної гри до аналізу постфольклорних текстів та виявлення їх ціннісно-смислових домінант.* ***Висновки.*** *В результаті дослідження встановлено, що репрезентація ціннісно-смислових концептів у текстах постфольклору значною мірою обумовлюється технологічними особливостями існування цифрового середовища, що впливає на способи вираження ідейно-смислового наповнення. Варіативність текстів постфольклору як суто вербальних, так і з застосуванням полімодальних знакових систем обумовлює формування стилістично-змістових виражальних засобів, серед яких вирізняється загальний принцип ігрофікації (лінгвокреативна гра) та креолізації. В межах карнавалізованого середовища інтернету та розважально-сміхових форматів постфольклору за допомоги лінгвістичної гри досягається формування нових способів осмислення повсякденної дійсності в площині аксіологічного оцінювання та сучасних ціннісних орієнтирів суспільства. Відтак численні постфольклорні твори, що постають в ході повсякденних комунікативних практик, містять актуальну поточну інформацію для широкого загалу, втілену в експресивних мовно-стилістичних та художніх образах.*

Ключові слова*: постфольклорні тексти, лінгвістична гра, комунікація, ігрові модуси, ціннісні домінанти.*

Денисюк Жанна Захаровна*, кандидат культурологии, начальник отдела научной и редакционно-издательской деятельности Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Лингвистическо-коммуникативная игра как средство выражения ценностных доминант в текстах постфольклора

Цель исследования *- выявить основные характеристики лингвистическо-коммуникативной игры в постфольклорных тестах, с помощью которой происходит репрезентация их ценностно-смысловых концептов.* ***Методология исследования*** *заключается в применении аналитического, лингвистического, аксиологического, культурологического методов в изучении понятия лингвистической игры в текстах постфольклора.* ***Научная новизна работы*** *заключается в том, что впервые применено понятие коммуникативно-лингвистической игры к анализу постфольклорных текстов и выявления их ценностно-смысловых доминант.* ***Выводы****. В результате исследования*

© Денисюк Ж. З., 2017

установлено, что репрезентация ценностно-смысловых концептов в текстах постфольклора в значительной мере обуславливается технологическими особенностями существования цифровой среды, влияющими на способы выражения идейно-смыслового наполнения. Вариативность текстов постфольклора как сугубо вербальных, так и с применением полимодальных знаковых систем обусловливает формирование стилистически содержательных выразительных средств, среди которых выделяется общий принцип игрофикации (лингвокреативная игра) и креолизации. В рамках карнавализованной среды интернета и развлекательно-смеховых форматов постфольклора с помощью лингвистической игры достигается формирование новых способов осмысления повседневной действительности в аспекте аксиологической оценки и современных ценностных ориентиров общества. Поэтому многочисленные постфольклорные произведения, возникающие в ходе повседневных коммуникативных практик, содержат актуальную информацию для широкой общественности, воплощенную в экспрессивных культурно-стилистических и художественных образах.

Ключевые слова: *постфольклорные тексты, лингвистическая игра, коммуникация, игровые модусы, ценностные доминанты.*

***Denysyuk Zhanna**, Ph.D. of Cultural Science, Head of research and publishing department of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Linguistic communicative game as a means of expression of value dominant in the postfolcore texts

***Purpose of Article.** The aim of the study is to identify the basis of the characteristics of the linguistic-communicative game in post-folklore tests, with the help of which the value-idea of the mentioned concepts are represented. The **methodology** of the research is to apply analytical, linguistic, axiological, cultural science methods in the study of the concept of a linguistic game in the texts of the post-folklore. **The scientific novelty** of the work is the notion of the communicative-linguistic game has been applied to the analysis of post-folklore texts and the identification of their value-semantic dominant for the first time. **Conclusions**. The study found that the representation of value-semantic concepts in the texts of post-folklore is primarily defined by technical features of the digital environment existence that affects the ways of expressing ideological and semantic content. The variability of texts of post-folklore as purely verbal, and with the use of polymodal sign systems determines the formation of stylistically-meaning expressive means, among which the general principle of immobilization (linguistic-play game) and creolization is distinguished. Within the framework of the carnivalized Internet environment and the entertaining and laughing formats of post-folklore, with the help of a linguistic game, new ways of comprehending everyday reality in the plane of axiological assessment and modern values of society are achieved. Consequently, numerous post-folklore works appearing in the course of everyday's communicative practices contain information for the general public and are embodied in the context of the expressive language-stylistic and artistic images.*

Key words: *post-folklore texts, linguistic game, communication, game modes, value domains.*

Актуальність теми дослідження. Сучасна інтернет-комунікація, яка для користувачів представлена соціальними мережами, відео-хостинговими ресурсами, форумами, можливістю коментування подій і новин на різних сайтах мережі, поширення уподобаної інформації шляхом репостів, спрямована, в переважній більшості, на те, аби розважити і відправника, і одержувача, а також підтримати комунікацію, додатково нагадати про свою присутність, отримати нову тему для розмови [13, 43]. Саме інтернет на сьогоднішній день є всесвітньо поширеною синкретичною формою єдиного

кіберпростору, цінність якого визначається комунікативними функціями. Структурно-функціональні характеристики інтернету конструюють його у вигляді «ризоми», забезпечуючи миттєве і багаторазове поширення інформації, за законами синергетичних систем комунікацій, що реалізують своє упорядкування в якості власної самоорганізації [1, 59]. Тексти постфольклорного типу, що постають у процесі комунікативних актів, повністю визначаються ігровим та розважально-сміховим форматом, в межах яких і постають ціннісно-смислові концепти, що мають власні засоби вираження, одним із яких є принцип лінгвістично-комунікативної гри.

Аналіз досліджень і публікацій. До питання вивчення засад лінгвістичної гри в межах різних дискурсів зверталися О. Дьолог, А. Євграфова, Т. Монахова, В. Самохіна, Серед дослідників ближнього зарубіжжя – О. Ворошилова, А. Єрусалимська, О. Карташова, А. Кислов, В. Красик, Н. Панченко, М. Рябова, О. Стрельник.

Мета дослідження – виявити основі характеристики лінгвістично-комунікативної гри в постфольклорних тестах, за допомоги якої репрезентуються їх ціннісно-смислові концепти.

Виклад основного матеріалу. Тексти постфольклору інтернет-комунікації побудовані в межах гумористично-сміхового дискурсу, який в культурі першопочатково володіє ціннісними характеристиками і пов'язаний з ключовими життєвими орієнтирами. Гумор по своїй суті є одним із найзручніших способів адаптації людини до мінливих обставин, це реакція на несподіваний розвиток подій, певною мірою – примирення з дійсністю, причому з переживанням позитивних емоцій. Таким чином, гумор – це органічна захисна характеристика людської психіки, досить тонкий і складний емоційний феномен, пов'язаний з вітальними цінностями людини [4, 156].

Сміх, за визначенням В. Пивоєва, виникає за універсальною схемою неузгодженості між прогнозованою і отриманою інформацією. Але в цьому випадку інформація, що отримана, не просто перевершує існуючий раніше прогноз, а скасовує, перекреслює його. Класичним прикладом є структура будь-якого анекдоту, що завжди складається з двох частин: помилкового прогнозу і скасування його кінцівки. Мотиваційну основу гумору становлять потреби пізнання й економії сил. Дотепний хід шукає не тільки наближення до істини, але і веде до вирішення логічної задачі несподівано коротким шляхом [9, 38].

У вербальних текстах постфольклору, основною одиницею яких є мовленнєвий жарт, характерологічними рисами, що обумовлюють структуру та виражальні засоби, є «малий обсяг, несподівана кінцівка (пуант), інконгруентність (невідповідність), що виявляється на всіх рівнях, стереотипність композиційної моделі, неускладнений синтаксис. Дискурсивні характеристики жарту залучають діалогічність, асоціативність, ігровий елемент комунікації, обмануте очікування, комунікативні цілі. Жарт побудований за динамічним комічним сценарієм, що формує соціальні ролі партнерів по комунікації. Основна мета жарту – потішити або розсмішити адресата. Інгерентною властивістю жарту є когнітивний механізм інконгруентності, суть

якого полягає в порушенні норм (онтологічних, логіко-поняттєвих, валоративних, жанрових, дискурсивних, мовних, мовленнєвих), що є джерелом комізму ситуації й маніфестується у парадоксі: відхилення від норми створює в жарті нову норму і є нормою сміхового сприйняття світу [12, 170]. В текстах постфольклору інтернет-мережі можемо спостерігати такі засоби і прийоми художньої виразності: - *Отче, мені здається, що дзвонар на дзвіниці п'яний! – Тю, а що тут такого! Вам не подобається «Металіка»?; Свідки Єгови, які подзвонили в квартиру п'яного викладача філософії, прийняли буддизм прямо біля домофону.*

Власне, такі лінгвістичні прийоми виразності, й особливо поєднані з іконічними засобами у креолізованих текстах, характерні для постфольклору інтернет-середовища, яке, зрештою, і визначає способи донесення і репрезентації ціннісно-смислових конотацій постфольклору в інформаційному просторі.

Простір інтернет-комунікації, використовуючи і вільно оперуючи всіма культурними набутками і сенсами в довільному порядку, фактично виступає вторинною семіотичною системою, трансформуючи знайомі й усталені сенси і їх аксіологічне наповнення. У первинній семіологічній системі знак складається із єдності означника і означуваного, де означником є предмети або явища, що знаходять вираження в знакові, що позначає їх форму. Відтак сенс знака виростає із єдності означника і означуваного, форми і змісту [14, 65]. В умовах інтернет-середовища та загального контекстного поля постмодерної культури відбувається нове моделювання взаємодії між конотатом і денотатом шляхом накладення додаткових сенсів на вихідне повідомлення, що змінює і трансформує його. Якщо денотат є буквальним вираженням означника, то конотація призначена для вираження емоційних або оціночних відтінків висловлювання і відображає культурні традиції суспільства. Конотації є різновидом прагматичної інформації, що відображує не самі предмети і явища, а певне ставлення до них.

Акумулювання й інтерпретація аксіологічно-смислових концептів в текстах постфольклору досягається за допомоги поєднання як лінгвістичних так і графічних (іконічних) засобів вираження їх змістових значень та сутності. Постфольклорні тексти фактично вибудовуються на засадах буденного мислення, що відбувається на рівні уявлень, а не логічних понять. Основною мотивуючою силою такого роду мислення виступає не логіка, а бажання і емоції. Відтак психічний продукт такого мислення - це образи, в яких виражається можливість, бажане майбутнє. З точки зору об'єктивності уявний образ може бути нереальним, але він абсолютно реальний з точки зору суб'єктивності та емоційності [14, 70]. У вираженні змістової сутності та ціннісних засад постфольклору значне місце відводиться ігровому модусу – як на рівні лінгвістичної гри, так і паралінгвістичних знакових систем, що втілюють іронічне ставлення автора до світу, та є особливою формою креативного мислення.

Ігровий модус комунікації стає невід'ємною рисою постмодерного світовідчуття, розкриваючись в таких мовних варіаціях, як етимологічна гра, двозначність, злиття протилежностей, їх плутанина, подвійність, порушення структури. Такий модус, за визначенням М. Рябової, розуміється як інтерпретаційна, оцінна модальність учасника комунікації, що виражається в критичному епістимічному підході до змісту комунікації, її форми, учасників і т.д. При цьому ігровий модус може бути виражений за допомогою різних механізмів: пародії, іронії, комізму, сміху, сатири, гумору та інших, в основі яких закладена ідея перекодування, переоцінки, переосмислення, ідея творчості і новизни, тобто ідея культурного креативу. У зв'язку з цим, феномен мовної гри, тобто гри, здійснюваної засобами мовних знаків і символів, являє особливий інтерес, оскільки мова як саморегулююча семіотична система може виступати і як суб'єкт гри, і як її об'єкт (або засіб) [11, 112]. Прикладами постфольклорної творчості можуть бути наступні тексти: *У нашому містечку плітки доходять швидше, ніж СМС; Хлопчик кинув пару копійок в фонтан, щоб повернутися. І повернувся, тому що не вистачило грошей на автобус; Вчора на роботі шукали справедливість - сьогодні шукаємо роботу; Дієта. Спочатку 3 дні їси одні овочеві салати, потім 4 дні сидиш на одному кефірі, потім 5 днів п'єш лише трав'яний чай, потім 7 днів п'єш тільки воду ... Потім дев'ять днів ... Потім сорок днів ...*

Трансформація вербальних форм постфольклору (порівняно з класичними) знаходить вираження в широкому застосуванні мовної (або лінгвістичної) гри як засобу підсилення емоційної виразності та досягнення комунікативної цілі, що, в свою чергу, відкриває можливості нових інтерпретацій вже відомих сенсів із застосування асоціативного мислення та *алюзій*. В цьому випадку «алюзивна суб'єктивація ціннісних концептів є одним із проявів метафори у вигляді натяків або навіть жартів. Сама алюзія є досить ємним видом текстової ремінісценції, який полягає у співвідношенні певного об'єкта мови із ситуацією або буттям, «увіковіченим» зазвичай в прецедентному тексті, без згадки останнього та без відтворення відповідної його частини [10, 90]. В даному контексті можна навести наступний текст інтернет-творчості: *І пішов Парасюк в землю Домбабвянську. / І перестріло його на кордоні воїнство Аброськіна. / І були це мужі міцні та загартовані битвами. / І кричав на них Парасюк і називав сепаратистами. / І був голос його, голосніший за труби Єрихонські. / І падали на землю вони. / І плакали мужі суворі, як діти малі. / І далі йшов Парасюк. / І знову перестріло його воїнство Аброськіна. / І були це мужі, ще міцніші і ще суворіші. / І знову кричав на них Парасюк, та не падали вони. / І взяв Парасюк у десницю посвідчення депутата. / І бив ним воїнство Аброськіна, як Самсон ослячою щелепою філістимлян. / І знову падали на землю вони. І плакали кривавими слізьми. / І молили Господа про порятунок.*

Засадами мовної гри, що активно знаходить застосування і в творах постфольклору, є використання знакових одиниць, що є актуальними і психологічно сприйнятними для даної спільноти в нестандартній комбінації їх

кодів, що, тим самим, порушує усталені норми і стереотипи. Мовна гра – це певний тип мовної поведінки, заснований на навмисному (свідомому і продуманому) порушенні системних відносин мови, тобто на деструкції мовної норми з метою створення неканонічних мовних форм і структур, які отримують в результаті цієї деструкції експресивне значення і здатність викликати у слухача / читача естетичний і, в цілому, стилістичний ефект [5, 54-55].

В сегменті українського інтернет-простору відомим феноменом лінгвістичної гри, що будувалася на порушенні мовних форм, та отримала розвиток в постфольклорній творчості стала так звана «азірівка» – говірка, що походить від своєрідної вимови колишнього прем'єр-міністра М. Азарова. Суспільною реакцією на це стали постмодерністські стьобові «узагальнення» особливостей ідіолекту М. Азарова та його висловлювань про українську мову. «Азірівка» як мовна гра перетворилася на гіпертекст, що дозволяє комунікантам включатися в гру в будь-який момент, продукувати тексти відповідно до заданих правил, тиражувати й поширювати свої та чужі тексти способом «перепосту» [7, 13-14]. Прикладами такої гри слугують сленгово-суржикові слова і вислови, що міцно утвердилися в постфольклорній творчості: *«кріза мінєт папізже» – криза мине пізніше; «патнякі» –платники; «вагіни» – вагони; «папєрєднікі» – попередники; «скігліті» – скиглити, нити; «кровосісі» – кровопивці; «прашарак» – прошарок; «асабістей» – особистий; «поцукавился» – поцікавився; «нецукаве» – нецікаве; «павінне» – повинно*.

Стрімкий розвиток інтернет-комунікації формує стратегії комунікативної поведінки, що зумовлюються специфікою віртуального простору. Середовище інтернет-комунікації слугує породженням особливого сленгу та експресивно забарвлених мовних одиниць, які слугують нормативними засобами спілкування і вираженням оцінного ставлення до осіб, подій і явищ оточуючої дійсності. На думку О. Дьолог, поширеними в мережі як англомовні сленгові вислови, переважно абревіатурні, типу IMHO (In My Humble Opinion) – «На мою (скромну) думку)», використовується як закінчення довгого висловлювання, яке підкреслює, що це лише особиста думка автора, на яку має право кожна людина; LOL (Laughing Out Loud) – «Голосно сміюсь», використовується у випадку, коли співрозмовник сказав щось смішне або абсурдне; ROFL (Rolling On Floor Laughing) – «Катаюсь по підлозі та помираю від сміху», використовується, коли мова йде про щось дуже смішне. Також поруч з усталеними російськомовними популярними висловами все частіше з'являються українські відповідники: *Афтар жжот, пеши исчо – Афтор пече, що аж хочеться ще; Я плакаль – Я рюмсав; Баян* (відеоролики, статті, книги тощо, котрі вже є відомими значній кількості учасників обговорення тієї чи іншої теми – *Трембіта (або Цимбали); В Бобруйск, жевотное – В Жидачів, тварюко; Афтар, выпей йаду – Афтор, випий тріла; Чмоки, пративный – Цьом, плюгавий; В газенваген! — Подавіться ви тим газом! Аццкий сотона – Пекельний дідько (або лихий москаль); Ниасилил – Ниподужав* [2, 22-23].

Механізм гри дозволяє відтворювати і засвоювати актуальні стереотипи культури і одночасно іронічно їх переосмислювати, навіть в парадоксальних формах. Таким чином, парадокси представляють собою функцію і результат гри в культурному аспекті. Мовна гра як прояв творчого начала в мові, заснована на порушенні звичних системних відносин, нерозривно пов'язана з категорією комічного. Гра слів сприяє досягненню гумористичного, іронічного, сатиричного і саркастичного ефектів. При цьому в основі комічного ефекту лежить принцип логічного протиріччя або алогізм, двозначність. Прикладами можуть слугувати такі афоризми: *Тепер про вічне. Вічно я без грошей ...; Я? Буду страждати? Ой, я благаю Вас, я можу страждати тільки фігньою.*

Мовна гра спрямована також на досягнення комічного ефекту, що знаходить прояв як в окремо взятих, так званих малих жанрах постфольклору (жарти, анекдоти, фразеологізми, афоризми, паремії), так само і в складі доповнення до креолізованих текстів постфольклору, що складають єдине концептуальне ціле (меми, демотиватори, картинки-«фотожаби»). Разом з тим, дослідники відзначають, що комізм не міститься безпосередньо в мові як знаковій системі, але виникає як наслідок вживання мови, сам по собі сміх - елемент не мови, а поведінки, і саме термін «мовна гра», покликаний підкреслити, що говорити на мові – компонент діяльності або форма життя» [6, 107].

Одним із стилістичних прийомів розкриття сутності й змісту постфольклорних текстів є інконгруентність (невідповідність), яка в будь-якому жарті побудована на ефекті обману, що схожий на правду, ефекті обманутого очікування, який ґрунтується на сукупності стилістичних прийомів. Порушення передбачуваності становить основу експресивності, й тому інконгруентність у жарті пов’язана з емоційною стороною висловлювання: *- Миколо, іди вже поїсиш суп з куркою. Микола нервово відривається від телевізора, але жерти-то охота! Сідає, їсть. Щось не те... - Надя! А ти казала суп з куркою! - Дак вона вже поїла. Тебе поки дочекаєшся ...; УПА - українська паперова армія. Це найстрашніший підрозділ, їм навіть зброю не потрібно давати.*

Лінгвістична гра в текстах постфольклору, що відбувається на рівні фонетики, створюється, насамперед, шляхом поєднання слів, мають подібне звучання і внаслідок цього змішуються в мові. Так, зокрема, формуються оказіоналізми, які теж досить часто трапляються в текстах постфолкьлору, і є результатом утворення слова шляхом як контамінації, коди два слова зливаються в одне, так і субституції – коли нове слово утворюється за аналогією зі нормативним словом. Так, наприклад, утворене наприкінці 2014 р. Міністерство інформаційної політики дописувачі соціальних мереж «перейменували» на «Мінстець» або «Мінстецьтво» за прізвищем його очільника Юрія Стеця. Це, в свою чергу, зумовило численну інтернет-творчість, що відображені й у інших жанрах постфольклору інтернету.

Широко відображення в текстах постфольклору знаходить такий прояв мовної гри, як семантичне перетворення фразеологічних одиниць, різновидами

якого є подвійна актуалізація, фразеологічний каламбур або поєднання прямого і переносного фразеологічного значень: *Як сказав Путін лідерам західних країн, якщо ви не їдете на парад перемоги в Москву, то парад перемоги йде до вас; Український театр починається з вішалки, а закінчується - виборами глави Антикорупційного бюро.*

Серед виражальних засобів лінгвістичного типу в творах постфольклору можемо виокремити стьоб як загальний поширений стиль спілкування в соцмережах, в якому активно використовується іронія, глузування, насмішка для досягнення певної комунікативної мети, вираження власного оцінного судження. У «Словопедії» поняття стьобу подається у значенні «знущально-аґресивне, до певної міри парадоксальне, мислення, ставлення до чогось; відповідна поведінка» та «Іронічний, насмішливий стиль в літературі, живопису, кіні» [15]. Стьоб, розглянутий у мовному аспекті, можна розуміти як стилістично маркований тип прагмариторичного мовлення з широкою конотативною палітрою, який обов'язково передбачає інтерпретативну спільноту. У стьобі простежуються елементи карнавального світогляду, трансформація іронічного в цинічне, обумовлена установкою на провокацію, скандал і ексцентрику, також досить помітними є елементи десакралізації, інверсія або позбавлення цінностей сенсу [8, 117].

За визначенням А. Євграфової, арго, жаргон, сленг мають нелітературну лексичну систему, становлять соціальний різновид мовлення, в той час як стьоб і просторіччя такими не є. Різницю складають і призначення: арго – для конспіративних потреб, жаргон – для самоідентифікації соціальних груп, сленг – для створення стилістично зниженої синонімії, в основному пейоративної конотації, стьоб- настанова на епатаж і культурний шок, яка має провокативний характер, спрямований на дискредитацію адресата, просторіччя – реальний спосіб спілкування для певної групи людей [3, 42-43].

В постфольклорних текстах стьоб може мати такі прояви: *Ти молодой и крепкий ватник, / І іщеш, где сібя найті? / Купи себе большой лопатник / І к нам іді, нам по путі! / Жрать будеш рєпу із грібамі, / Лєт через сто построиш дом... / Ти щаслів будеш токо з намі: / Мічти збиваюцца. Газпром; Оголошення: Обменяю стайку убитых снегирей на 1 русско-мирского младенца. Или лугандонских рабов (в намордниках) по курсу СНБО. Вампирам и ополченцам просьба не беспокоить.*

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше застосовано поняття комунікативно-лінгвістичної гри до аналізу постфольклорних текстів та виявлення їх ціннісно-смислових домінант.

Висновок. Таким чином, можемо підсумувати, що репрезентація ціннісно-смислових концептів у текстах постфольклору значною мірою обумовлюється технологічними особливостями існування цифрового середовища, що впливає на способи вираження ідейно-смислового наповнення. Формування постфольклорних текстів у просторі інтернет-комунікації

позначається впливом інтертекстуальних зв'язків та гіпертексту, нашаруванням семантичних означень та конотацій, акумулюючи при цьому смислові значення й оціночні судження. Варіативність текстів постфольклору як суто вербальних, так і з застосуванням полімодальних знакових систем обумовлює формування стилістично-змістових виражальних засобів, серед яких вирізняється загальний принцип ігрофікації (лінгвокреативна гра) та креолізації. В межах карнавалізованого середовища інтернету та розважально-сміхових форматів постфольклору за допомоги лінгвістичної гри досягається формування нових способів осмислення повсякденної дійсності в площині аксіологічного оцінювання та сучасних ціннісних орієнтирів суспільства. Відтак численні постфольклорні твори, що постають в ході повсякденних комунікативних практик, містять актуальну поточну інформацію для широкого загалу, втілену в експресивних мовно-стилістичних та художніх образах.

Література

1. Ворошилова Е. С. Интерактивность как выразительное средство эстетических практик в условиях киберпространства / Е. С Ворошилова // Вестник Томского государственного университета. – 2010. – № 332. – С.59–62.

2. Дьолог О. С. Інтернет-сленг у сучасному українському медіа-просторі / О. С. Дьолог // Стратегії міжкультурної комунікації в мовній освіті сучасного ВНЗ: зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ (5 березня 2016 р.). – К. : КНЕУ, 2016. – С. 20-24.

3. Євграфова А. О. Стьоб як мовна практика сучасного деідеологізованого суспільства / А. О. Євграфова // Філологічні трактати. – 2009. – №1. – С.42–50.

4. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Красик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с.

5. Карташова Е. П., Иерусалимская А. А. Прецедентные феномены как стилистический прием создания экспрессии в интернет-коммуникации / Е. П. Карташова, А. А. Ерусалимская // Филология и культура. Philology and culture. – 2015. – № 2 (40). – С.53–58.

6. Кислов А. Смеховые «языковые игры»: подмена правил и эффект узнавания / А. Кислов // Δόξα / Докса: зб. наук. пр. з філософії та філології / Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. – Одеса, 2004. – Вип. 5 : Логос і праксис сміху. – С. 107-113.

7. Монахова Т. В. Азірівка як соціолінгвістичний феномен / Т. В. Монахова // Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки. – 2014. – Т. 164. – С.11–15.

8. Панченко Н. Н. Жанровое своеобразие стеба в интернет-коммуникации / Н. Н. Панченко // Жанры речи. – 2016. – № 2. – С. 116–122.

9. Пивоев В. М. Ирония как феномен культуры / В. М. Пивоев. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2000. –106 с.

10. Приходько А. Н. Концепты и концептосистемы / А. Н. Приходько. – Днепропетровск: Белая Е. А., 2013. – 307 с.

11. Рябова М. Ю. Игровой модус коммуникации и креативность / М. Ю. Рябова // Международный журнал исследований культуры. – 2015. – № 2 (19). – С.110–118.

12. Самохіна В. О. Гумористична комунікація як компонент ігрової діяльності / В. О. Самохіна // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. – 2014. – № 8. – Том 1. – С.170–174.

13. Соколова Е. В. Виртуальное пространство: новые феномены коммуникации / Е. В. Соколова // Антропологічні виміри філософських досліджень. – 2012. – Вип. 1. – С.41–47.

14. Стрельник О. Н. Деформация языка и мифологизация сознания в культуре постмодерна / О. Н. Стрельник // Вестник РУДН. Серия: Философия. – 2006. – №2. – С.63–72.

15. Стьоб [Електронний ресурс]. – (Електрон. дан. 1 файл). – Режим доступу: slovopedia.org.ua/57/53409/375965.html.

References

1. Voroshilova, E.S. (2010). Interactivity as an expressive means of aesthetic practices in cyberspace. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, 332, 59-62 [in Russian].

2. Dyolog, O. S. (2016 Internet sleng in the modern Ukrainian media space. Strategies for intercultural communication in the language education of modern high schools). K.: KNEU, pp.20-24 [in Ukrainian].

3. Eugrafova, A.O. (2009). Stoob as a linguistic practice of a modern deeodo-logized society. Filologichni traktaty`, 1, 42-50 [in Ukrainian].

4. Karasik, V. I. (2002). Jazykovoj krug: lichnost', koncepty, diskurs. Volgograd: Peremena [in Russian].

5. Kartashova. E.P., Jerusalimskaya, A.A. (2015). Precedent phenomena as a stylistic device for creating expression in Internet communication. Filologija i kul'tura, 2 (40), 53-58 [in Ukrainian].

6. Kislov, A. (2004). Laughter "language games": substitution of rules and recognition effect. Doksa: zb. nauk. pr. z filosofiyi ta filologiyi, 5, 107-113 [in Ukrainian].

7. Monakhova, T. V. (2014). Azirivka yak sociolinguistic phenomenon. Naukovi zapy`sky` NaUKMA. Filologichni nauky, 164, 11-15 [in Ukrainian].

8. Panchenko, N.N. (2016). Genre peculiarity of banter in Internet communication. Zhanry rechi, 2, 116-122 [in Russian].

9. Pivoyev,V. M. (2000). Irony as a phenomenon of culture. Petrozavodsk: Izd-vo PetrGU [in Russian].

10. Prikhodko, A.N. (2013). Concepts and concept systems. Dnepropetrovsk: Belaja E. A. [in Russian].

11. Ryabova, M. Yu. (2015). The game mode of communication and creativity. Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury, 2 (19), 110-118 [in Russian].

12. Samokhina, V.O. (2014). Humorous communication as a component of gaming activity. Naukovy`j visny`k Mizhnarodnogo gumanitarnogo universy`tetu. Ser.: Filologiya, 8 (vol.1), 170-174 [in Ukrainian].

13. Sokolova, E.V. (2012). Virtual space: new phenomena of communication. Antropologichni vy`miry` filosofs`ky`x doslidzhen`, 1, 41-47 [in Ukrainian].

14. Strelnik O.N. (2006). Deformation of the language and the mythologization of consciousness in a postmodern culture. Vestnik RUDN. Serija: Filosofija, 2, 63-72 [in Russian].

15. Stoob. Retrived from: slovopedia.org.ua/57/53409/375965.html. [in Ukrainian].

УДК: 008:7.034](477)«16/17»

Піщанська Вікторія Миколаївна,
кандидат культурології, доцент,
доцент кафедри філософії освіти КВНЗ
«Дніпропетровський обласний інститут
післядипломної педагогічної освіти»
victorya.ps@gmail.com

ЕТНОКУЛЬТУРНА МЕНТАЛЬНІСТЬ І ДУХОВНА КУЛЬТУРА КОЗАЦТВА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

Метою дослідження *є аналіз специфіки присутності духовно-релігійного і етнонаціонального чинників у світоглядному змісті культури українського Бароко, дослідження релігійно-естетичних ознак етноментальності, що вплинули на формування козацької духовної культури XVII – XVIII ст.* ***Методологія дослідження*** *полягає у застосуванні історико-культурного підходу, а також у використанні методів аналізу, синтезу, зіставлення, узагальнення. Це дало змогу розкрити особливості козацької ментальності, яка репрезентує характерологічний тип мислення і почуттєвості запорожців, утворюючи унікальну цілісність козацького духовного життя в культурному просторі XVII – XVIII ст.* ***Наукова новизна*** *полягає у тому, що у вітчизняній культурології вперше здійснено спробу виявлення зв'язків «козацького» Бароко як з процесами сакралізації та естетизації національного «святовідношення», так і з українським етноменталітетом. Охарактеризовано феномен етноментальності як матриці буття й свідомості козацької спільноти, у якій зароджуються релігійно-естетичні особливості духовної культури українського козацтва.* ***Висновки.*** *В культурно-історичному контексті українського Бароко доведено, що козацтву вдалося асимілювати та одночасно синтезувати традиції української етноментальності, втіливши їх змістову та функціональну цілісність й життєздатність у власний духовний досвід. Обґрунтовано, що з точки зору історії культури, філософії та естетики Бароко, українське козацтво стало спроможним утворити свою осібну духовно-культурну сферу з властивим лише для неї етноментальним емоційно-психологічним настроєм та релігійно-естетичним пафосом мистецької творчості.*

Ключові слова: *етнокультура, ментальність, українське козацтво, духовна культура, українське Бароко.*

Пищанская Виктория Николаевна*, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры философии образования КВУЗ «Днепропетровский областной институт последипломного педагогического образования»*

Этнокультурная ментальность и духовная культура казачества в контексте украинского Барокко

Целью исследования *является анализ специфики присутствия духовно-религиозного и этнонационального факторов в мировоззренческом содержании культуры украинского Барокко, изучение религиозно-эстетических признаков этноментальности, повлиявших на формирование казацкой духовной культуры XVIII – XVIII вв.* ***Методология исследования*** *заключается в применении историко-культурного подхода, а также в использовании методов анализа, синтеза, сравнения, обобщения. Это позволило раскрыть особенности казацкой ментальности, которая представляет характерологический тип мышления и чувственности запорожцев, образующий уникальную целостность казацкой духовной жизни в культурном пространстве XVII – XVIII вв.* ***Научная новизна*** *заключается в том, что в отечественной культурологии впервые предпринята попытка выявления связей «казацкого» Барокко как с*

©Піщанська В. М., 2017

*процессами сакрализации и эстетизации национального «святоотношения», так и с украинским этноменталитетом. Охарактеризованы феномен этноментальности как матрицы бытия и сознания казацкой общности, в которой зарождаются религиозно-эстетические особенности духовной культуры украинского казачества. **Выводы.** В культурно-историческом контексте украинского Барокко доказано, что казачеству удалось ассимилировать и одновременно синтезировать традиции украинской этноментальности, воплотив их содержательную и функциональную целостность и жизнеспособность в собственный духовный опыт. Обосновано, что с точки зрения истории культуры, философии и эстетики Барокко, украинское казачество стало способным создать свою особую духовно-культурную сферу с присущим только ей этноментальным эмоционально-психологическим настроением и религиозно-эстетическим пафосом художественного творчества.*

***Pishchanska Victoriia**, PhD in Cultural Studies, Associate Professor, Associate Professor of Education Philosophy Department, Dnipropetrovsk Regional Institute of Postgraduate Pedagogical Education*

Ethnocultural mentality and spiritual culture of the Cossacks in the context of the Ukrainian baroque

***Purpose of Article.** The purpose of the study is to analyze the presence specifics of spiritual, religious, and ethnonational factors in the ideological content of the mental perspective, studying the issues of religious and aesthetic features of ethnic mentality, which influenced on the formation of the Cossack spiritual culture of the XVII-XVIII centuries. **Methodology.** The methodology of the research consists in the application of methods of analysis, synthesis, comparison, generalization, as well as in the use of ideological and content, terminological, historical and cultural approaches. This handmade it possible to reveal the peculiarities of the Cossack mentality which represents the characterological type of thinking and sensibility of the Cossacks, forming a unique integrity of the Cossack spiritual life in the cultural space of the XVII-XVIII centuries. The **scientific novelty** is in the fact that in the national cultural studies, an attempt to identify the connections of the Ukrainian Baroque with the processes of creating of the specific forms of national existence, consciousness, as well as with Ukrainian ethnic mentality was made for the first time. It is described the phenomenon of the ethnic mentality, as a matrix of being and consciousness of the Cossack community in which the ethnopsychological peculiarities of the spiritual culture of the Ukrainian Cossacks originate, that is laid down at the genetic level. **Conclusion**. The cultural and historical context of the Ukrainian Baroque proved that the Cossacks managed to assimilate and synthesize the traditions of the Ukrainian ethnic mentality simultaneously, incarnating their content and functional integrity and vitality in their own spiritual experience. It is substantiated that from the point of view of the history of culture, philosophy and aesthetics of Baroque, the Ukrainian Cossacks became able to create the own spiritual and cultural sphere with the unique ethno mental emotional and psychological mood and the religious and aesthetic pathos of artistic creativity.*

Key words*: ethnic culture, mentality, Ukrainian Cossacks, spiritual culture, Ukrainian Baroque.*

Актуальність теми дослідження. В історії української культури Бароко постало, передусім, як духовна епоха, що поєднала в одне ціле різні, подекуди навіть антитетичні, вияви буття людини XVII – XVIII ст., сполучаючи традиційні засади життя українського етносу з культурними домінантами барокової свідомості. «Надзвичайно важливе місце в історії української культури» [8, 9], що посідає Бароко, вже доведено науковцями, які здебільшого називали українське бароко «однією з найвизначніших епох нашої національної культури» [8, 10].

Увінчана унікально-своєрідними надбаннями у сфері науково-освітнього, релігійного та художнього життя, барокова доба в історії України виступає однією з найбільш цілісних вітчизняних культурних епох, у сутнісній природі

котрої все є взаємопов'язаним та взаємообумовленим. А тому дослідження духовних аспектів культури українського бароко з яскраво вираженою етнокультурною ментальною домінантою та православними релігійно-естетичними позиціями, на формування яких, головним чином, впливало козацтво, видається украй необхідним.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання ментальності з різних позицій у своїх роботах розглядають такі відомі українські вчені, як: Є. Бистрицький, А. Бичко, І. Бичко, В. Горський, О. Колісник, С. Кримський, О. Кульчицький, І. Лисий, В. Личковах, Н. Небилиця, М. Попович, Ю. Римаренко, В. Скотний, І. Старовойт, О. Стражний, В. Храмова, С. Черепанова, В. Шинкарук, М. Шлемкевич та інші. Не зважаючи на велику кількість наявних досліджень, навіть побіжний аналіз праць, присвячених вивченню проблем ментальності, актуалізує потребу дослідження особливого типу ментальності – етнокультурної. Тому метою нашого дослідження є аналіз особливостей барокового втілення української етнокультурної ментальності та розгляд її ролі у формуванні духовної культури українського козацтва.

Виклад основного матеріалу. Для розуміння суті українського Бароко особливо важливими слід вважати великі зміни, що відбулися у суспільно-політичному житті українського соціуму в усіх сферах життєдіяльності людини XVII-XVIII ст. Головне, трансформація відбулася у свідомості особистості Бароко на засадах етнокультурної ментальності, складовими якої В. Личковах назвав «сукупність психічних настанов і мотивацій щодо світу, які формуються і функціонують на рівні взаємодії свідомого і позасвідомого в індивідуальній і соціальній психіці людей» [5, 12]. І якщо, з точки зору смислотворення, одні дослідники відзначають традиційні прояви ментальності на свідомому та несвідомому рівнях, включаючи виміри генетичної пам'яті [там само, 9], то інші живлення менталітету пояснюють «не тільки символічним ладом глибинних засад міфологічного бачення світу», а й значним впливом на його формування контексту «ідеологічних колізій своєї епохи» [8, 27].

Академік С. Кримський епоху бароко в Україні вважає надзвичайно драматичною [4, 332]. Серед «ідеологічних колізій» відомий культуролог убачає «суперечність між домінуючою в українській духовності XVII, а почасти XVIII ст. ідеєю «святої бідності», аскетизму, з одного боку, та волею до заможності, до утвердження краси світу, його багатоманітності, повноти буття, – з другого» [8, 27]. Вчений вважає, що саме дана суперечність «пробиває собі дорогу з перетворення верхівки козацтва на панівний клас часів народження Гетьманської держави», яка, на його думку, і визначила розквіт культури бароко [4, 323]. Звідси випливає можливість стверджувати про закономірний вплив духовної культури українського козацтва як своєрідної етнічної і соціокультурної спільності та, відповідно, його ментальності та державності на характер національної культури.

Деякі дослідники української культури (М. Попович) здійснювали спроби розрізнити «українську національну культуру» і «культуру української нації», своєрідно проектуючи дуальність української барокової культури на властивості традиційного менталітету, що спонтанно коригується «в тих

історичних колізіях, що випадають на долю спільноти, як і міжкультурними взаємовпливами на перехрестях історії» [1, 11]. Саме тому однією з парадигмальних ознак української ментальності вважається амбівалентність, що пояснюється присутністю барокового ментального стрижня, спроможного забезпечити її гомогенність та цілісність в умовах антитетики буття і свідомості за допомогою сакральності світовідношення (світ як «свято» і «святість»).

Дослідження статусу менталітету в бароковій свідомості українців спираються на його своєрідність, самобутність та структурні особливості в контексті виникнення нових способів засвоєння культурних форм. А культурна ментальність як категорія філософії етнокультури «розкриває глибинні, соціопсихологічні шари світовідношення етносу, спосіб його світосприйняття і дискурсивних практик, колективне позасвідоме у структурах повсякденності і життєтворчості». У зв'язку з цим культурна ментальність етносу характеризується через її опертя на найдавніші архетипи та універсалії міфологічної свідомості, закріплені у мові, фольклорі, традиціях, звичаях, обрядах [див. 5, 12].

Ментальність українського козацтва з точки зору її духовно-практичного втілення, тобто козацький менталітет виступає, на нашу думку, як матриця життєдіяльності, яка відтворює історико-культурний процес і водночас стан формування певного способу життя і світовідношення. Саме тому уявлення про полівалентний менталітет українського козака в сучасній науковій думці є неоднозначним, як остаточно відтак не розкрито суть духовності українського козацтва в контексті культури українського бароко. Безсумнівно, українська етнокультурна ментальність виступає тією матрицею, як суцільною фронтальною директивою на певний модус взаємодії з культурою. Тому в ментальності закладено не тільки позасвідоме способу життя і культурних дій, але і спосіб осягнення культури, і рефлексія щодо культуротворчих можливостей, перспектив і шансів, а головне, – виявляються потенції можливого соціокультурного розвитку.

З одного боку, головною дійовою особою, генератором подій, подекуди драматичних, активним суб'єктом громадянських конфліктів та різного роду соціальних катаклізмів в часи піднесення бароко в Україні було українське козацтво. З іншого боку, саме козацька неординарність, неангажованість та волелюбство стали тією основою, що протегувала виникнення нового світовідчуття, світосприйняття та світобачення, відповідного основним переконанням барокової доби. В культурі українського бароко знайшли своєрідне відображення трагічність і суперечливість тогочасного буття, конфесійні протиріччя, складність і неоднозначність політичного становища в Україні другої половини XVII – першої половини XVIII ст., а також унікальні домінанти духовності українського козацтва, її релігійно-естетичний синкретизм.

Разом з піднесенням Бароко в Україні у суспільстві розгортаються процеси та події, які великою мірою визначають не лише перспективи подальшого ходу української історії, а й установлюють вектор розвитку духовної культури. В утвердженні православної віри, становленні національної свідомості, формуванні

ідеї державності та, нарешті, виникненні політичної та духовної еліти, незмірну роль відіграло українське козацтво. Ті зміни, що відбувалися в українському суспільстві XVII-XVIII ст., значною мірою обумовлювалися характером і спрямованістю політичних, релігійних, художньо-естетичних та державотворчих процесів, а відтак впливали на поступ духовності українства та розвиток особливого типу культури – українського Бароко.

Феномен барокової духовності виступає органічною частиною буття українства, у ньому фіксується багатоманітність і складність існування українського етносу, відображається напруженість та динамізм життя людини XVII–XVIII ст. Світоглядним орієнтиром виступав суспільний ідеал, що творився бароковою свідомістю, притім, з помітним впливом основних ідейних засад козацького братства. Слід визнати, що в основі культури українського Бароко лежить саме вироблена бароковою свідомістю парадигма високої духовності, що зумовлює потребу поглибленого аналізу її змісту, визначення основних її характеристик, складових та імперативів. Саме «з духовним визначенням української нації» пов'язує С. Кримський історичне формування культури бароко в Україні та вважає його частиною процесу опанування українцями світового досвіду на власній етнічній основі [4, 319].

Розгляд барокової духовності є важливим й у тому розумінні, що він дозволяє простежити зв'язок українського Бароко як з українським етноменталітетом, так і з процесами формування специфічних форм національного буття і свідомості. До того ж, у культурологічному дослідженні важливим питанням є феномен творчості як аспекту духовності, адже культуру українського бароко, безсумнівно, що й підтверджує Д. Наливайко, слід розглядати «як єдність, котра включає різні види духовно-творчої діяльності етносу» [8, 11]. Зокрема, формування духовності українського бароко розкривається через імплементацію етнокультурної ментальності в духовну культуру українського козацтва в цілому.

Найбільш відчутною загальною рисою українського бароко, закладеною вже на ментальному рівні, була всеосяжна релігійність. Так, основними темами українського барокового мистецтва поставали христологічні мотиви, а христоцентричність, зокрема в бароковій літературі, виступає однією з її головних ідейних засад [9, 10]. Лише як шлях до Бога і як Боже творіння в українському бароко мислиться природа, котра не постає самостійним об'єктом пізнання. Так само у контексті осмислення універсального зв'язку з Богом розглядається й особистість людини, а головними орієнтирами її діянь визнаються норми християнської етики та моралі, а сама людина в бароковій свідомості – це свого роду проекція суперечливості й трагічності буття.

Одночасно, як засвідчує С. Кримський, барокова трагічність світосприйняття в контексті української культури витіснялася на маргінес. Причиною цих процесів вчений вважає саме «дух епохи Української козацької держави», який, на його думку, призводив до того, що провідне місце починає займати героїко-патріотична тема [3, 81]. Отже, в українській бароковій духовній культурі чітко фіксуються інтенції свободи для утвердження перспектив людського існування. Водночас у

творців українського бароко не викликає сумніву те, що у прагненні до «золотої вольності» і людина, і український народ мусять зректися свавілля, і головне, примиритися з Богом, покладаючись на його милість і милосердя.

Безперечно, козацька духовність формувалася під генеруючим впливом української етноментальності у всіх її аспектах (особистісному, родовому, регіональному) та утворюючи особливий її варіант – козацьку. Козацька ментальність як її підґрунтя репрезентує характерологічний тип мислення й чуттєвості запорожців, який виражає життєві установки козаків, стійкі уявлення про оточуючий світ, своєрідні емоційні переваги та схильності, естетичні уподобання, сакральні засади, властиві саме козацькій культурній традиції. У ментальності українського козацтва перетинаються культурно-історична та природна зумовленість, раціональне і чуттєво-емоційне начала, створюючи унікальну цілісність козацького духовного і психічного життя в бароковому культурному просторі XVII–XVIII ст.

Саме у феномені ментальності як матриці буття й свідомості козацької спільноти, зароджуються етнопсихологічні особливості духовної культури українського козацтва. У поєднанні з принципами українського Бароко вони викликають такі поняття, що визначені як «козацька душа», «козацька вдача», «козацька духовність» тощо. Світоглядні та ціннісні орієнтири козацької духовності, з одного боку, своєрідно «систематизують культуру, заповнюють лакуни в ній універсальними схемами, які сформувались в дуже віддалені часи» [6, 101]. З іншого боку, у тих т. зв. «універсальних схемах» розкриваються наново архетипні форми української ментальності, що, наприклад, надають можливість сучасним культурологам одночасно трактувати постать козака-Мамая і як першопредка, і як національного ідеала козака в українському мистецтві.

Загальновідомими ментальними рисами української етнокультури, як зазначає Т. Бабина, є традиціоналізм, антеїзм, кордоцентризм, примат духовності над тілесністю, волелюбність, містицизм, оптимізм тощо [1, 11]. До характерних рис ментальності українського козацтва слід також віднести «самозаглибленість, ліризм, філософічність, естетизм та сакральність, як найвластивіші риси українців» [там само, 11]. Безперечно, найпитомішими козацькими ментальними ознаками є такі архетипові принципи «конституювання життєвого світу і культурного простору українства, як кордоцентризм, софійність, антеїзм тощо» [5, 13].

У духовній культурі українського козацтва, той саме антеїзм проявляється в амбівалентному вираженні – як уособлена любов до батьківщини, до рідної землі та як буквальна «прив'язаність» до власної земельної території, тобто у прямому і переносному сенсі. В. Личковах принцип антеїзму виводить на рівень української етноментальності й трактує його як любов до «Дому, Поля, Храму, до рідної Батьківщини». Звертаючись до історичних виявів архетипу Матері-Землі, до поклоніння жіночим божествам слов'янського пантеону й культу жінки, вчений пов'язує його і з образом Пресвятої Богородиці, «яка в іпостасі Покрови стає покровителькою українського козацтва» [5, 15]. Це положення підтверджує спільну основу

козацької духовності з етнокультурною ментальністю, глибокою релігійністю українського козацтва та козацьким естезисом. Притім, в духовній культурі українського козацтва ці ознаки є не лише провідними, а й такими, що, гармонійно поєднуючись, утворюють базовий фундамент духовності українського козацтва – його релігійно-естетичний стрижень, що пронизує козацький Sacrum – сферу святостей у житті та мистецтві.

Щодо кордоцентризму та його виявлення у козацькій духовній культурі, то слід зазначити, що цей принцип української етноментальності є невіддільним від духовності та є характерним для неї, хоча б з точки зору «висування на передній план не формалізму розуму, а того, що становить коріння морального життя, «серця» як метафори інтимних глибин душі» [2, 73]. Це – архетип «серця», названий у проекції на духовну культуру українського козацтва, як «козацька душа», що розкривається у різних своїх життєвих, сакральних і художніх проявах. Наприклад, архетип серця і принцип кордоцентризму закладається в культурну душу українського бароко, яке є єдиним національно довершеним стилем в історії культури України. У козацькій культурі архетип «серця» виявляється, насамперед, як духовний мікросвіт, як вираження «внутрішньої» людини, що відтворює макросвіт – Бога (Г. Сковорода).

Принцип софійності та ідея духовного розуму, зазначені українськими культурологами як засадничі риси національного менталітету [4, 322], як «культурно-історичний принцип української етноментальності, що оживає в історії, культурі, мистецтві України, в етосі та пафосі соціокультурного життя українця …» [5, 14] як стиль соціального буття козацького братства. Трактуючи поняття «етнос», як «кровноспоріднену географічну та культурно-історичну спільноту людей на будь-якому етапі його етногенези (історичного розвитку) [7, 21] та зважаючи на відсутність фактору «кровоспорідненості» як такої у становленні козацького культурного середовища, постає можливість зробити висновок, що саме засаднича етноментальна функція принципу «софійності» була провідною в улаштуванні елементів козацького буття та у формуванні духовної культури українського козацтва.

Наукова новизна полягає у тому, що у вітчизняній культурології вперше здійснено спробу виявлення зв’язків козацького Бароко як з процесами сакралізації та естетизації національного «святовідношення», так і з українським етноменталітетом. Охарактеризовано феномен етноментальності як матриці буття й свідомості козацької спільноти, у якій зароджуються релігійно-естетичні особливості духовної культури українського козацтва.

Висновки. Таким чином, козацька духовна культура виникла на засадах української етнокультурної ментальності з відчутним впливом релігійно-естетичного контексту українського Бароко та провідних принципів козацького братства. Українському козацтву вдалося асимілювати та одночасно синтезувати традиції української етноментальності, втіливши їх змістову та функціональну цілісність й життєздатність у власний духовний досвід. Відновивши на основі етноментальних засад козацького буття культурно-історичні формоутворення й архетипи етнокультури, козацтво отримало свій

власний особливий тип української ментальності, який розкрився в усіх сферах духовної культури українського козацтва, зокрема у світоглядній, моральній, культуротворчій, віросповідальній, художньо-естетичній тощо.

Література

1.Бабина Т. Г. Історичні виміри менталітету: своєрідність українського світу / Т. Г. Бабина // Вісн. Дніпропетр. ун-ту. Серія: Філософія. Соціологія. Політологія. – 2012. – Т. 20, вип. 22 (2). – С. 8-12.

2.Бондаренко О. В. Українська ментальність в розмаїтті національних ментальних формоутворень й архетипів: історико-культурний аспект / О. В. Бондаренко // Гуманіт. вісн. Запоріз. держ. інж. акад. – 2008. – Вип. 32. – С. 66-78.

3.Історія української культури: у 5 т. Т. 3 : Українська культура другої половини XVII – XVIII століть / НАН України; гол ред. Б. Є. Патон. – Київ: Наукова думка, 2003. – 1246 с.

4.Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії / С. Б. Кримський. – Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 367 с.

5.Личковах В. А. Філософія етнокультури: Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури / В. А. Личковах. – Київ: Вид. ПАРАПАН, 2011. – 196 с.

6.Лобас В. Цілісність культури в умовах глобалізації / В. Лобас // Сучасність. – № 11. – 2008.– С.100-105.

7.Лозко Г. С. Етнодержавство. Філософсько-теоретичний вимір: курс лекцій / Г. С. Лозко. – Київ: Мандрівець, 2012. – 384 с.

8.Українське бароко : у 2 т. Т. 1. / кер. проекту Д. Наливайко ; ред. кол.: Д. Горбачов, Я. Ісаєвич, І. Ісіченко [та ін.]. – Київ: Акта, 2004. – 635 с.

9.Ушкалов Л. В. З історії української літератури XVII – XVIII століть / Л. В. Ушкалов. – Харків: Акта, 1999. – 216 с.

References

1.Babina, T. G. (2012). Historical dimensions of mentality: peculiarity of the Ukrainian world. Bul. of Dnipropetr. Un-ty. Series: Philosophy. Sociology. Politology, Vol. 20, issue 22 (2), 8-12 [in Ukrainian].

2.Bondarenko, O.V. (2008). Ukrainian mentality in the diversity of national mental formations and archetypes: historical and cultural aspect. Humanit. bull. Zaporizh. State Eng. Acad., issue 32, 66-78 [in Ukrainian].

3.Paton, B. E. (2003). History of Ukrainian culture, Vol. 3. Ukrainian culture of the second half XVII – XVIII centuries. Kyiv: Naykova dymka [in Ukrainian].

4.Krumskiy, C. B. (2008). Under the signature of Sofia. Kyiv: VD «Kyevo-Mohylanska Academiy» [in Ukrainian].

5.Lychkovah, V.A. (2011). Philosophy ethnic culture. Theoretical and methodological and aesthetic aspects of the history of Ukrainian culture. Kyiv: PARAPAN [in Ukrainian].

6.Lobas, B. (2008). Integrity of culture in the conditions of globalization. Modernity, 11, 100-105 [in Ukrainian].

7.Lozko, G.S. (2012). Etnoderzhavstvo. Philosophical and theoretical dimension. Ternopil: Mandrivets [in Ukrainian].

8.Nalyvayko, D. (Eds.). (2004). Ukrainian Baroque: in 2 vol. Vol. 1. Kyiv: Akta [in Ukrainian].

9.Ushkalov, L.V. (1999). From the history of Ukrainian literature XVII – XVIII centuries. Kharkiv: Acta [in Ukrainian].

УДК 304.4:009:3.071](477)

Румко Жанна Петрівна,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заступник директора Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень Департаменту культури Київської міської державної адміністрації,
zhannaru74@ukr.net

ОБЛАСНІ ЦЕНТРИ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ ЯК ФОРМАТОРИ ІДЕЙ ТА КОНСТРУКТИВНИХ ДІЙ У ЗБЕРЕЖЕННІ УКРАЇНСЬКИХ ТРАДИЦІЙ

Мета роботи *полягає у розгляді діяльності Обласних центрів народної творчості (ОЦНТ) як закладів культури, що як форматори ідей та конструктивних дій впливають на розвиток культури в регіонах України, через збереження українських традицій. Актуалізовано їх роль у державних культурних процесах, пов'язаних із збереженням нематеріальної культурної спадщини, традиційної народної культури, проведенні фестивального руху, формуванні світогляду кожного українця як свідомого культурно розвиненого громадянина держави.* ***Методологія*** *дослідження полягає у застосуванні загальних принципів наукового пізнання, які відповідають сучасному культурологічному дискурсу. Це зумовило використання таких дослідницьких методів: системно-аналітичного – для вивчення філософської, культурологічної, мистецтвознавчої літератури з обраної проблеми; системно-структурного – з метою глибинного дослідження суті досліджуваного явища як складного культурно-мистецького явища української та світової художньої культури; формального та компаративного методів – для аналізу сутності ОЦНТ як форматорів ідей та конструктивних дій у збереженні українських традицій.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у розкритті сутності діяльності Обласних центрів народної творчості як закладів культури та доведенні того, що саме вони є форматорами ідей та конструктивних дій, які впливають на розвиток культури в Україні через збереження українських традицій. Також на основі проведення поглибленого аналізу відповідних джерел актуалізовано роль ОЦНТ у процесах, пов'язаних із збереженням українських традицій, нематеріальної культурної спадщини, традиційної народної культури, проведенні фестивального руху тощо, висвітлено їх місце в культурологічному знанні.* ***Висновки.*** *Розкрито та з'ясовано теоретико-методологічне підґрунтя форматорських ідей та конструктивних дій ОЦНТ у сучасному культурологічному знанні. Встановлено, що Обласні центри народної творчості відроджують та розвивають українську духовність та самобутність, зберігаючи традиції кожного регіону України. Їх форматорські ідеї та конструктивні дії у збереженні українських традицій позначаються як складові культури України. Виявлено, що якісним показником способу життя українських громадян є реалізація своє ідентичності через збереження народних традицій, свят, обрядів.*

Ключові слова: *Обласні центри народної творчості, форматори, народна творчість, конструктивні дії, традиційна культура, збереження українських традицій.*

©Румко Ж. П., 2017

Румко Жанна Петровна, *соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, заместитель директора Киевского городского центра народного творчества и культурологических исследований Департамента культуры Киевской городской государственной администрации*

Областные центры народного творчества как форматоры идей и конструктивных действий в сохранении украинских традиций

Цель работы *заключается в рассмотрении деятельности областных центров народного творчества (ОЦНТ) как учреждений культуры, что как форматоры идей и конструктивных действий влияют на развитие культуры в регионах Украины, через сохранение украинских традиций. Актуализирована их мощная роль в государственных культурных процессах, связанных с сохранением нематериального культурного наследия, народной культуры, проведении фестивального движения, формирования мировоззрения каждого украинца, как сознательного культурно развитого гражданина Украины.* ***Методология исследования*** *заключается в применении общих принципов научного познания, которые соответствуют современному культурологическому дискурсу. Это обусловило использование таких исследовательских методов: системно-аналитического – для изучения философской, культурологической, искусствоведческой литературы по выбранной проблеме; системно-структурного – с целью глубинного исследования сути избранного явления как сложного культурно-художественного факта украинской и мировой художественной культуры; формального и сравнительного методов – для анализа сущности ОЦНТ как форматоров идей и конструктивных действий в сохранении украинских традиций.* ***Научная новизна работы*** *заключается в раскрытии сущности деятельности Областных центров народного творчества как учреждений культуры и доказательстве того, что именно они являются форматорами идей и конструктивных действий, которые влияют на развитие культуры в Украине через сохранение украинских традиций. Также на основе проведения углубленного анализа соответствующих источников актуализирована роль ОЦНТ в процессах, связанных с сохранением украинских традиций, нематериального культурного наследия, народной культуры, проведении фестивального движения и т.п., освещено их место в культурологическом знании.* ***Выводы.*** *Раскрыто и выяснено теоретико-методологическое основание форматорских идей и конструктивных действий ОЦНТ в современном культурологическом знании. Установлено, что Областные центры народного творчества возрождают и развивают украинскую духовность и самобытность, сохраняя традиции каждого региона Украины. Их форматорские идеи и конструктивные действия в сохранении украинских традиций обозначаются как составляющие общей культуры Украины. Выявлено, что качественным показателем образа жизни украинских граждан является реализация своей идентичности через сохранение народных традиций, праздников, обрядов.*

Ключевые слова: *Областные центры народного творчества, форматоры, народное творчество, конструктивные действия, традиционная культура, сохранение украинских традиций.*

Rumko Zhanna*, a competitor of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Deputy Director of the Kyiv City Center for Folk Art and Cultural Studies of the Department of Culture of the Kyiv City State Administration*

Regional centers of Folk Art as formers of ideas and constructive actions in preserving Ukrainian traditions

Purpose of Article. *The research aims to consider the activities of the Regional Centers of Folk Art (RCFA) as cultural institutions which, as formers of ideas and constructive actions, influence the development of culture in the regions of Ukraine through the preservation of Ukrainian traditions. The importance of the influential role of the mentioned factors has been emphasized, the necessity of stable tolerance of them in the state cultural processes connected with the preservation of the intangible cultural heritage, traditional folk culture, the conduct of the*

festival movement, the formation of the outlook of every Ukrainian as a consciously cultivated Ukrainian citizen has been emphasized. ***The methodology*** *of the study applies the general principles of scientific knowledge which correspond to contemporary cultural science discourse. The mentioned approach led to the use of such research methods: system-analytic – for the study of philosophical, cultural, literary literature on the chosen problem; systemic and structural – with a view to profound research of the essence of the selected phenomenon as a complicated cultural and artistic fact of Ukrainian and world artistic culture; formal and comparative methods – to analyze the nature of the RCFA as formers of ideas and constructive actions in preserving Ukrainian traditions.* ***The scientific novelty*** *of the work uncovers the essence of the activities of the regional centers of Folk Art as cultural institutions and to prove that they are the formators of ideas and constructive actions that influence the development of culture in Ukraine through the preservation of Ukrainian traditions. Also, by the profound analysis of the relevant sources, the role of the RCFA in the processes related to the protection of Ukrainian traditions, intangible cultural heritage, traditional folk culture, the festival movement were updated, the place of the mentioned aspects in cultural knowledge was highlighted.* ***Conclusions.*** *The theoretical and methodological basis of formative ideas and constructive actions of the RCFA in the modern cultural understanding was revealed and clarified. It has been established that regional centers of folk art revive and develop Ukrainian spirituality and identity, preserving the traditions of every region of Ukraine. Their formative ideas and constructive actions in safeguarding Ukrainian traditions are defined as components of the prevailing culture of Ukraine. It is revealed that the quality indicator of the way of life of Ukrainian citizens is the realization of their identity through the preservation of national traditions, holidays, ceremonies.*

Key words: *regional centers of Folk Art, shaper, Folk Art, constructive actions, traditional culture, preservation of Ukrainian traditions.*

Актуальність теми дослідження. У сучасному світі, наповненому протиріччями і напруженістю, все гостріше постають питання про місце і значення державних інституцій у житті суспільства. До означених державних інституцій належать Обласні центри народної творчості (ОЦНТ). З прийняттям Закону про децентралізацію жодна з новостворених громад не відмовилась від сільських клубів, Будинків культури та ОЦНТ. Навпаки, їх стали розбудовувати, ремонтувати та реконструювати, що засвідчує їх актуальність і необхідність. Діяльність Обласних центрів народної творчості тісно пов’язана з щоденним побутом, життям людей та їх духовним розвитком. Отже, актуальним є вивчення діяльності Обласних центрів народної творчості, визначення їх статусу як форматорів ідей та конструктивних дій у збереженні українських традицій.

Мета роботи полягає у розгляді діяльності Обласних центрів народної творчості як закладів культури, що як форматори ідей та конструктивних дій, впливають на розвиток культури в регіонах України, через збереження українських традицій. Актуалізовано їх роль у державних культурних процесах, пов’язаних зі збереженням нематеріальної культурної спадщини, традиційної народної культури, проведенні фестивального руху, формації світогляду кожного українця, як свідомого культурно розвиненого громадянина держави.

Виклад основного матеріалу. Обласні центри народної творчості як заклади, що розпочинали свою роботу наприкінці 30-х років ХХ століття, займають чільне місце у реформуванні та реорганізації в наш час. Майже 80 років (з 1936 р.) вони зберігають українську традиційну культуру. Радянська

влада створила всі умови для розвитку народної творчості. «Завдяки керівництву Радянського уряду у середині XX століття стався розквіт культури й мистецтв країни. Однією зі складових частин великої справи у сфері культурного будівництва стала художня самодіяльність» [4]. Тоді ж остання набула надзвичайно широкого розмаху. З'явилися десятки тисяч хореографічних гуртків у школах та клубах з мільйонними учасниками. Керівництво художньою самодіяльністю здійснювали Обласні центри народної творчості. З кінця 50-х рр. минулого століття найбільш зрілі самодіяльні колективи отримали звання народних театрів. Поширення отримали різні самодіяльні ансамблі, оркестри, циркові і естрадні колективи, хори.

У 70-80 роках XX ст. ОЦНТ організовували щорічні огляди художньої самодіяльності і до сьогодні продовжують цю діяльність. У 1975 році відбувся перший Всесоюзний фестиваль художньої самодіяльної творчості трудящих. На той час спостерігався розквіт народної творчості, так званої художньої самодіяльності – масова мистецько-культурна діяльність, що її проводили в УРСР, створені замість «Просвіт» і «Хат-читалень», стимульовані й фінансово утримувані державою установи (понад 600 млн. карб. щорічно). Очолювало й координувало самодіяльність в УРСР Міністерство культури [11].

Розглядаючи ціннісні аспекти у діяльності Обласних центрів народної творчості, як форматорів ідей та конструктивних дій у збереженні українських традицій сьогодні, бачимо багаторічні результати розвитку. До прикладу візьмемо фестивальний рух, зокрема, Міжнародний фестиваль українського фольклору «Берегиня», який один раз на три роки проводить Волинський обласний науково-методичний центр культури. На цей час Поліський край стає справжнім центром автентичного фольклору, спрямованого на відродження прадідівських звичаїв та обрядів. Учасниками фестивалю є фольклорні колективи від українських громад Польщі, Литви, Білорусії, Молдови, Румунії, а також із усіх областей України та усіх районів і міст Волині.

У Івано-Франківську Міжнародний фольклорний фестиваль етнографічних регіонів України «Родослав» вже багато років організовує навчально-методичний центру культури і туризму Прикарпаття. Тернопільська область славиться Всеукраїнським фестивалем-конкурсом патріотичного мистецтва «Захисникам Вітчизни», який присвячений легендарному засновнику Запорізької Січі, герою українського визвольного руху – Байді Вишневецькому. Фестиваль-конкурс проходить під егідою Тернопільського обласного методичного центру народної творчості. На Тростянецькій землі Сумщини відбувається Всеукраїнський сільський фестиваль мистецтв «Боромля». Більше двадцяти шести років проходить це мистецьке свято, яке відкриває нові таланти та радує шанувальників української пісні виступами «зірок» сцени. Захід проходить під керівництвом Сумського обласного науково-методичного центру культури і мистецтва.

Залишається практично не дослідженою тема повсякденного життя, а саме існування народної творчості населення незалежної України, оскільки для більшості вчених історія України обмежується політичними та економічними

змінами. Тому Обласні центри народної творчості – форматори ідей та конструктивних дій, залишаються поза увагою науковців нинішнього часу, що й зумовило актуальність нашої проблеми.

Слід зазначити ще про один з важливих векторів діяльності Обласних центрів народної творчості як форматорів ідей та конструктивних дій – це традиційна народна культура, що визначається як сукупність матеріальних і духовних цінностей, створених тим чи іншим народом. З цього погляду, поняття «традиційна культура», «традиційна народна культура» дозволяють акумулювати всі культурні чинники, що свого часу (у кожного народу по-різному) відігравали визначальну етнотворчу роль – міфи, прадавні (язичницькі) вірування, «споконвічні» обряди, фольклор, народне образотворче мистецтво тощо – у єдину систему знань про «питомий», вивірений часом культурно-історичний фонд кожного етносу. Зростання інтересу до традиційної культури як цілісного явища є не лише пострадянським феноменом. Як зазначає А.Захаров, «майже два століття», починаючи з епохи Просвітництва, минули під гаслом боротьби з народним невіглаством і забобонами. Народне мистецтво вважалося «примітивним» і таким, що не варте уваги, а відданість традиціям – ознакою відсталості. Нині ситуація докорінно змінилася. Відомі на весь світ вчені, наприклад, Ж. Бодріяр, М. Мафессоли говорять про «ренессанс» традиційної, архаїчної культури. Р. Барт використав поняття міфу для дослідження політики, реклами, моди. Пророк новітньої «технотронної ери» М. Маклуен вважав, що майбутнє людство більше буде схожим на «всесвітнє село» [8].

Традиційна народна культура, розвитком та збереженням якої займаються Обласні центри народної творчості, приваблює багатьох людей різного віку своєю нерегламентованістю, свободою і добровільністю вибору його видів і форм. Саме те що було збережено, Обласні центри народної творчості формують, розвивають та передають в календарно-обрядових, сімейно-побутових традиціях, що представлені народною музикою, танцями, декоративно-прикладним мистецтвом, фольклорним театром та іншими видами народної художньої творчості. Для дослідження наведемо наступний приклад з планів роботи ОЦНТ. В Кіровоградському обласному центрі народної творчості відбуваються творчі лабораторії майстрів обласного творчого об’єднання «Дивосвіт» та методистів районних будинків культури з декоративно-ужиткового мистецтва. Присутні знайомляться з експозиціями персональних виставок, наприклад «Фантазії життєдайного стебла» майстра соломоплетіння Світлани Піскової з смт. Нова Прага Олександрійського району та беруть участь у майстер-класах з соломоплетіння. Майстер-класи з фітодизайну проводить Людмила Смірнова, керівник гуртка «Фітодизайн, аплікація соломкою» Кіровоградської станції юних техніків. У творчій лабораторії беруть участь майстри декоративно-ужиткового мистецтва районних осередків обласного творчого об’єднання «Дивосвіт» з Бобринецького, Знам’янського, Кіровоградського, Компаніївського, Новгородківського, Новомиргородського, Новоукраїнського районів, а також члени клубу народних ремесел «Ниточка» та громадської організації «Єлисаветградський узвіз» [10].

Продовжуючи дослідження традиційної народної культури, розглянемо театральний жанр. Кіровоградський обласний Центр народної творчості організовував обласні семінари-практикуми керівників аматорських театральних колективів. Відкриває зазвичай семінар директор Обласного центру народної творчості, заслужений працівник культури України Валентина Пращур, зазначивши, що аматорські театральні колективи, які продовжують традиції уславлених корифеїв першого українського професійного реалістичного театру, популяризують та розвивають українське театральне мистецтво Кіровоградщини, мають свій неповторний колорит та самобутній характер, який потрібно підтримувати. Особливістю цих семінарів є практичні заняття, які зазвичай проводять гуру театрального жанру. Режисери-аматори з районів області мають можливість навчитися робити дієвий аналіз п'єси, визначати обставини, задум та її ідею, вміти особисто трактувати авторський текст. Учасники семінару-практикуму отримують репертуарні збірники для аматорських театрів малих форм на CD-дисках та методичні матеріали, підготовлені фахівцями Обласного Центру народної творчості [10].

Аналізувати та узагальнити діяльність Обласних центрів народної творчості та в регіональному розрізі, показати їх значення для культури усіх областей України – це один аспект поставленої мети. Однак важливим є також збереження і розвиток традиційної народної культури, що ми розглядаємо не тільки як сферу соціально-культурної та художньо-творчої діяльності, але і як соціально-культурний простір для прояву різноманітних громадянських ініціатив громадських організацій, об'єднань і рухів, якими опікуються Центри народної творчості як форматори ідей та конструктивних дій. Щодо визначення слова «конструктивний» – у Словнику української мови (Академічний тлумачний словник 1970 – 1980): в 11 томах. – Том 4, 1973. – Стор. 266., зазначено – «який може бути основою чого-небудь. Ми вносимо конструктивні пропозиції про загальне й повне роззброєння (Радянська Україна, 7.X 1960, 2); Конструктивна думка» [9].

Вінницький обласний центр народної творчості (ВОЦНТ) зосереджує свою роботу на виконанні впровадження відродження і розвитку культури Вінниччини, складовою частиною якої є реалізація програми «Народна творчість – жива душа народу». Розглядаючи народну творчість як багатовікову систему вічних моральних і естетичних цінностей, колектив ВОЦНТ, відповідно до свого Статуту, проводить роботу з надання методичної та практичної допомоги закладам клубного типу, колективам художньої самодіяльності, майстрам декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва незалежно від відомчого підпорядкування. Традиційними заходами є проведення днів гумору і сатири на батьківщині С. Руданського – в с. Хомутинцях, обласне свято козацької слави в с. Руданському Шаргородського району, присвячене річницям Українського Козацтва та дня народження Б. Хмельницького, обласне свято духовної музики в с. Городківка Крижопільського району, присвячене пам'яті видатного диригента І. Мазуркевича та ін. На всіх святах організовуються виставки образотворчого та

декоративно-прикладного мистецтва [1]. Спеціалістами Центру народної творчості проводяться конкурси: «На кращу організацію сімейного відпочинку в установах культури клубного типу», присвячені Міжнародному року сім'ї, «На кращу організацію військово-патріотичної роботи в клубних установах області», присвячені річниці Перемоги у Великій Вітчизняній Війні, «Директор року» (сільський клуб) та ін. [3].

Обласний центр народної творчості на Черкащині щорічно проводить змагання «Козацькому роду нема переводу» і «Козацькі забави», де кожен бажаючий житель тутешніх сіл може проявити спритність та силу, поринути в історію звичаїв і традицій козацької доби, поглибити знання щодо козацького побуту [5, 7].

Досліджуючи роботу Центрів народної творчості, маємо незаперечні факти того, що останні відроджують загальну культуру народу, зберігають та відновлюють втрачені традиції, забезпечуючи кожному регіону свою самобутність і неповторність. У кожному з 24 регіонів України та місті Києві на сьогодні повноцінно працюють усі Обласні центри народної творчості, окрім АР Крим. Ознакою повноцінної діяльності маємо порядок денний Всеукраїнської наради керівників Обласних центрів народної творчості України з питання: «Народна творчість і аматорське мистецтво – реалії сьогодення і перспективи розвитку» у місті Чернівці на базі Учбово-методичного центру культури Буковини, яка відбулася 18-20 листопада 2016 року. Присутніми на нараді були: Іонова О.В. – заступник начальника управління соціокультурного розвитку регіонів – начальник відділу регіональної політики Міністерства культури України, Ахова С.В. – головний спеціаліст відділу регіональної політики Міністерства культури України, Васечко Ф.Ф. – голова ради директорів, заступник директора Рівненського обласного центру народної творчості та усі 24 директори та заступники директорів Обласних центрів народної творчості з усієї України. У порядку денному вирішували нагальні питання діяльності ОЦНТ, серед яких: роль та місце Обласних центрів народної творчості в період створення територіальних громад; конкурс керівників закладів культури та перевибори ради директорів і зміна назви. За одноголосним рішенням усіх учасників наради ухвалено рішення щодо написання звернення до Міністра освіти і науки України про відновлення підготовки фахівців народної художньої творчості та відновлення роботи Житомирської фабрики виробництва баянів, узагальнення досвіду роботи та друк методичних рекомендацій щодо співпраці ОЦНТ з територіальними громадами у регіонах, затвердження нового складу ради керівників ОЦНТ: голова ради керівників ОЦНТ – Васечко Ф.Ф., заступник голови – Береза Р.П., секретар – Румко Ж.П., члени ради керівників: Сушко В.І., Шкрібляк М.М., Вітас В.Г., Бистрицька Є.М. та подання в місячний термін керівниками ОЦНТ пропозицій до ради керівників для складання плану роботи на 2017 рік [2]. Саме в цьому контексті Центри народної творчості підтверджують свою важливу роль і необхідність у процесі зросту в покликанні, вихованні та формації кожного українця, як свідомого культурно розвиненого громадянина.

Досліджуючи ідеї та конструктивні дії Центрів народної творчості, пояснення виникають з наведених прикладів та викладеного матеріалу. Продовжуючи далі вивчення діяльності, зазначимо що ОЦНТ у кожній області – це державні установи, які частково фінансуються з державного бюджету. Працівники не є державними службовцями, вони мають найнижчу заробітну платню. І все це попри те, що Обласні центри народної творчості «тримають у своїх руках» усю традиційну народну культуру регіонів. Ще надважливим є людський фактор керівника-форматора ОЦНТ у кожній області, адже саме правильність та ефективність дій, креативність, сучасність та професійний підхід до роботи приносять результати. Саме такі керівники нині очолюють ОЦНТ – заслужені працівники культури України (Цвігун Тетяна Омелянівна (м. Вінниця), Пересунько Микола Михайлович (м. Київ), Васечко Феодосій Феодосійович (м. Рівне), Пращур Валентина Семенівна (м. Кропивницький), заслужений діяч мистецтв України (Шкрібляк Микола Миколайович (м. Чернівці), кандидат наук (Береза Роман Павлович (м. Львів), заслужена артистка України (Баштова Наталія Анатоліївна м. Черкаси) високопрофесійні фахівці своєї справи.

Обласні центри народної творчості виявляють чимало проблем і розкривають реальну картину існуючої сфери дозвілля у сільській місцевості, зокрема, фінансування і правовий захист закладів культури, відповідно їх кадрове, репертуарне і методичне забезпечення в умовах сучасного ринку. Більшість методичних кабінетів районних Будинків культури не забезпечують методичну діяльність сільських закладів культури клубного типу. Як правило, робота методистів зводиться лише до організації і проведення концертної діяльності.

Розглядаючи питання про розвиток народної творчості, ще один сегмент у форматорстві – ОЦНТ вдається відроджувати загальну культуру народу, зберігати та відновлювати втрачені традиції, які забезпечують кожному регіону свою самобутність і неповторність. Народна творчість приваблює багатьох людей різного віку своєю нерегламентованістю, свободою і добровільністю вибору її видів і форм.

Одне з основних завдань ОЦНТ – виховання молодого покоління, яке знає і поважає історію і культуру своєї країни, розуміє і зберігає народні традиції, бере участь у духовному розвитку сучасного суспільства. Все це вимагає від Центрів по-новому ставити завдання щодо морального, естетичного та патріотичного виховання та розвитку його соціально-культурних технологій. Відродження та збереження основ традиційної культури є одним з основних чинників духовно-морального виховання. Одне з головних напрямків у роботі клубних закладів, якими опікуються Обласні центри народної творчості, – популяризація у регіонах різноманітних фестивалів, оглядів, конкурсів та інших районних проектів і культурно-мистецьких заходів, які сприяють відродженню народних традицій.

Важливим показником роботи Центрів-форматорів є розвиток народної творчості. Як показують соціологічні дослідження, далеко не в кожному клубному закладі різних регіонів працюють народні колективи. Розвиток

народної творчості та її популяризація серед дітей, молоді, старших людей вимагає від клубних працівників серйозного підходу до цієї проблеми. Тому Обласні центри народної творчості створюють проекти, програми для подальшого розвитку народної творчості, залучаючи всі категорії населення, особливо старше покоління. При цьому важливого значення надається передачі народної творчості через призму поколінь: дорослі – дітям і підліткам. Активне знайомство з народними традиціями відбувається безпосередньо під час проведення народних свят, де використовується різножанровість елементів народної творчості.

Висновок. Отже, досліджуючи діяльність Обласних центрів народної творчості, зазначимо, що кожний окремо взятий регіон має свої фольклорні культурно-мистецькі заходи, які передають місцеві традиції, віддзеркалюють історичні процеси свого краю, чим відроджують та розвивають свою духовність та самобутність.

Міністерство культури України, покладаючи на Обласні центри народної творчості місію формування та реалізації державної політики у сфері культурного розвитку регіонів України, організовує конференції та наради для керівництва Центрів, цим самим забезпечуючи можливість обміну досвідом, спілкування та головне – зберігаючи цілісну, стержневу систему культурного розвитку України всіма регіонами нашої держави.

Підводячи підсумок, стверджуємо наступне: Обласні центри народної творчості є одними з форматорів ідей та конструктивних дій в регіонах України, що полягають у проведенні цілеспрямованої діяльності з розвитку, збереження та повернення із забуття народних традицій, звичаїв, обрядів, самобутності, пісенного, музичного, танцювального фольклору, активна допомога районним, сільським закладам культури в підготовці і проведенні культурно-масових заходів, підвищення кваліфікації клубних працівників, керівників народних аматорських художніх колективів, особливості зберігання народної творчості та її розвитку; формуванні культурних цінностей суспільства.

У статті встановлено, що форматор – це посередник між тими, хто потребує певних дій, ідей, вирішень та основними законодавчими парадигмами. Обласні центри народної творчості виконують формаційну та виховну дію, як форматори (посередники) між Міністерством культури України та клубними закладами в регіонах України.

Аналізуючи діяльність Центрів народної творчості як форматорів ідей та конструктивних дій в Україні, ми дійшли висновку, що їхня праця є безцінним матеріалом для досліджень з культурології. Програми цих установ, мета і способи їх досягнення проливають світло на окремі аспекти повсякденного життя населення регіонів України.

Література

1. Гарбулінський С. І. Звіт про роботу Вінницького обласного центру народної творчості 1995 року. (Рукопис). Архів Вінницького обласного центру народної творчості. Вінниця: ВОЦНТ, 1995. 25 с.

2.Звіт Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень 2017 року. (Рукопис). Архів Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень. Київ: КМЦНТтаКД, 2017. 25 с.

3.Лозовський Т. В. Звіт про роботу Вінницького обласного центру народної творчості в 1996 році. (Рукопис). Архів Вінницького обласного центру народної творчості. Вінниця: ВОЦНТ, 1996. 12 с.

4.Мессерер А. Танець. Думка. Час. Москва: Мистецтво, 1979. 173 с.

5.Підгірна Л.Г. Про роботу клубних закладів області серед дітей і підлітків. (Рукопис). Архів Черкаського обласного центру народної творчості. Черкаси: ЧОЦНТ, 2014. 6 с.

6.Політологія. С. В. Решетніков, Н. П. Денисюк, М. Ф. Чудаков. Під ред. проф. С. В. Решетнікова. Мінськ: ТетраСистемс, 2000. 448 с.

7.Поточний архів Управління культури і туризму Черкаської ОДА. Основні показники діяльності культурно-просвітніх установ області за 2001 р. (Рукопис). Архів Черкаського управління культури і туризму Черкаської ОДА. Черкаси: УКіТЧ ОДА, 2001. 14 с.

8.Різник О.О. Поняття традиційна культура та її відображення в навчальних посібниках з культурології України та Росії. Київ: УЦКД, 2013. Режим доступу http://tur.kosiv.info/ukrainian-culture/442-

9.Словник української мови: в 11 томах. АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Київ: Наукова думка, 1970—1980. Том 4, 1973. С. 266.

10. Шпіль Т.О. План роботи Кіровоградського обласного центру народної творчості за 2003 рік (рукопис) Архів Кіровоградського обласного центру народної творчості. Кіровоград. КОЦНТ, 2003. 11с.

11. Югославія і художня самодіяльність. Югославія – Юніонпедія Режим доступу: uk.unionpedia.org

References

1. Garbulinsky S.I. Report on the work of the Vinnytsia regional center of folk art in 1995. (Manuscript). Archive Vinnytsia regional center of folk art. Vinnytsia: VRCF [in Ukrainian].

2. Report of the Kyiv City Center for Folk Art and Cultural Studies 2017. (2017). (Manuscript). Archive Kyiv City Center for Folk Art and Cultural Studies. Kiev: KCCFCS [in Ukrainian].

3. Lozovsky T. Report on the work of the Vinnytsia regional center of folk art in 1996. (1996). (Manuscript). Archive Vinnytsia regional center of folk art. Vinnytsia: VRCFA [in Ukrainian].

4. Messer A. Dance. Opinion. Time. Moscow. Art of 1979 [in Russia].

5. Podgornaya L.G. About the work of club institutions in the area among children and adolescents. (2014). (Manuscript). Archive Cherkasy regional center of folk art. Cherkasy: CRCFA [in Ukrainian].

6. Politics. SV Reshetnikov, N.P. Denisyuk, M.F. Chudakov. Ed. prof. SV Reshetnikova (2000). Minsk: Tetra Systems [in Ukrainian].

7. Current archive of the Department of culture and tourism of Cherkasy regional state administration. The main indicators of the activity of cultural and educational institutions of the region in 2001. (Manuscript). Archive Department of culture and tourism of Cherkasy regional state administration. Cherkasy: DCTCH RSA [in Ukrainian].

8. Riznyk O.O. (2013). The concept of traditional culture and its reflection in the textbooks on cultural studies of Ukraine and Russia. Kiev: UCCS, Access mode http://tur.kosiv.info/ukrainian-culture/442- [in Ukrainian].

9. Dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes. Academy of Sciences of the USSR. (1973) Institute of Linguistics; for ed. I. K. Whitehead Kyiv: Scientific Opinion, 1970-1980. Volume 4 [in Ukrainian].

10. Shpil T.O. The plan of work of the Kirovograd regional center of folk art for 2003. (Manuscript). Archive. Kirovograd regional center of folk art. KRCFA [in Ukrainian].

11. Yugoslavia and artistic amateur. Yugoslavia – UnionPedia. Access mode uk.unionpedia.org [in Ukrainian].

УДК 008 (477)

Хлебосолов Ігор Олексійович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
khlebosolov@yahoo.com

ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ В УМОВАХ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Мета дослідження *полягає у виявленні концептуальних засад та культурних парадигм державної культурної політики у формуванні культурного простору в умовах незалежності, студіюванні процесу її реалізації та результатів у часовопросторовому вимірі.* ***Методи дослідження.*** *У дослідженні використано порівняльний метод, метод документального аналізу, комплексний підхід до дослідження. При дослідженні проблеми було також прийнято до уваги синергетичні дослідницькі парадигми в галузі культурології, а також загальні методи аналізу і синтезу. Використання вказаних методів дослідження сприяло отриманню власних теоретичних результатів.* ***Наукова новизна*** *одержаних результатів обумовлена вибором теми дослідження та полягає у визначенні періодизації процесу формування національного культурного простору та його контексту і змісту. Обґрунтовано ідею, що процес формування культурного простору проходить у взаємозв'язку митця й творчого середовища із державою та її інститутами, і у часопросторі моделі їх розвитку не співпадають.* ***Висновки.*** *З проголошенням незалежності України нагальним завданням державної політики стало формування нової парадигми національного культурного простору. На відміну від радянської концепції "управління культурою" на державному рівні затверджується нова модель культури, яка визначає її як форму вияву національної самосвідомості, національної ідентичності, фактора консолідації суспільства та ефективності соціально-політичних перетворень.*

Ключові слова: *концепція, культура, моделювання, культурна політика, держава.*

Хлебосолов Игорь Алексеевич, *соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Формирование культурного пространства Украины в условиях независимости

Цель исследования *заключается в выявлении концептуальных основ и культурных парадигм государственной культурной политики в формировании культурного пространства в условиях независимости, исследовании процесса реализации и результатов политики в пространственно-временном измерении.* ***Методы исследования****. В исследовании использованы сравнительный метод, метод документального анализа, комплексный подход к исследованию. При исследовании проблемы были также приняты во внимание синергетические исследовательские парадигмы в области культурологии, а также общие методы анализа и синтеза. Использование указанных методов исследования способствовало получению собственных теоретических результатов.* ***Научная новизна*** *исследования обусловлена выбором темы исследования и состоит в определении периодизации процесса формирования национального культурного пространства, его контекста и содержания. Обосновано идею, что процесс формирования культурного пространства проходит во взаимосвязи художника и творческой среды с государством и его институтами, и в пространстве модели их развития не совпадают.* ***Выводы.*** *С провозглашением независимости Украины неотложной задачей государственной политики стало формирование новой парадигмы национального культурного пространства. В отличие от*

©Хлебосолов І. О., 2017

советской концепции "управления культурой" на государственном уровне утверждается новая модель культуры, которая определяет ее как форму проявления национального самосознания, национальной идентичности, фактора консолидации общества и эффективности социальных и политических преобразований.

Ключевые слова: *концепция, культура, моделирование, культурная политика, государство.*

Hlebosolov Igor, *Researcher, National cademy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Formation of the cultural space of Ukraine in the conditions of independence

Purpose of Article. *The purpose of the study aims to identify the conceptual foundations and cultural paradigms of the state cultural policy concerning the creation of the cultural space under conditions of independence, studying the process of its implementation and the results in time-space dimension.* ***Methodology.*** *The research uses a comparative method, a method of documentary analysis, and a comprehensive approach to research. In studying the problem, synergistic research paradigms in the field of cultural science, as well as general methods of analysis and synthesis, were taken into consideration. The use of the mentioned methods of the research contributed to obtaining their theoretical results.* ***Scientific Novelty.*** *The scientific novelty of the results has defined by choice of the topic of study and the periodization of the process of the national cultural space formation as well as its context and content. The idea that the process of cultural area creation is in the relationship between the artist and the creative environment with the state and its institutes is grounded, and the models of their development do not coincide in term of the time-space phenomenon.* ***Conclusions.*** *With the proclamation of independence, the urgent task of state policy was the formation of a new paradigm of the national cultural space. Unlike the Soviet concept of "cultural management," a new model of culture is approved at the state level, which defines it as a form of manifestation of national identity, the factor of consolidation of society and the effectiveness of socio-political transformations.*

Key words: *concept, culture, modeling, cultural policy, state.*

Актуальність теми дослідження. Розвиток української культури в умовах зростання національно-культурної ідентичності під час становлення незалежної держави свідчить про нове національно-культурне відродження, активізацію процесів національного, релігійного, демократичного оновлення суспільства. Незважаючи на несприятливі економічні чинники, матеріально-фінансові негаразди, культурно-мистецьке життя в країні та регіонах стає більш насиченим, відображає різні художні напрями і стилі, нову соціокультурну ситуацію в Україні.

У розвитку українського соціокультурного середовища відзначаються фактори, що негативно позначаються на стані справ у галузі, що, передусім, пов’язані з недосконалістю законодавчо-нормативної бази, скороченням фінансування галузі як на загальнодержавному, так і на регіональному рівнях, неготовності значної частини управлінців, а також працівників культури і мистецтва до роботи в нових політичних і соціально-економічних ринкових умовах. Несприятливо позначилась на стані державної культурної політики й російська анексія Криму та сучасне загострення політичної ситуації на Сході країни. Воєнно-політичні події підтверджують актуальність формування культурного простору України на національно-історичних традиціях та з урахуванням досвіду провідних країн як основи національної безпеки.

Аналіз досліджень та публікацій. Процес розвитку державної політики в галузі культури у постсоціалістичний період представлений у дослідженнях

О. Кравченка [4], Л. Сохань [9], Д. Дзвінчука [1], О. Немчука [1], О. Задихайло [2], В. Малімона [5], В.Карпова [3], В. Чернеця [10].

Мета дослідження полягає у виявленні концептуальних засад та культурних парадигм державної культурної політики у формуванні культурного простору в умовах незалежності, студіюванні процесу реалізації державної культурної політики та результатів її реалізації.

Виклад основного матеріалу. Важливими складовими державної культурної політики є створення системи законодавчих актів, регуляторних заходів, конкретних дій і пріоритетів у сфері культури, що відображають соціокультурні потреби суспільства. З початком трансформації радянського суспільства у формацію незалежної держави нагальним завданням постало формування національного культурного простору.

Аналіз розвитку культурної політики у пострадянський період дозволяє виокремити основні етапи формування культурного простору держави в умовах незалежності України [10, 374]. Головним критерієм у запропонованій періодизації виступили співвідношення між прогнозованими та кінцевими результатами реалізації державних програм та проектів розвитку культурної сфери, набуття внаслідок цього концептуально нових якісних чинників у становленні нової моделі вітчизняного культурного простору.

У контексті вищезазначеного першим етапом можна вважати період відродження культурного простору на національно-демократичних засадах. Цей етап, який можна окреслити 1991–1996 роками, характеризується початком формуванням законодавчих основ, початком процесу вивільнення суспільства від нашарувань комуністичної ідеології та моралі, вільного доступу до надбань світової культури та усіх пластів духовної спадщини. Попри позитивні зміни відбувалися й процеси, до яких суспільство при визначенні культурних пріоритетів не було спроможне рефлектувати. Мова йде про масований імпорт культурних цінностей західних суспільств, девальвацію радянської спадщини, виродження цінностей традиційної національної культури, а також нестабільність, хаотичність, непослідовність, неорганізованість, видозмінюваність форм і норм життя на тлі загальносистемної соціально-економічної кризи.

Відставання у формуванні нових правових засад культури та мистецтва на тлі швидких змін у суспільстві призвело до комерціалізації культурної сфери, спричинило падіння соціального престижу більшості професій культурної сфери через низьку соціальну захищеність, прогресуючу культурну деградацію населення, особливо молодого покоління.

Проте з перших кроків незалежності засоби, спрямовані на оптимізацію галузі, свідчили про вироблення концептуально нової моделі державного регулювання культурною сферою. Разом з деідеологізацією, відбулася децентралізація управління культурою, прийнята ціла низка важливих законодавчих та нормативних актів, які визначили принципи держави в галузі культури.

Серед таких перших правових нормативів у культурній сфері незалежної України основоположним став Закон України "Основи законодавства про культуру в Україні" (1992), який до сьогоднішнього дня визначає методологію правових, економічних, соціальних та організаційних засад розвитку культури в Україні [6]. Проте, законодавчо задекларовані принципи державної культурної політики, мали радше декларативний, ніж практичний характер і імплементація закладених принципів державної політики у сфері культури розтягнулася у часі та потребує кореляції з обставинами суспільного розвитку в умовах набутого досвіду вільної ринкової економіки.

З прийняттям Конституції України (1996) законодавчо задекларовано фундаментальні засади створення моделі демократичної системи суспільства, зафіксовано стратегічний курс України стати правовою державою, що потребувало розроблення відповідної нормативно-правової бази, реальних практичних кроків в усіх галузях життя суспільства, зокрема й у сфері культури. Цей період, 1996–2007 роки, характеризується формуванням моделі національного культурного простору в напряму його демократизації та наближення до міжнародних стандартів.

Попри декларативність та малоефективність, загалом державна культурна політика у 1996–2007 роках, засвідчила, що в Україні активно формується концептуальне ставлення до сфери культури, визначено способи її правового захисту. Саме в цей період в Україні склалося й концептуальне усвідомлення необхідності збереження національної культурної спадщини як основи національної культури та подальшого розвитку традиційних культур народів, що населяють Україну.

Третій, принципово новий період державного регулювання формуванням нової моделі національного культурного простору, визначається з 2007 р. Це проявилося у намаганні сформувати нові методи управління галуззю культури, розробити модель фінансового та матеріально-технічного забезпечення культурного розвитку із залученням коштів державного та місцевого бюджетів, благодійної допомоги, спонсорських і меценатських коштів, створити цілісний інформаційно-культурний вітчизняний простір, а також активізувати участь України в міжнародних культурних проектах, культурно-інформаційному обміні з країнами Європи та світу [7].

Законодавчим актом, що відповідає істотно зміненій суспільній, культурній, економічній ситуації в Україні став Закон України "Про культуру", що, передусім, визначив права громадян у сфері культури, серед яких: право на свободу творчості, на вільний вибір виду діяльності у сфері культури й її вільне провадження (зокрема, на створення закладів культури), право на доступ до культурних цінностей і культурних благ, на збереження та розвиток своєї культурної і мовної самобутності, на здобуття культурно-мистецької освіти та ін. [8].

Разом з цим, Закон України "Про культуру" поставив за мету поліпшити правову базу державної підтримки розвитку культури, стати дієвим регулятором різноманітних форм культурної діяльності. Документ спрямований також на підвищення відповідальності за порушення його вимог, уточнення

повноважень державних органів охорони культурної спадщини, положень щодо збереження пам'яток історії, культури та діяльності історико-культурних заповідників тощо. Зокрема, серед основних принципів державної політики у сфері культури, визначених у Законі, є: пропагування української національної культури в усій її різноманітності за кордоном і світової культурної спадщини в Україні; підтримка вітчизняного виробника у сфері культури; підтримка українського культурного життя в усьому світі, надання українського характеру сучасній індустрії розваг; підтримка регіональних культур і підвищення значення обласних, районних центрів, міст з історичними культурними традиціями.

Попри всі позитивні наслідки ухвалення такого вкрай важливого для розвитку сфери культури нормативного документа, не можна не помітити і його недоліки, одним з яких є те, що в багатьох випадках норми Закону не мають прямої дії та вимагають розроблення окремих підзаконних актів.

Характерною особливістю сучасного періоду формування національного культурного простору стала концептуалізація сучасної державної культурної стратегії у масштабних програмах економічного і соціального розвитку України та програмах діяльності Кабінету Міністрів України, в яких обов'язково враховуються аспекти розвитку культури. Крім того, стратегічні напрями державної культурної політики віддзеркалені у державних цільових концептуальних програмах у сфері культури, що розробляються і затверджуються згідно із законодавством. Такі масштабні програми здатні об'єднати зусилля та ресурси центральних і місцевих органів влади, бюджетні та позабюджетні кошти, дії державних і недержавних установ та організацій, спрямовані на розвиток культури та мистецтв України, на повніше задоволення соціокультурних потреб громадян, зокрема – потреб соціально незахищених груп, культурно-дозвіллєвих потреб молоді, а також потреб представників різних етносів України у збереженні й розвитку їх культур.

Аналіз показав, що концептуальні засади функціонування національного культурного простору, які відображені в чинних законодавчо-нормативних актах, поєднують напрями національного розвитку культури з розвитком загальнолюдських цінностей, визнанням пріоритету міжнародно-правових норм регулювання культури. Разом з цим, серед пріоритетів культурної політики України явно переважають ті, що спрямовані на національні цінності, що є проявом такого складного і багатогранного питання як національно-державні інтереси.

Наявність великої кількості нормативно-правових актів у законодавчому просторі культури України демонструє складні трансформаційні процеси, притаманні національному культурному простору, а їхній зміст відбиває провідні тенденції у формуванні законодавчих основ культурного будівництва. Проте в них існують відчутні прогалини. Скажімо, окремі галузі культури залишаються поза межами законодавчого регулювання, не прийняті досі або довгий час не поновлюються окремі галузеві закони, що призводить до їх невідповідності державній політиці, як зазначено у дослідженні В.Карпова [3, 24].

Аналіз результатів студіювання культурних процесів науковцями та вченими показав, що у сучасному культурному просторі України продовжують домінувати методи державного управління розвитком соціокультурної сфери, які мали місце у практиці радянської школи адміністративно-командного менеджменту. У сфері культури ще не створено дієвого і ефективного законодавчого, нормативно-правового, регуляторного забезпечення, адекватних сучасним вимогам механізмів адміністрування, домінують традиційні маскультівські методи планування, не утверджено принципи і правила надання необхідної фінансової, інформаційної і, зрештою, професійно-управлінської підтримки головним суб'єктам генерування конкурентоздатного, національного українського культурного продукту.

У такому форматі найбільш радикальним в оцінці сучасної державної культурної політики є точка зору О. Кравченко, який, аналізуючи вітчизняні нормативні документи, якими регулюється політична діяльність у сфері культури, дійшов висновку, що в Україні репродукуються модернізовані архетипи державності радянських часів, за якими, культурна політика – це, у першу чергу, певна технологія управління, тобто складова суспільної діяльності, спрямованої на здобуття влади та користування нею. На думку автора, культура, яка розглядалась у радянській політичній парадигмі як просвітницький ресурс державної радянської ідеології, тепер тлумачиться у контексті іншої ідеологічної стратегії: актуалізації культурної спадщини заради формування національної ідентичності. Тобто, незалежно, від ступеня щирості намірів влади, очікуваної на початку 1990-х років деідеологізації поняття "культура" фактично не сталося. Крім того, практика використання поняття "культура" в сучасному публічному дискурсі України не відбиває того широкого політичного сенсу, який представлений, наприклад, у практиці політичної діяльності більшості європейських країн [4, 47].

Відзначаючи позитивні тенденції в розвитку української культури за останні роки, В. Малімон, разом з цим, вказує і на фактори, які не лише гальмують такий розвиток, а й можуть призвести до серйозних втрат. По-перше, негативно позначається на стані справ у галузі недосконаліть відповідної нормативної бази. По-друге, неготовність значної частини працівників культури і мистецтва до роботи в нових політичних і соціально-економічних умовах, їх безініціативність у вирішенні питань забезпечення творчого процесу, пошуку нових форм організаційної роботи. По-третє, поряд з невирішеністю проблем творчо-організаційного плану, помітну негативну роль у сфері культури відіграє скорочення її фінансування як на загальнодержавному, так і на регіональному рівнях. Саме скорочення коштів на закупівлю творів, державні замовлення, організацію інтелігенції на межу матеріального зубожіння, зумовлює міграцію за кордон багатьох творчих особистостей. І якщо негаразди в розбудові інфраструктури, проблеми матеріального чи технічного забезпечення за певних умов можна оперативно компенсувати, то криза в кадровій системі може відкинути нас далеко назад. Саме нестабільність фінансового і матеріального забезпечення працівників

культури вкрай негативно позначається на багатьох творчих процесах в галузі. До цього слід додати невирішеність проблем з розподілом і працевлаштуванням випускників, їх закріпленням у творчих колективах і закладах культури [5, 17].

На думку О. Задихайло, адміністративно-правове регулювання діяльності окремих закладів і установ культури має певні особливості, зумовлені конкретними цілями їх створення, місцем і роллю цих закладів у загальній системі управління культурою. Завдяки цьому накреслюються підходи до вирішення організаційно-правових питань їхньої діяльності, формулюються конкретні пропозиції щодо вдосконалення законодавства у сфері бібліотечної, клубної, музейної справи, діяльності театральних та архівних установ. Тому для вдосконалення організаційної структури, правового статусу органів управління культурою в Україні необхідно: а) оптимізувати структуру апарату центрального органу виконавчої влади у сфері культури шляхом злиття тотожних за функціональною спрямованістю структурних підрозділів; б) здійснити перерозподіл повноважень між Міністерством культури та його регіональними структурами; в) налагодити систему інформаційного обміну та взаємодії між управлінськими структурами галузі культури та інших сфер суспільно-економічного життя шляхом підписання меморандуму про співробітництво; г) забезпечити чіткий розподіл компетенції органів управління культурою різних рівнів і законодавче визначення межі реалізації їхніх повноважень у досліджуваній сфері. Особливу увагу дослідниця надає доцільності розширення компетенції органів місцевого самоврядування у сфері культури, визначену в Законі України "Про місцеве самоврядування в Україні" (1997), шляхом доповнення її повноваженнями з підготовки пропозицій щодо основних напрямів культурної політики на відповідній території та участі в її реалізації. На думку автора, такий підхід надасть можливості названим органам самостійно формувати і здійснювати культурну політику на місцях з урахуванням особливостей культурних традицій кожного регіону [2].

Про те, що культурна галузь і державна політика у цій сфері потребує змін наголошують також Д. Дзвінчук та О. Немчук. Дослідники вказують на повну відсутність нових механізмів державного впливу на культурно-мистецьке середовище, яке стало повноправною складовою ринкових відносин на відповідних сегментах мистецько-ділової активності, можливо, навіть цього не бажаючи. Ні державні чинники, ні традиційні суб'єкти мистецько-культурного процесу (творчі колективи та спілки, концертні організації й установи, театри тощо), ні нові "вільні, творчі індивідуальності" ще не отримали достатньо вагомого досвіду діяльності в ринковому оточенні, досвіду професійного вирішення цілей і завдань, які виникають і вимагають належної реалізації. Така ситуація в соціокультурному просторі України продовжує зберігати у відносинах "влада – мистецтво" домінування моделі директивного управління "зверху – вниз". Основою такої моделі є очікувальне споглядання керівників (як адміністративних, так і художніх суб'єктів генерування національного культурного продукту) на рішення функціонерів вищих рівнів державної ієрархії управління культурою. Очікуючи "правильних рішень" від Президента,

міністра, начальника управління, чиновника і т. д. щодо цілей, програм і завдань діяльності, розподілу бюджетного фінансування, людських і матеріальних ресурсів, керівники квазі-ринкових суб'єктів діяльності в сфері культури, за існуючої схеми і механізмів державного управління є абсолютно невмотивованими до активного тиску "знизу" власними пропозиціями на органи державного управління з метою формування культурної політики, інноваційних державних інституцій, приватних арт-структур, державно-приватних арт-партнерств, які б стали адекватною відповіддю на вимоги не просто ринкового, а інтелектуалізованого ринкового оточення. У даний час кожен з таких керівників в міру своїх здібностей, досвіду, зв'язків, творчого авторитету, ресурсних можливостей самотужки "вирішує", "вибиває", "проштовхує" свої мистецькі ідеї та проекти. Однак, відсутність в цій сфері критичної маси професійних управлінців обмежує конкурентні можливості вітчизняного мистецького продукту [1].

Дуже влучно на таку ситуацію вказує й Л. Сохань, яка в сценаріях розвитку суспільства вказала, що "… соціум все більш очевидно стає ареною дій не тільки владних структур, але й театром дій вільних, творчих індивідуальностей" [9].

Отже, аналіз послідовних етапів державного регулювання культурою за роки незалежності свідчить про набуття концептуально нових якісних чинників у становлення нової моделі вітчизняного культурного простору, ключовим стрижнем якого стала переорієнтації колишнього командно-адміністративного "управління" культурно-мистецькою сферою на "регулювання" її розвитку, а також вироблення ефективної політики державного протекціонізму щодо національних культурних індустрій з метою нарощування присутності українського культурного продукту у структурі споживання громадян усіх регіонів України, а також піднесення конкурентоспроможності національного культурного продукту на міжнародному ринках культурних індустрій. Відбувався пошук більш ефективних форм державного регулювання соціокультурним середовищем як у змістовному, так і в організаційно-управлінському плані. Як наслідок, поглибилось, передусім, усвідомлення зростання значення культури як форми вияву національної самосвідомості, національної ідентичності, фактора консолідації суспільства.

Разом з позитивними тенденціями в розвитку українського соціокультурного середовища, спеціалісти відзначають й фактори, що негативно позначаються на стані справ у галузі, передусім, пов'язаних з недосконалістю законодавчо-нормативної бази, скороченням фінансування галузі як на загальнодержавному, так і на регіональному рівнях, неготовності значної частини управлінців, а також працівників культури і мистецтва до роботи в нових політичних і соціально-економічних умовах. Несприятливо позначилась на стані державної культурної політики й російська анексія Криму та сучасне загострення політичної ситуації на Сході країні.

Аналіз концептуальних підходів до державного регулювання культурною галуззю ставить на порядок денний і такі стратегічні пріоритети сучасної державної

культурної політики, як забезпечення суверенітету держави; створення цілісної системи національної безпеки; безконфліктне входження України як рівноправної держави в міжнародне суспільство, охорона конституційного ладу; гарантування прав національних меншин, розвиток етнічної, культурної, мовної та релігійної самобутності громадян усіх національностей, що становлять народ України; подолання економічної кризи, забезпечення внутрішньополітичної стабільності суспільного життя; розроблення державної ідеології і т. ін. У такому контексті ключовим стратегічно важливим завданням є забезпечення пріоритетного розвитку та споживання в українському національному просторі продукту національної культурної індустрії.

Отже, основні пріоритети державної стратегії щодо формування нової моделі національного культурного простору в сучасній Україні мають носити комплексний характер, поєднуючи позитивні елементи накопиченого в Україні досвіду підтримки культури з новими інструментами культурної політики, успішно апробованими в інших країнах. Така комплексна стратегія має передбачати: поєднання нарощування бюджетної підтримки культури із стимулюванням благодійництва, меценатства, підприємницької активності культурно-мистецьких закладів; поєднання реформування органів управління культурою – із ширшим запровадженням конкурсних і прозорих механізмів фінансування культурно-мистецьких проектів; поєднання протекціонізму щодо національних культурних індустрій із забезпеченням відкритості вітчизняної культури, її різноманіття, а також цілісності національного культурного простору України.

Висновок. Отже, з проголошенням незалежності України нагальним завданням державної політики стало формування нової моделі національного культурного простору. На відміну від радянської концепції “управління культурою” на державному рівні затверджується нова парадигма культури з усвідомленням зростання її значення як форми вияву національної самосвідомості, національної ідентичності, фактора консолідації суспільства та ефективності соціально-політичних перетворень.

Аналіз послідовних етапів державної культурної політики у пострадянський період свідчить про набуття концептуально нових якісних чинників формування нової моделі вітчизняного культурного простору, ключовими аспектами якого стали, по-перше, переорієнтації колишнього командно-адміністративного “управління” культурно-мистецькою сферою на “регулювання” її розвитку; по-друге, вироблення ефективної політики державного протекціонізму щодо національних культурних індустрій з метою нарощування присутності українського культурного продукту у структурі споживання громадян усіх регіонів України, а також піднесення конкурентоспроможності національного культурного продукту на міжнародних ринках культурних індустрій.

Основні пріоритети державної стратегії щодо формування нової моделі національного культурного простору в сучасній Україні мають комплексний характер, поєднуючи позитивні елементи накопиченого в Україні досвіду підтримки культури з новими інструментами культурної політики, успішно апробованими в інших країнах.

Література

1.Дзвінчук Д. Проблеми інноватизації механізмів державного управління діяльністю і розвитком мистецько-культурного середовища в Україні [Електронний ресурс] / Д. Дзвінчук , О. Немчук. – Режим доступу: http: // www.kbuapa.kharkov/ua/e-book/putp/2011-3/doc4/08/pdf.

2.Задихайло О. Організація управління культурою в Україні (адміністративно-правовий аспект): дис.. … канд. юрид. наук: 12.00.07 / О.А.Задихайло; Нац. юрид. академія України ім.. Ярослава Мудрого. – Х., 2006. – 186 с.

3.Карпов В. Державна політика у сфері надання послуг з експертизи культурних цінностей // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. – К.: Міленіум, 2017. – № 2. – С.19 – 26.

4.Кравченко О. Культурна політика в Україні за часів незалежності. Дискурс публічної політики / О.В.Кравченко // Культура України: [зб. наук. праць]. – Х.: ХДАК, 2010. – Вип.29. – С. 47 – 57.

5.Малімон В. Культурна політика держави як чинник реформування суспільства: автореф. дис. …. канд. наук з держ. управління: 25.00.02 / В.І.Малімон; Нац. акад.. держ. управління при Президентові України. – Івано-Франківськ: Івано-Франківський нац. техн.. ун-т нафти і газу, 2011. – 20 с.

6.Основи законодавства України про культуру: Закон України від 14.02.1992 № 2117-XII.

7.Про Концепцію державної культурної політики в галузі культури на 2005–2007 р.: Закон України від 01.02.2005 № 2460-IV.

8.Про культуру.: Закон України від 14.12.2010 № 2778-VI.

9.Сохань Л. Искусство жизнетворчества.Предназначение. Жизнетворчество. Судьба: социологические очерки, социально-психологические эссе. Интервью. Глоссарий / Л. В. Сохань. – К.: Дом Дмитрия Бураго, 2010. – 576 с.

10. Чернець В. Держава і культура: Онтологія теоретичного й історичного виміру: [монографія]. – К.: НАКККІМ, 2015. – 552 с.

References

1. Dzvinchuk, D. Problems of Innovating the Mechanisms of Public Management of the Activities and Development of the Artistic-Cultural Environment in Ukraine. Retrieved from: www.kbuapa.kharkov/ua/e-book/putp/2011-3/doc4/08/pdf [in Ukrainian].

2. Zadhaylo, O. (2006). Organization of cultural management in Ukraine (administrative-legal aspect). Extended abstract of candidate's thesis. Kh. [in Ukrainian].

3. Karpov, V. (2017). State policy in the field of rendering services for the examination of cultural values. Visny`k Nacional`noyi akademiyi kerivny`x kadriv kul`tury` i my`stecztva, K.: Milenyum, 2, 19 – 26 [in Ukrainian].

4. Kravchenko, O. (2010). Cultural Policy in Ukraine During Independence. Discourse of public policy. Kul`tura Ukrayiny`, Kh.: HDAK, 29, 47-57 [in Ukrainian].

5. Malimon, V. (2011). Cultural policy of the state as a factor in the reform of society. Extended abstract of candidate's thesis. Ivano-Frankivs`k: Ivano-Frankivs`ky`j nacz. texn.. un-t nafty` i gazu [in Ukrainian].

6. Fundamentals of Ukrainian Legislation on Culture: Law of Ukraine dated February 14, 1992 No. 2117-XII [in Ukrainian].

7. About the Concept of the State Cultural Policy in the Field of Culture for 2005-2007: Law of Ukraine of 01.02.2005 № 2460-IV [in Ukrainian].

8. About culture: Law of Ukraine dated December 14, 2010 No. 2778-VI [in Ukrainian].

9. Sohan, L. (2010). Art zhiznetvorchestva.Prednaznachenie. Life-creation. Fate: sociological essays, socio-psychological essays. Interview. Glossary. K.: Dom Dmy`try`ya Burago [in Ukrainian].

10. Chernets, V. (2015). Power and Culture: Ontology of the Theoretical and Historical Vimiru. K.: NAKKKiM [in Ukrainian].

ПРОБЛЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО, ПЛАСТИЧНОГО ТА УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

УДК 791.623

Прядко Олександр Михайлович,
кандидат технічних наук, доцент
Київського національного університету
культури і мистецтв
globalfilm2017@gmail.com

Гармаш Юрій Тимофійович,
старший викладач
Київського національного університету
культури і мистецтв
swirepujdp@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ТЕХНОЛОГІЇ ЕКРАННОГО ЖИВОПИСУ ПРИ СТВОРЕННІ ОДНОКАДРОВОГО ФІЛЬМУ

Мета роботи. *Дослідження еволюційних процесів зародження та формування теоретичного підґрунтя зйомок однокадрового фільму з врахуванням не тільки творчої, але і технологічної складової.* ***Методологія дослідження*** *базується на застосуванні загальнонаукового принципу об'єктивності, структурно-функціонального та аналітичного методів при аналізі теоретичних праць мистецького напряму та зображального ряду однокадрових фільмів.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає в аналізі головних складових технології екранного живопису при створенні однокадрових фільмів та в аналізі особливостей побудови сюжетної лінії таких фільмів.* ***Висновки.*** *Однокадровий фільм дає глядачеві відчуття реалістичності подій в екранному творі, позбавляє від авторського маніпулювання. Зйомки однокадрового фільму в значній мірі непередбачуваний процес, оскільки включає величезну кількість всіляких творчих факторів, технічних засобів, задіяних в зйомках, і вимагає досить ґрунтовного та витонченого знання технології кіновиробництва.*

Ключові слова: *кадр, однокадровий фільм, зйомка, монтаж, оператор, камера.*

Прядко Александр Михайлович, *кандидат технических наук, доцент Киевского национального университета культуры и искусств;* ***Гармаш Юрий Тимофеевич,*** *оператор-постановщик, старший преподаватель Киевского национального университета культуры и искусств*

Особенности технологии экранной живописи при создании однокадрового фильма

Цель работы. *Исследование эволюционных процессов зарождения и формирования теоретических положений съемок однокадрового фильма с учетом не только творческой, но и технологической составляющей.* ***Методология исследования*** *базируется на применении общенаучного принципа объективности, структурно-функционального и аналитического методов при анализе теоретических работ художественного направления*

©Прядко О. М., 2017
©Гармаш Ю. Т., 2017

*и изобразительного ряда однокадровых фильмов. **Научная новизна** исследования заключается в анализе главных составляющих технологии экранной живописи при создании однокадровых фильмов и в анализе особенностей построения сюжетной линии таких фильмов. **Выводы.** Однокадровый фильм дает зрителю ощущение реалистичности событий в экранном произведении, избавляет от авторского манипулирования. Съемки однокадрового фильма в значительной степени непредсказуемый процесс, поскольку включает огромное количество всевозможных творческих факторов, технических средств, задействованных в съемках, и требует достаточно тщательного и утонченного знания технологии кинопроизводства.*

Ключевые слова: *кадр, однокадровый фильм, съёмка, монтаж, оператор, камера.*

***Pryadko Aleksandr**, PhD (Eng.), associate professor, Kyiv National University of Culture and Arts; **Garmash Yuri**, Director of Photography, senior lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts*

Technological features of screen painting concerning a creation of a single-frame movie

***Purpose of Article.** The study of evolutionary processes of nucleation and the formation of a theoretical foundation, which is based on the creative and technological part of filming the single-framed film. **Methodology.** Research methodology is based on the general scientific principles of objectivity, structural-functional, and analytical methods in the analysis of theoretical works and figurative art direction of single framed series of films. The **scientific novelty** of the research is shaping the basic provisions of creative and technological bases of single-framed films creation, the analysis features of construction of such films' storyline. **Conclusions.** The single-framed film gives the viewer a feeling of realism developments in screen work, eliminating the copyright manipulation. Shooting a single-frame movie is the largely unpredictable process because it includes a variety of creative factors, hardware involved in the shooting and requires a thorough and sophisticated knowledge of the technology of filmmaking.*

Key words: *frame, single-framed film, filming, editing, director of photography, camera.*

Актуальність теми дослідження. Термін «кадр» в фільмовиробництві має двояке трактування. Так, з одного боку, у кінематографі називається окремий фотознімок («кадрик») на плівці, на якому зафіксовано якийсь об'єкт чи одна з послідовних фаз його руху. Назва цього терміну вказувала на форму кадра: від французького слова cadre – «рама», італійського quadro – «картина» або ж латинського quadro – «квадрат». Ці окремі кадрики-картини можна побачити на екрані, якщо зупинити кіно- чи відеопроекцію. Але таке «первинне» визначення кадру дає уявлення в основному про його геометричну форму та співвідношення сторін. Більш повну характеристику кадру, як живописної складової фільму, дає в своїй роботі професор С. Безклубенко [1]. Досить детально аналізує статичний кадр, оцінюючи його як живописну картину, С. Мединський [4].

А з другого боку, в екранних технологіях, в структурі екранного зображення завершеного фільму, згідно загальноприйнятої термінології, кадром називають фрагмент кінотвору, який отримали безпосередньо в процесі зйомки, без вимикання камери, починаючи від команди режисера «Почали» до команди «Стоп». Таке визначенні кадру з позицій технології фільмовиробництва приводить в своїй роботі Р. Н. Ширман [9, 121]. Тобто кадр в сучасному фільмі – це один із виражальних засобів екранного живопису, отриманий без монтажних перебивок кадрами, відзнятими окремо і навіть в інший час.

Але автори цих і інших досліджень не розкривають технологічну сторону процесу кінозйомки та не розглядають нові можливості зйомки сучасного фільму одним кадром.

Потрібно нагадати, що від початку ери кінематографу практично всі фільми були однокадровими: перша кінодокументалістика «Прибуття потягу на вокзал Ла-Сьота», «Прибуття делегатів на фотоконгрес в Ліоні» та ігрові комедії «Веселий скелет», «Политий поливальник» братів Луї та Огюста Люм'єрів. Весь сюжет в цих фільмах був викладений за 50 секунд екранного часу в одному кадрі, знятого загальним планом з однієї точки зйомки і, звичайно, без застосування прийомів монтажу.

З початку десятих до початку двадцятих років минулого століття формується зображально-монтажний метод при викладенні змісту екранних творів. На зміну однокадровому фільму, знятому загальним планом, приходить монтажний епізод, який включав кілька кадрів різної крупності. Монтаж стає невід'ємною складовою побудови фільму – як особливий екранний спосіб бачення і осмислення його змісту [1, 148; 8, 41]. Монтаж став засобом досягнення синтезу і єдності окремих кадрів. У своїй науковій праці проводить ґрунтовний аналіз численних публікацій С. Ейзенштейна та деталізує його позицію відносно монтажу при створенні інтелектуального кіно Л. Наумова [5].

Практично всі режисери були в захваті від нових можливостей монтажу і повністю відійшли від думки створювати однокадровий фільм за старими лекалами. Тим більше, що тогочасними технічними засобами і технологіями створити навіть 20..30 хвилинний короткометражний однокадровий фільм було практично неможливо.

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасні основи теорії монтажу фільмів, акцентуючи важливість, в основному, творчої складової, досить фундаментально розглядаються в монографіях останніх років С. Безклубенка [1], В. Горпенка [2; 3], О. Соколова [6], С. Мединського [4] та Р. Ширмана [9]. Але в своїх роботах вони, даючи свою оцінку можливостей зйомок однокадрового фільму, залишали поза увагою технологічні особливості його реалізації.

До перерахованих вище творчих засобів додаються ще й технічні засоби та досить складні технологічні і організаційні процеси, що мають місце при створенні однокадрового фільму і які досі залишаються поза рамками досліджень та аналізу таких фільмів.

Метою статті є дослідження еволюційних процесів зародження та формування теоретичного підґрунтя зйомок однокадрового фільму з врахуванням не тільки творчої, але і технологічної складової.

Виклад основного матеріалу. У міру поліпшення характеристик технічних засобів і технології екранного живопису, кінематограф поступово почав рухатись від зйомок так званого «довгого кадру» та монтажних комбінацій «довгих кадрів». Звичайно, це не якесь масове явище, бо не всі сценарії підходять для реалізації такого екранного видовища. Тут однієї ідеї було б замало – потрібен попередній своєрідний аналіз можливостей всієї технологічної лінійки при створенні однокадрового фільму, починаючи з

аналізу літературного сценарію, розробки режисерського сценарію і закінчуючи постановочним проектом, в який будуть входити ескізи декорацій, розкадровка фільму, перегляд та затвердження акторів, вибір технічних засобів і оптимізації технології зйомок та проведення організаційно-фінансових розрахунків.

Відомий режисер, професор Р. Н. Ширман в розділі «Один кадр – один фільм» своєї книги «Алхимия режиссуры. Мастер класс» досліджує можливості створення однокадрового фільму і дає перші творчі настанови. Процитуємо ці головні настанови: «Фильмы, состоящие из одного кадра, не требуют монтажа. Тем не менее монтаж здесь также существует. Особый, так называемый *внутрикадровый монтаж.* … Это необычный монтаж. Мы ничего не режем и не делаем склеек. Мы монтируем прямо во время съемки, изменяя расстояние от камеры до персонажей, меняя композицию кадра, двигаясь вместе с актерами или нашими документальными героями, не выключая камеру. Кадр остается одним и тем же, а крупность планов меняется» [9, 164]. «Внутрикадровый монтаж осуществляется не только с помощью подвижной камеры, но и специально распланированными передвижениями актеров или действующих лиц в съемочном пространстве, то есть соответствущей мизансценой» [9, 166].

Дещо раніше досить детально в своїй роботі «Монтаж: телевидение, кино, видео» А. Соколов розглядає внутрішньокадровий монтаж в контексті можливостей однокадрового фільму, де він стверджує, що історія розвитку такого монтажу фільмів бере початок з приходом звуку в кінематограф [6, 41].

Проте для успішної реалізації процес однокадрових зйомок вимагав невідкладного вирішення ще цілого комплексу технічних проблем: збільшення світлочутливості негативних кіноплівок, розробки потужних і одночасно малогабаритних освітлювальних приладів спрямованого і розсіяного світла, створення короткофокусних світлосильних об’єктивів та систем дистанційного управління фокусом і діафрагмою, розробки систем стабілізації камер та багато інших. Тільки після розробки менших за вагою та розмірами плечових та зовсім компактних ручних кінокамер, які доповнили арсенал важких і габаритних штативних камер, з’явилась можливість відзняти «довгий кадр» з елементами внутрішньокадрового монтажу.

Унікальний 78-ми хвилинний фільм «Мотузка» (Rope) та ще й в кольорі, побудований на 9-ти довгих кадрах (включаючи зображення ігрового фону на титрах), створив в 1948 р. режисер Альфред Хічкок за допомогою двох операторів-постановників – Джозефа Валентайна та Вільяма В. Скалла. Та глядач навіть не помітить монтажних поєднань 8-ми з 9-ти довгих кадрів, і тому складається враження безперервної зйомки (тільки професійний кінематографіст може визначити, в які моменти проходила зупинка камери і перезарядка камери новим 300 метровим рулоном негативної кіноплівки). Аналізуючи зображення фільму, можна відмітити що оператори виконували зйомки камерою, встановленою на штативі, обладнаному мікрокраном. Штатив у вигляді телескопічної колони був елементом конструкції операторського візка «Доллі» з обрезиненими колесами (розробка Морріса Роузена). У процесі

зйомок був задіяний лише один об'єктив з фіксованою фокусною відстанню, рівною приблизно 35 мм. Потрібно відмітити також значну глибину різко зображуваного простору, що забезпечило побудову глибинної мізансцени. Підлога в декорації була ідеально гладенькою, і операторський візок з камерою вільно переміщувався через анфіладу кімнат, і в кожній кімнаті, одна із стін яких (як правило, ліва по руху камери) була на роликах і вона в потрібний момент легко і безшумно зміщувалась декораторами в сторону. Відсутність шуму в павільйоні була головною умовою синхронного та ще й чистового запису звуку. Щоб повніше розкрити психологію поведінки персонажів в момент скоєння вбивства і в нудні години вечірки, А. Хічкок якраз і застосовує такий новаторський прийом зйомки надзвичайно довгими кадрами, зі складним рухом камери (різні види панорам, наїзди, від'їзди, укрупнення). Камера ніби спостерігає за учасниками екранного дійства.

Літературною основою фільму «Мотузка» була однойменна п'єса Патріка Гамільтона, в якій вся історія розігрувалась ніби на сцені, в одній багатокімнатній декорації. Тому якраз театральні вистави і сьогодні можуть бути екранізовані як однокадровий фільм.

Досить згадати про такі українські фільми-вистави як «В степах України» (1952 р., реж. Т. Левчук, оператор М. Чорний), «Калиновий гай» (1953 р., реж. Т. Левчук, оператори Д. Демуцький, Н. Слуцький, В. Філіппов), «Фараони» (1964 р., реж. І. Шмарук, оператори С. Ревенко, О. Суський, В. Шустинський, О. Деряжний) та ще багато інших, які б завдяки внутрішньокадровому монтажу мали б вигляд однокадрового фільму. Практично всі ці фільми-вистави були змонтовані з довгих кадрів, деякі з монтажними перебивками кадрів різної крупності. Навіть тогочасна, досить габаритна і важка зйомочна техніка дозволяла оператору робити панорамування, наїзди, зміну ракурсів, рухатись за актором на візках різної конструкції чи на операторському крані. Але здається режисери не були схильні до застосування незвичного для них внутрішньокадрового монтажу, і щоб не ускладнювати собі життя, щоб не ризикувати, вони задіювали весь арсенал класичних монтажних комбінацій загальних, середніх, крупних планів, інколи з панорамами та наїздами-від'їздами.

Такими ж кадрами довжиною в кілька хвилин рясніє фільм режисера Макса Офлюса «Карусель» (1950 р., La Ronde) – екранізація скандально відомої п'єси Артура Шніцлера «Хоровод». Оператор Крістіан Мантра збагачує внутрішньокадровий монтаж кожного фрагменту фільму прийомом панорами супроводу, яка перетворює ці довгі кадри в своєрідну образотворчу новелу зі своєю драматургією. Інколи навіть стає непомітним монтажний перехід від одного довгого кадру до другого. І тому досить часто кінознавці помилково цей фільм вважають однокадровим.

До періоду становлення цифрових технологій в кінематографі, тобто в часи аналогових відеотехнологій, кінопродюсери не були схильні витрачати кошти на виробництво фільмів на відеоносіях, оскільки якість отриманого зображення просто не могла конкурувати із зображенням на кіноплівці, і такі

фільми для демонстрації в великих кінотеатрах були просто непридатними. Тим більше, що відеопроекції в таких кінотеатрах першого екрану просто не існувала, а технологія високоякісного запису відеозображення на кіноплівку з'явилась на початку 1990-х років. Навіть телесеріали до середини 1990-х років знімали в основному на 16-мм кіноплівку. На заваді були все ті ж низькі технічні характеристики відеокамер: обмежена фотографічна широта (4…6 діафрагм), відношення сигнал-шум в камерах найбільш популярного формату відеозапису Betacam-SP складало всього 51 децибел, низька світлочутливість та ін. Розробка фірмою Sony в 1993 р. відеокамер цифрового формату Digital Betacam і документально прописаного як бажаний стандарт в телевізійних технологіях дозволив відмовитись від виробництва телесеріалів на 16-мм кіноплівці. Цей формат мав значно кращі технічні характеристики ніж Betacam-SP. Наприклад, відношення сигнал-шум уже складало 55 децибел, можна було коригувати фотографічну широту, контраст, колірні характеристики, деталізацію зображення та багато інших параметрів. Але касети, призначені для використання в камері, забезпечували лише 40 хвилин запису. Хоч були і 1,5-2-х годинні – для окремого, досить важкого і габаритного відеорекордера (портативного чи монтажного).

У 1995 р. був анонсований формат DV, який пізніше був модифікований в формати DVCAM та DVCPRO. В форматі DVCAM порівняно недорогою камерою Sony DSR-130 на її цифровий відеорекордер DVCAM DSR-1 можна записати 184 хвилини зображення і звуку на одну касету. І якраз такими камерами в форматі DVCAM на рекордери DSR-1 був відзнятий унікальний експериментальний однокадровий фільм «Таймкод» (2000 р., Timecode, режисер Майкл Фіггіс). Його унікальність полягає в тому, що фільм не тільки однокадровий, але й поліекранний. Екранне зображення складається з чотирьох безперервних, незмонтованих 90-хвилинних планів, відзнятих чотирма операторами (головний оператор – Патрік Александер Стюарт). Розвиток сюжету показано одночасно у вигляді чотирьох різних зображень (у них один таймкод), кожне з яких займає одну четверту частину екрану. Чотири камери незалежно одна від одної відслідковують дії окремих персонажів. Тобто, одночасно глядач може бачити на екрані чотири сюжетні лінії у вигляді чотирьох однокадрових фільмів. Але вони, ці окремі фільми, логічно сприймаються як один фільм тільки тоді, коли вони поєднані на одному екрані у вигляді поліекранного зображення. При чому, увага глядача акцентується на тому чи іншому зображенні через звукоряд. Зйомки фільму проходили в 1999 р. і розтягнулись на два тижні, було відзнято по 15 дублів кожною камерою. Роздільна здатність по вертикалі і горизонталі кадру була збільшена в два рази за рахунок «зшивання» чотирьох зображень, що забезпечило передачу 1 млн. 760 тис. пікселів в одному кадрі при відношенні сигнал-шум – 61 децибел. Такі досить непогані технічні показники дозволили виготовити, як плівковий негатив фільму, так і якісні тиражні плівкові фільмокопії для демонстрації в кінотеатрах.

В 1998 р. фірма Sony випустила перші в світі камкордери формату високої чіткості HDCAM моделі HDW-F900, відомі також как CineAlta. Камера записувала з роздільною здатністю 1920×1440 пікселів, але формувала

вихідний сигнал, як 1920×1080 з двох напівкадрів. Це була на той час єдина камера, за допомогою якої можна було реалізувати проект однокадрового фільму, отримавши зображення високої якості. Якраз на ній зупинив свій вибір режисер фільму «Руський ковчег» Олександр Сокуров. Фільм знімався в Зимовому палаці (багатовіковій резиденції російських царів) і розповідав про події, які протягом останніх чотирьох століть проходили в Росії. Задуманий О. Сокуровим однокадровий фільм був надзвичайно складним в реалізації. Ось що він згадує: «На протяжении съемок при мне была карта-схема российской истории – пространство драматургии. Все свои размышления я соотносил с этой картой, на которую были нанесены все исторические события, все значимые исторические лица. В соответствии с этой схемой я разработал план движения персонажей по дворцу, который стал олицетворением живого, проживаемого в кадре исторического времени. Места, залы, которые имеют отношение к определенной эпохе, были некими сферами вхождения в разные исторические эпохи» [7]. Попередні репетиції проходили в театрах, на студії «Ленфільм», де були розставлені декорації і були намальовані на підлозі декораційні схеми. Тільки в вихідний день, в понеділок, була можливість ходити по залах Ермітажу, розмічати, розставляти мізансцени.

Задумана довжина фільму складала 1 год. 27 хв. Щоб записати відеоконтент такої довжини якісно, без компресії, американська фірма Director’s Friend розробила спеціальний комп’ютер, який виконував функції рекордера для запису відеосигналу на жорсткий диск. Окремо працювала система професійного запису звуку. Унікальність зображального рішення фільму забезпечило використання в процесі зйомок системи «Стедікам» для стабілізації положення відеокамери.

Фільм був задуманий як ігровий, з великою кількістю акторів, костюмів. Актори готувалися до зйомок всю ніч, в Ермітаж вони приїхали напередодні об одинадцятій вечора. Зйомка почалася наступного дня, 23 грудня 2001 р., о 12:35. Після семи місяців репетицій О. Сокурову вдалося втілити однокадровий фільм в життя тільки після третього проходу оператора через анфіладу приміщень Зимового палацу. Потрібно ще було вирішити проблему освітлення. Проте отриманим зображенням режисер був вкрай незадоволений: «Помню, что когда я посмотрел отснятый материал, я был в отчаянии. Я понимал, что изображение будет мне не нравиться, но что до такой степени – я даже не предполагал. Мы работали с блестящим оператором «Стедикама», но поставить свет в павильоне, площадь которого один километр, не под силу смертному. Для этого нужно особое операторское мастерство, а, возможно, еще и дополнительные деньги» [7]. Лише після додаткової цифрової обробки зображення та його кольорокорекції отримали фільм в форматі HD, за якістю придатний до переведення на негативну кіноплівку. Більше того, фільм отримав позитивні відгуки та рецензії кінознавців і мав величезний успіх в кінопрокаті США.

Фільм О. Сокурова дав новий імпульс і своїм прикладом показав, що однокадровий фільм може бути реалізований вже в більш складній драматургії сценарію, завдяки цифровим технологіям.

Більшість однокадрових фільмів в першому десятиріччі 2000-х були малобюджетними і знімались напівпрофесійними відеокамерами: Sony DSR-130 («Коло», 2005 р., режисер Юрій Зельцер, оператор Джордж Мурадіан), Panasonic AG-DVX100BE («PVC-1», 2007 р., режисер і оператор Спірос Статулопулос), Sony HVR Z-1 («Один кадр», 2008 р., режисер Лінда Вендель, оператор Хенрік Іпсен). Професійними цифровими камерами почали знімати одним кадром дещо пізніше: ARRI Alexa («Ана Арабія», 2013 р., режисер Амос Гітай, оператор Джіора Бейач), Red Epic («Хто-небудь, одружіться на мені», 2013 р., режисер Джон Ашер, оператор Грехем Футерфас), Canon C300 («Вікторія», 2015 р., режисер Себастьян Шіппер, оператор Стурла Бранд Гровлен). В останні роки зйомка довгими кадрами з імітацією однокадрового фільмування стала дуже поширеною. Тому не можна не згадати фільм «Бердмен» – Birdman (режисер, продюсер і сценарист Алехандро Гонсалес Іньярріту), за унікальний екранний живопис якого отримав статуетку Оскара в 2015 р. оператор фільму Еммануель Любецьки. Але на відміну від однокадрового фільму «Вікторія», дія якого відбувається в реальному часі, тут і зараз, в фільмі «Бердмен» весь сюжет розкриває події кількох днів за 119 хвилин екранного часу. Такий «довгий кадр» привніс на екран магію поточного моменту. Тому з метою досягнення такого магічного впливу на глядача режисер Іньярріту, скоріше за все, і використав імітацію однокадрових зйомок.

Наукова новизна дослідження полягає в аналізі головних складових технології екранного живопису при створенні однокадрових фільмів та в аналізі особливостей побудови сюжетної лінії таких фільмів.

Висновки. Однокадровий фільм, як особливе творіння екранного живопису, дає глядачеві відчуття реалістичності подій в екранному творі, позбавляє від авторського маніпулювання. Зйомки однокадрового фільму в значній мірі непередбачуваний процес, оскільки включає величезну кількість всіляких творчих факторів, технічних засобів задіяних в зйомках і вимагає досить ґрунтовного та витонченого знання технології кіновиробництва.

Література

1. Безклубенко С. Д. Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв / С. Д. Безклубенко. – Київ: Альтерпрес, 2004. – 328 с.

2. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: В 5 т. Т. 3: Монтажна архітектоніка фільму. Ч.1: Кадрозчеплення. / В. Г. Горпенко. – Київ: КДІТМ імені І. К.Карпенка-Карого, 2000. – 157 с.

3. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища. В 5 т. Т. 3: Монтажна архітектоніка фільму. Ч. 2: Сюжетотворення. / В. Г. Горпенко. – Київ: КДІТМ імені І. К.Карпенка-Карого, 2000. – 146 с.

4. Медынский С. Е. Компонуем кадр / С. Е. Медынский. – Москва: Искусство, 1992. – 240 с.

5. Наумова Л. М. Від монтажу атракціонів до теорії інтелектуального кіно / Л. М. Наумова // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. – Київ: Освіта України, 2016. – Вип. 19. – С. 161-170.

6. Соколов А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео=Editing: television, cinema, video / А. Г. Соколов. – Москва: Изд-во «625», 2001. – 207 с.

7. Сокуров А. История в интерьере [Електронний ресурс] / А. Сокуров. – // Сеанс. – 2013. – №55–56. – Режим доступу: http://seance.ru/n/55-56/istoriya-v-interere

8. Фрейлих С. И. Золотое сечение экрана / С. И. Фрейлих. – Москва: Искусство, 1976. – 359 с.

9. Ширман Р. Н. Алхимия режиссуры. Мастер класс / Р. Н. Ширман. – Киев: ЗАО «Телерадиокурьер», 2008. – 448 с.

References

1. Bezklubenko, S. D (2004). Videologiya. Basic theory of Screen Arts. Kyiv: Alterpres [in Ukrainian].

2. Horpenko, V. G. (2000). Architectonics of the film: directing means and methods of forming patterns of screen spectacle. In 5 Volumes. Volume 3: Mounting architectonic movie. Part 1: Cadre compound. Kyiv: KDITM imeni I. K. Karpenka-Karoho [in Ukrainian].

3. Horpenko, V. G. (2000). Architectonics of the film: directing means and methods of forming patterns of screen spectacle. In 5 Volumes. Volume 3: Mounting architectonic movie. Part 2: Story of creation. Kyiv: KDITM imeni I. K. Karpenka-Karoho [in Ukrainian].

4. Medynskii, S. E. (1992). Composing the frame. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

5. Naumova, L. M (2016). From installation rides to the theory of intelligent movies. Naukovyi visnyk KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karoho, 19, 161-170 [in Ukrainian].

6. Sokolov, A. G. (2001). Editing: Television, Movies, video. Moscow: 625 [in Russian].

7. Sokurov, A. (2013). History of the Interior. Retrieved from http://seance.ru/n/55-56/istoriya-v-interere [in Russian].

8. Freilikh, S. I. (1976). Golden Crosssection of the Screen. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

9. Shirman, R. N. (2008). Alchemy of directing. Master class. Kyiv: Teleradiocourier [in Ukrainian].

УДК 930.2: [738.04](477.5)

Щербань Анатолій Леонідович,
кандидат історичних наук, старший викладач
Харківської державної академії культури
kozaks_1978@ukr.net

ОРНАМЕНТАЦІЯ КЕРАМІКИ Й ПИСАНОК В ПОЛТАВСЬКІЙ ГУБЕРНІЇ XIX СТОЛІТТЯ: ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА

Мета роботи. *Дослідження пов'язане з порівняльним аналізом відображення в орнаментації писанок та глиняних мисок і тарілок трансформаційних процесів, що відбувалися впродовж XIX століття в окремому сегменті народної культури мешканців Полтавської губернії.* ***Методологія*** *дослідження полягає в застосуванні компаративного й історико-логічного методів. Використовуються напрацювання синергетичного наукового підходу до вивчення явищ культури.* ***Наукова новизна*** *полягає в розширенні уявлень про реалії та причини трансформаційних процесів в орнаментуванні кераміки та писанок Лівобережної України.* ***Висновки****. Проаналізовано відомості щодо орнаментації продукції двох галузей народного декоративно-прикладного мистецтва: гончарства (за Іваном Зарецьким) та писанкарства (за Сергієм Кульжинським). Зроблено висновок про схожість візуальних проявів процесів, що відбувалися в різних населених пунктах Полтавської губернії впродовж, принаймні, останньої третини XIX століття. З'ясовано, що специфіка використовуваних орнаментальних елементів та композиційних рішень була продиктована технологічними моментами та ступенем впливу на ці види народного мистецтва ринкових регуляторів.*

Ключові слова: *орнамент, кераміка, писанки, Іван Зарецький, Сергій Кульжинський.*

Щербань Анатолий Леонидович*, кандидат исторических наук, старший преподаватель Харьковской государственной академии культуры*

Орнаментация керамики и писанок в Полтавской губернии XIX века: сравнительная характеристика

Цель работы. *Исследование связано со сравнительным анализом отображения в орнаментировании писанок и глиняных мисок и тарелок трансформационных процессов, которые происходили на протяжении XIX века в отдельном сегменте народной культуры жителей Полтавской губернии.* ***Методология*** *исследования заключается в применении компаративного и историко-логического методов. Используются наработки синергического научного подхода к изучению явлений культуры.* ***Научная новизна*** *заключается в расширении представлений о реалиях и причинах трансформационных процессов в орнаментировке керамики и писанок Левобережной Украины.* ***Выводы.*** *Проанализированы сведения относительно орнаментирования продукции двух отраслей народного декоративно-прикладного искусства: гончарства (за Иваном Зарецким) и писанкарства (за Сергеем Кульжинским). Сделан вывод о сходстве визуальных проявлений процессов, которые происходили в разных населенных пунктах Полтавской губернии на протяжении, по крайней мере, последней трети XIX века. Выяснено, что специфика используемых орнаментальных элементов и композиционных решений была продиктована технологическими моментами и степенью влияния на данные виды народного искусства рыночных регуляторов.*

Ключевые слова: *орнамент, керамика, крашенки, Иван Зарецкий, Сергей Кульжинский.*

©Щербань А. Л, 2017

***Shcherban Anatoliy**, Ph.D. of History, Senior Lecturer, Kharkiv State Academy of Culture*

Ornamentation of ceramics and Easter eggs in the Poltava government of the XIX century: a comparative characteristic

***Purpose of Article.** The research is connected to a comparative analysis of the Easter eggs, clay bowls, and plates ornamentation reflection of the transformation processes that took place during the XIX century in a separate segment of the folk culture among the inhabitants of the Poltava government. **The methodology** of the research is to apply comparative and historical-logical methods. There is used the synergetic scientific approach to the cultural phenomena research. **The scientific novelty** consists in broadening the notions about the realities and the causes of the transformational processes in the ceramics and Easter eggs ornamentation of Left-Bank Ukraine. **Conclusions**. There are analyzed the data on products ornamentation of two branches of folk decorative and applied art: pottery (by Ivan Zaretsky) and Easter eggs (by Serhii Kulzhinsky). The conclusion is drawn about the similarity of the visual manifestations of processes occurring in different settlements of the Poltava government during, at least, the last third of the XIX century. It was found out that the specificity of used ornamental elements and composite solutions was dictated by technological moments and the degree of influence on these folk art types of market regulators.*

Key words: *ornamentation, ceramics, Easter eggs, Ivan Zaretsky, Serhii Kulzhinsky.*

Актуальність теми дослідження. XIX століття характеризується значними змінами в традиційній культурі населення України, помітними зокрема за трансформаціями декорування народних побутових і обрядових виробів. Одними з найорнаментованіших на той час були писанки та кераміка, дослідження яких розпочалося одразу після початку становлення етнографії в Російській імперії (до складу якої входила Полтавська губернія) в часи піднесення творчих пошуків історичних форм народного мистецтва на науковій основі.

Аналіз досліджень і публікацій. Одночасно писанки та кераміку характеризував уже перший дослідник українських етнографічних орнаментів Хведір Вовк у роботі 1878 року [1, 318]. Подібний симбіоз відбувається донині [4; 8; 14]. Але досі не опубліковано жодної аналітичної студії, де б порівнювалися масові синхронні матеріали певного історико-етнографічного регіону. Однією з причин цього є нечисельність ґрунтовних регіонально та хронологічно обмежених публікацій формальних проявів орнаментів. Полтавській губернії в цьому плані пощастило. Наприкінці XIX століття побачило світ дві класичні, актуальні донині студії авторства Івана Зарецького (гончарство) [2, 57-62, 87-88, 113] та Сергія Кульжинського (писанки) [3]. Обсяг поданої в них орнаментознавчої інформації відрізнявся, оскільки автори переслідували різні цілі. Іван Зарецький, виконував завдання Полтавського губернського земства щодо етнографічно-статистичного дослідження гончарного промислу, а Сергій Кульжинський створював каталог колекції писанок на замовлення її власниці Катерини Скаржинської [14]. Але наявність науково достовірних фактів дозволяє здійснити аргументований порівняльний аналіз трансформацій візуальних проявів та семантики. Подібні роботи актуальні на даному етапі зацікавлення народною художньою культурою.

Мета дослідження – порівняльний аналіз відображення в орнаментації писанок та багато орнаментованих полив'яних мисок і тарілок трансформаційних процесів, що відбувалися впродовж XIX століття в окремому сегменті народної культури мешканців Полтавської губернії.

Виклад основного матеріалу. На початку порівняємо *технологічні моменти нанесення зображень*. Російський вчений Едуард Маркарян вважав інструментальний фактор, з яким передовсім пов'язана «механічна» техніка, що виступає специфічною системою засобів спільного впливу людських індивідів на матеріальне середовище, однією з основних технічних функцій культури [5, 85-86]. Помічено, що в деталях (хімічний склад і походження фарб, конструкція інструментів і способи роботи ними) орнаментація писанок та глиняних мисок були кардинально іншими, але сенс технологічних операцій – схожим. Народні майстри наносили на твори барвисті розписи за допомогою трубчастого інструмента. Відмінності обумовлювалися технічними можливостями. Наприклад, гончарі на той час не вміли створювати чорної барви. Тому вона, на відміну від писанкарства, не використовувалася. Але, коли наприкінці XIX – у першій третині XX століття внаслідок успішних експериментів технологів-керамістів було створено кілька рецептів, вона увійшла до використовуваної окремими гончарями кольорової гами. Повсюдна наявність необхідної сировини та матеріалів, обумовили значну поширеність писанкарства. Використання гончарями при нанесенні переважної більшості орнаментів швидкообертових властивостей гончарного круга проявилося в центрично-обертовій симетричності, колоподібності, розрідженості композицій. Лишень у рідкісних випадках, коли гончарі малювали в центрі мисок і тарілок при статичному гончарному крузі образи предметного світу, зображення могли створюватися з використанням інших видів симетрії, більш щільно заповнювати орнаментальне поле. Писанкарі ж обертали писанку повільно в кількох площинах. Тому переважають рапортні композиції, дзеркальна симетрія. Багато орнаментовані полив'яні миски та тарілки, виготовлялися навіть не у всіх гончарних осередках, а лише в наближених до Опішного та Постав-Муках. Що засвідчує наявність своєрідних регуляторів.

Щодо елементів зображень. Помітно, що в альбомі Сергія Кульжинського з Полтавської губернії найбільше зображено розеток, створених з вісьмох ромбів. Залежно від розміру, місця, кольору, кількості елементів на виробі, вони називалися «Рожа» («Повна рожа», «Бокова рожа», «Шолудива рожа»), «Зірочки», «Зірка», «Чорнобривець», «Шість квіток», «Пауки». На мисках XIX століття такі елементи як «рожа» не представлені ні в назвах ні в зображеннях. «Зірочки» зовсім інші за формою – складаються з більшого округлого елемента, оточеного меншими [7, 185]. Але схожі за формою до «рож» мотиви відомі на тарелях з Полтавщини, датованих XVIII століттям [12, табл. XV: 146-147]. Побудовані з використанням різновидів симетрії, мало

застосовуваних у гончарській орнаментиці писанкові композиції («безкінечники», «барильця», «клинці», «баранячі ріжки», «огурочки», «сорочі стрілки», «косиці», «гребінчики», «сорококлин») в орнаментації мисок не зафіксовані. А такі елементи, як «сосонка», «хмелик» та хрести в гончарстві та писанкарстві були подібними.

Щодо трансформацій у техніці виготовлення та елементах орнаментів. Етнографічно орнаментація кераміки і писанок досліджуваного регіону на час написання досліджень Івана Зарецького та Сергія Кульжинського лише починала вивчатись. Базуючись на наведених ними спостереженнях, а також унаслідок порівняння з опублікованими на початку 1880-х років у альбомі, укладеному Анастасієм Зайкевичем [6], зрозуміло, що композиції суттєво змінювалася. Значна частина з них, використовуваних в орнаментації мисок, на Полтавщині глибоких коренів не мала, з'явилася ближче до кінця XIX століття. В цей час, орієнтуючись на попит і моду, намагаючись конкурувати з фабрично-заводською продукцією, гончарі кардинально змінювали декор найбільш орнаментованої столової кераміки за короткі періоди часу [2, 61]. Відповідно «самобытность стиля, а вместе и присущая ему красота, стали утрачиваться и заменяться формами, которые близко походят на малорусскую песню, спетую великороссом… гончары стали выпускать изделия все чаще и чаще без всякого орнамента». Майстри пояснювали цей факт тим, що неорнаментований горщик коштує стільки ж, як і орнаментований. Так само і кахлі, які до того ж у печах почали забілювати, тому орнаментувати їх стало недоцільно [2, 87-88]. Прояви спрощення гончарної орнаментики на тлі загального занепаду в народі художніх інтересів та естетики зафіксував щодо слобідської частини Лівобережної України на початку XX століття Микола Сумцов [9, 35].

Короткочасні піднесення орнаментації кераміки, що відбувалися в окремих осередках (зокрема, Котельві (етнографічно – Полтавщина, але на той час адміністративно – Харківська губернія) [11] і Постав-Муках) [2, 60] мали в своїй основі імітацію зовнішніх проявів (окремих елементів і композицій) декорування посуду інших осередків.

Сергій Кульжинський також помітив ознаки занепаду орнаментації писанок, пояснюючи їх недбалим виготовленням інструмента – «трубочки»; поспішністю, втратою серйозного ставлення та поваги до роботи, змістовної частини малюнків; забуттям стародавніх зображень і запозиченнями від фабричних тканин, шпалер, посуду; появою нетрадиційних орнаментів – плоду «досужей фантазии»; зниженням цін на вироби. Дослідник вважав, що на трансформації писанкових композицій руйнівним чином впливав процес поширення грамотності серед населення, котрий розширював горизонт народного світобачення. Внаслідок цього з'являлися написи церковного характеру, зображення різних предметів церковного чи цивільного вжитку, священних зображень [3, 62].

Обидва дослідники не відзначили фактів усвідомлення семантики орнаментації кераміки та писанок майстрами, які її наносили. Оскільки,

вважаємо, не зафіксували їх зі слів інформаторів. Тому наведемо пізніше твердження молодшого їхнього сучасника Вадима Щербаківського щодо іншого різновиду багато орнаментованих народних виробів – рушників: «забуто значення цих символів, і ніяка господиня ні її дочки не можуть їх пояснити, але тільки знають, що для такої-то цілі годяться саме такі орнаменти, а навпаки не годяться інші». Український народ вживав «оздоби і символи», як і старовинні пісні, «не питаючи пояснення, тільки тому, що «так годиться»» [13, 26-27]. Подібне твердження дослідник навів і щодо семантики зображення «дерева» в настінних розписах, які малювали «бо так годилося згідно з давньою традицією, бо так малювали їхні матері і казали їм, що годилося малювати саме так, а не інакше» [13, 23]. Виразна семантика помітна у інноваційних для писанкарства і гончарства зображеннях православних хрестів та Ісуса Христа, пов'язаних з християнською семантикою воскресіння.

Коротко – *про причини означених явищ*. Головна, вважаємо, та що народні майстри Лівобережної України мали оперативно реагувати на виклики, пов'язані з індустріалізацією суспільства, щоб здобувати кошти для виживання в нових соціально-економічних реаліях. Відповідно, вироби, створені на продаж (такою була переважна більшість гончарних творів та значна частина писанок), еволюціонували під впливом ринкового попиту й суспільного замовлення, творчих потуг окремих талановитих майстрів. Тобто поряд зі звичаєм регулятором змін в орнаментуванні став «ринок». У цих умовах грань між традиціями та новаціями ставала дедалі умовнішою, в різні сфери життя активно проникала культура масового споживання. До того ж, як вірно підсумував Стефан Таранущенко, в цей час відмирав «старий стиль». Це відчув «гострий нюх комерсанта-фабриканта», який, використавши зубожіння селян, почав «закидати його відповідними фабрикатами» [10, 129]. Наявність яких опосередковано обумовлювала появу нових, «модних», орнаментальних елементів. У писанкарстві, яке менше підлягало «монетизації» й продовжувало бути своєрідним депозитарієм для вподобаних місцевим населенням упродовж попередніх століть орнаментальних мотивів, продовжувалося використання елементів, притаманних орнаментації тарелей регіону XVIII століття. Полив'яні миски та тарілки містили здебільшого елементи, що увійшли до народної гончарної орнаментики Полтавщини у XIX столітті.

Наукова новизна полягає в розширенні уявлень про реалії та причини трансформаційних процесів в орнаментуванні кераміки та писанок Лівобережної України.

Висновки. Аналіз опублікованої Іваном Зарецьким і Сергієм Кульжинським джерельної бази свідчить про схожість процесів, котрі відбувалися в різних галузях декоративно-прикладного мистецтва впродовж, принаймні, останньої третини XIX століття. Гончарі та писанкарі намагалися заповнити орнаментальне поле своїх творів традиційними, перейнятими від

навчителів та продиктованими «модою» й «ринком» елементами, композиційні ж рішення диктувалися особливостями форм, розмірами виробів та технологією виготовлення. Використання виразних християнських символів свідчить про відповідні трансформації семантики.

Перспективи подальших досліджень полягають у з'ясуванні динаміки змін в орнаментації кераміки та писанок в інших регіонах України і порівняння цих процесів з реаліями Лівобережної України.

Література

1.Волков Ф. К. Отличительныя черты Южно-Русской народной орнаментики / Ф. К. Волков // Труды III Археологического Съезда. – К.: В типографіи Императорскаго университета св. Владимира, 1878. – Т. II.– С. 317-326.

2.Зарецкий И. А. Гончарный промысел в Полтавской губернии / И. А. Зарецкий. – Полтава: типо-литогр. Л.Фришберга, 1894. – 3 нен., II, 126, XXIII, VI. – 11 с.

3.Кульжинский С. К. Описание коллекции народных писанок. Выпуск первый / С. К. Кульжинский. – М.: Поставщик Высочайшаго Двора Т-во Скоропечатни А. А. Левенсон, 1899. – 176 с, XLV табл.

4.Лоліна Н. А. Традиційна українська писанка: ґенеза та особливості геометричного орнаменту / Лоліна Надія Анатоліївна // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. – 2015. – Вип. 33. – С. 75-83.

5.Маркарян Э. С. Очерки теории культуры / Э. С. Маркарян. – Ереван: Издательство АН Армянской ССР, 1969. – 228 с

6.Мотивы малороссийского орнамента гончарных изделий. – Полтава: издание Полтавского Губернскаго Земства, 1882. – 2 с. , XXI табл.

7.Пошивайло О. Опішнянська мальована миска другої половини XIX — початку XX століття (у зібранні Російського етнографічного музею в Санкт—Петербурзі) / Олесь Пошивайло. – Опішне: Українське Народознавство, 2010. — 632 с.

8.Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / Михайло Селівачов. – К.: Редакція вісника «Ант», 2005. – 400 с.

9.Сумцов Н. Ф. Очерки народного быта. (Из этнографической экскурсии 1901 г. По Ахтырскому уезду Харьковской губернии) / Н. Ф. Сумцов // Сборник Харьковского Историко–Филологического Общества. Т. 13. Труды Харьковского Предварительнаго комитета по устройству XII Археологическаго съезда. Т. II. – Харьков: типо–литогр. «Печатное дело» кн. К. И. Гагарина, 1902. – С. 1-57.

10. Таранущенко С. А. Українські кустарні мистецькі вироби / С. А. Таранущенко // Таранущенко С. А. Наукова спадщина: Харківський період. Дослідження 1918 -1932 рр. / С. А. Таранущенко. – Харків: Видавець Савчук О. О., 2011. – С. 128-131.

11. Твердохлебов А. Гончарный промысел в Ахтырском уезде в 1881 году / Твердохлебов А. // Труды комиссии по исследованию кустарных промыслов Харьковской губернии. – Харьков, 1883. – Вып. II. – С. 1-52.

12. Украинское народное творчество. Серия VI. Гончарныя изделыя. Вып. 1. Типы украинской гончарной посуды. – Полтава: Изд. Кустарнаго склада Полтав. Губерн. земства, 1913. – 29 с.

13. Щербаківський В. Орнаментація української хати / Вадим Щербаківський. – Рим : видання «Богословії», 1980. – 46 с.

14. Щербань А. Л. Трансформації орнаментації писанок і кераміки у Полтавській губернії: думки кінця XIX століття / А. Л. Щербань // Старожитності Посулля. Пам'яті С. К. Кульжинського (1867-1943): збірник наукових праць. – К.: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2017. – С. 61-65.

References

1. Volkov, F. K. (1878). Distinctive features of the South Russian folk ornament. Trudy III Arkheologicheskogo S'yezda. Kyiv: In the printing house of the Imperial University of St. Vladimir, 2, 317-326 [in Russian].

2. Zaretsky, I. A. (1894). Pottery in the Poltava province. Poltava: type-lithogr. L.Fryshberg [in Russian].

3. Kulzhinsky, S. K. (1899). Description of the collection of national Easter eggs. Issue one. Moscow: Postavshchik Vysochayshago Dvora T-vo Skoropechatni A. A. Levenson, 1899 [in Russian].

4. Lolina, N. A. (2015). Traditional Ukrainian Easter egg: genesis and peculiarities of geometric ornamentation. Visnyk KNUKiM. Seriya: Mystetstvoznavstvo, 33, 75-83 [in Ukrainian].

5. Markaryan, E. S. (1969). Essays on the theory of culture. Yerevan: Izdatel'stvo AN Armyanskoy SSR [in Russian].

6. Motives of the Little Russian ornament of pottery. Poltava: izdaniye Poltavskogo Gubernskago Zemstva, 1882 [in Russian].

7. Poshivailo, O. (2010). Painting bowl from Opishnia of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries (in the collection of the Russian ethnographic museum in St. Petersburg). Opishne: Ukrainian Narodoznavstvo [in Ukrainian].

8. Selivachov, M. (2005). Lexicon of Ukrainian ornamentation (iconography, nomination, stylistics, typology). Kyiv: Redaktsiya visnyka "Ant"[in Ukrainian].

9. Sumtsov, N. F. (1902). Essays on the people's way of life. (From the ethnographic excursion of 1901 on the Akhtyrsky uyezd of the Kharkov province). Sbornik Khar'kovskogo Istoriko–Filologicheskogo Obshchestva. T. 13. Trudy Khar'kovskogo Predvaritel'nago komiteta po ustroystvu XII Arkheologicheskago s"yezda. T. II. Kharkov: tipo-litogr. «Pechatnoye delo» kn. K. I. Gagarina, 1-57 [in Russian].

10. Taranushchenko, S. A. (2011). Ukrainian handicraft artistic products. Taranushchenko S. A. Scientific heritage: Kharkiv period. The study of 1918-1932. Kharkiv: Vydavets′ Savchuk O. O., 128-131 [in Ukrainian].

11. Tverdokhlebov, A. (1883). Pottery in the Akhtyrsky Uyezd in 1881. Trudy komissii po issledovaniyu kustarnykh promyslov Khar'kovskoy gubernii. Kharkov, 2, 1-52 [in Russian].

12. Ukrainian folk art. Series VI. Pottery. Issue. 1. Types of Ukrainian pottery. (1913). Poltava: Izd. Kustarnago sklada Poltav. Gubern. Zemstva [in Russian].

13. Scherbakovsky, V. (1980). Ornamentation of Ukrainian Hut. Rome: vydannya "Bohosloviyi" [in Ukrainian].

14. Shcherban, A. L. (2017). Transformation of ornamentation of Easter eggs and ceramics in the Poltava province: thoughts of the late nineteenth century. Starozhytnosti Posullya. Pam″yati S. K. Kul′zhyns′koho (1867-1943). Kyiv: Tsentr pam″yatkoznavstva NAN Ukrayiny i UTOPIK, 61-65 [in Ukrainian].

УДК 904:728(477.8)«11/12»

Білик Олена Віталіївна,
здобувач
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

ОБРАЗ ГРИФОНА В ГАЛИЦЬКОМУ СЕРЕДНЬОВІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Метою роботи *є дослідження проблеми походження художнього образу грифона в мистецтві стародавнього Галича, виявленню його семантичної та іконографічної сутності.* ***Методологія дослідження*** *полягає в застосуванні мистецтвознавчого, аналітичного та компаративного методів досліджень, що дозволило на підставі аналізу зразків давнього декоративного мистецтва – плиток та інших елементів оздоблення з'ясувати походження та семантику іконографічного та геральдичного змісту образу грифона на виробах давньоруських майстрів, знайдених та території колишнього Галицького князівства.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає у з'ясуванні іконографічного, геральдичного і сакрального змісту художнього образу грифона в мистецтві стародавнього Галича.* ***Висновки.*** *В результаті проведеного дослідження розкрито вплив галицького декоративного мистецтва на формування образно-стилістичної системи в зодчестві Північно-Східної Русі. Доведено, що образ грифона був одним з найулюбленіших сюжетів середньовічного прикладного мистецтва, який втілив в собі тисячолітні художні контакти Сходу і Заходу. Композиція з центральним зображенням ідеально вписана у галицьких рельєфних плитах у подвійні кола в квадратах і вишуканими елементами рослинного орнаменту по кутах виробів.. Включивши образ грифона як важливий складовий елемент до інтер'єру Успенський собор, митці досягнули не тільки узгодженості краси і гармонії, а в експресивній та геральдичній поставі фантастичного звіра показали могутність Галицького князівства в середині XII ст.*

Ключові слова: *Галич, грифон, Візантія, істота, кераміка, лев, образ, орел, плитка, символ, Схід.*

Билык Елена Витальевна, *соискатель ГВНЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника»*

Изображения грифона в галицком средневековом искусстве

Целью работы *является исследование проблемы происхождения художественного образа грифона в искусстве древнего Галича, выявлению его семантической и иконографической сущности.* ***Методология исследования*** *заключается в применении искусствоведческого, аналитического и сравнительного методов исследований, что позволило на основании анализа образцов древнего декоративного искусства - плиток и других элементов декора выяснить происхождение и семантику иконографического и геральдического содержания образа грифона на изделиях древнерусских мастеров, найденных и территории бывшего Галицкого княжества.* ***Научная новизна*** *исследования заключается в выяснении иконографического, геральдического и сакрального содержания художественного образа грифона в искусстве древнего Галича.* ***Выводы.*** *В результате проведенного исследования раскрыто влияние галицкого декоративного искусства на формирование образно-стилистической системы в зодчестве Северо-Восточной Руси. Доказано, что образ грифона был одним из самых любимых сюжетов средневекового прикладного искусства, воплотивший в себе тысячелетние художественные контакты Востока и Запада. Композиция с центральным изображением идеально вписана в галицких*

©Білик О. В., 2017

рельефных плитах в двойные круги в квадратах и изысканными элементами растительного орнамента по углам изделий. Включив образ грифона как важный составной элемент в интерьер Успенский собор, художники достигли не только согласованности красоты и гармонии, а в экспрессивной и геральдической позе фантастического зверя показали могущество Галицкого княжества в середине XII в.

Ключевые слова: *Галич, грифон, Византия, существо, керамика, лев, образ, орел, плитка, символ Восток.*

***Bilyk Olena**, competitor of the Fine Arts Department, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*

The image of the griffin in Galician medieval art

***Purpose of Article.** The study aims to evaluate the problem of the origin of the artistic image of the griffin in the art of ancient Galich, the discovery of its semantic and iconographic essence. **The methodology** of the research applies art-study, analytical, and comparative research methods, which allowed, based on the analysis of samples of ancient decorative art - tiles and other elements of decoration, to find out the origin and semantics of the iconographic and heraldic content of the image of the griffin on the products of ancient masters, found and the territory of the former Galitsky Principality. **The scientific novelty** of the study is to find out the iconographic, heraldic and sacred content of the artistic image of the griffin in the art of ancient Galich. **Conclusions.** As a result of the research, the influence of Galician decorative art on the formation of a figurative-stylistic system in the architecture of North-Eastern Russia was revealed. It is proved that the image of griffin was one of the most beloved stories of medieval applied art, which embodied the millennial artistic contacts of the East and the West. The composition of a central image is ideally inscribed in the Galician relief slabs in double circles in squares and exquisite elements of plant ornament in the corners of the products. Including the image of the griffin as an essential element to the interior of the Assumption Cathedral, the artists reached not only the harmony of beauty and balance, but the expressive and heraldic posture of a fantastic beast showed the power of the Galician principality in the middle of the XII century.*

Key words: *Galich, griffin, Byzantium, creature, ceramics, lion, image, eagle, tile, symbol, east.*

Актуальність теми дослідження. Ґрунтуючись на археологічних дослідженнях, українське мистецтвознавство збагатилося в XX ст. унікальним видом художніх джерел – галицькими керамічними плитками. Керамічні плитки, покриті кольоровою поливою, були відомі за багатьма пам’ятками Київської Русі і сусідніх західних та південних країн. Але тільки в Галичі плитки мали рельєфне декорування, яке складалося із зображень фантастичних істот – грифонів, сиринів, русальних фігур; дивовижних барсів і левів; геральдичних орлів і птахів з розквітлим пір’ям; рослинних і геометричних орнаментальних мотивів. Відтак, перед вченими постало питання, яким чином в галицьке мистецтво княжої доби потрапили персонажі праісторичної міфології, що зображувались технологіями рельєфного декорування.

Аналіз досліджень і публікацій. Вперше квадратні рельєфні плитки були знайдені при розкопах Успенського собору Я. Пастернаком в 1936 р. в шарі зруйнованої святині, який лежав безпосередньо на залишках фундаментів, «перед колишнім головним вівтарем», у «глибокій ямі» [28, 96]. Згодом плитки, які були виявлені в кафедральному соборі Галича, вчені віднесуть до першого типу. Своїм розміром вони є трохи меншими від загальної серії керамічних виробів, малюнок на них схематичний і без рамки.

Плитки другого типу, на яких знаходяться зображення грифонів, вперше були відкриті Я. Пастернаком у процесі дослідження Золотого Току [28, 206]. Основна маса рельєфних плиток (близько 250 фрагментів) зібрана археологічною експедицією М. Каргера, яка в 1955 р. зосередила дослідницьку увагу на ділянці, що знаходиться на відстані 80 м на захід від фундаментів собору [14, 64]. Одночасно йшло нагромадження колекції плиток із Золотого Току. У 1951 р. київський археолог В. Гончаров натрапив на скупчення рідкісних пам'яток декоративно-прикладного мистецтва в південно-західному куті цього майданчику [9, 29]. У 1957-1959 роках на Золотому Тоці провів дослідження М. Каргер, там було знайдено ще 317 фрагментів керамічних плиток.



Рис. 1. Галицькі рельєфні плитки із зображенням грифона

Основною працею, в якій було зроблено інтерпретацію плиток, знайдених у княжому Галичі, вважається спільна праця П. Раппопорта і М. Малєвської [23, 87-97]. Автори поділили весь масив орнаментальних плиток на два типи: плитки першого типу віднесені до архітектурного комплексу Успенського собору, а плитки другого типу (12 варіантів), на їх думку, зазнали впливів романського мистецтва.

Проблеми генези, іконографії і семантики галицьких керамічних плиток стали предметом дисертаційного дослідження львівського мистецтвознавця О.Кошового [17]. Основна ідея дисертації і наступних публікацій автора полягала в тому, що зооморфні сюжети плиток були запозичені із візантійського декору, а ті, в свою чергу постали, під впливом мистецьких традицій Стародавнього Сходу та Сасанідського Ірану. У цій провідній концепції О. Кошового відчувається вплив наукових ідей археолога і мистецтвознавця І. Старчука, сформованих ним у маловідомій праці «Крилос, Мистецькі пам'ятки» [31].

У 1997 р. дослідники Національного заповідника «Давній Галич» Т.Ткачук і К. Тимус видали каталог плиток із фондів музею в Крилосі. У своїй роботі науковці ознайомили широку громадськість з тими плитками, які не були опубліковані в статті П. Рапоппорта і М. Малєвської, тобто з матеріалами Львівського історичного музею, Івано-Франківського краєзнавчого музею та Історичного музею в Галичі. У роботі зроблено глибокий аналіз семантики зображень, опрацьовано версію їх походження [32]. Подібний характер має колективне дослідження про галицькі рельєфні плитки із колекції Львівського університету, до якої увійшли матеріали з розкопок на Крилоському городищі

Я.Пастернака (1938) та І.Старчука (1947). Автори здійснили опис декоративних пам'яток і подали інтерпретацію образів [21, 169-181].

В той же час, у вітчизняному мистецтвознавстві з'явилися серйозні наукові спроби показати місце цих унікальних творів у контексті розвитку мистецтва стародавнього Галича [33, 127-131], художньої культури Галицько-Волинської Русі [25, 234-237] та духовної спадщини давньої України [19, 112-141].

Із контрверсійною аргументацією по відношенню до традиційної інтерпретації прозвучали оцінки і висновки у короткій статті О. Овчиннікова, присвяченій семантиці зображень на плитках з княжого Галича [27, 94-96]. У ній автор робить атрибуцію персонажів декору як алегорії християнських вад і чеснот і приходить до висновку, що на підлозі зображували істот, пов'язаних з дияволом, а на стінах – як зі злом, так і з добром.

Дослідник з Тернополя Б.Гринюка показав внесок, зроблений видатним ученим І. Старчуком у питання вивчення галицьких керамічних плиток [10, 19-25]. Значно ширше коло проблем намагалась розв'язати музейний працівник Г. Жолоб, яка здійснила аналіз семантики плиток II типу, розглянула походження орнаментальних мотивів, спробувала визначити час їх виготовлення та розміщення в храмовій споруді [13, 161-168].

Остання за часом робота про рельєфні плитки належить російському досліднику В. Матвєєву, у якій він розглядає колекцію Державного Ермітажу. Автор дослідження, намагаючись на основі технології виготовлення плиток вирішити питання хронології і місця їх застосування, приходить до висновку про запозичення галицькими майстрами цих творів мистецтва із ранньосередньовічної архітектури Малопольщі [26, 124-137].

Метою роботи є дослідження проблеми походження художнього образу грифона в мистецтві стародавнього Галича, виявленню його семантичної та іконографічної сутності.

Виклад основного матеріалу. Науковці одностайні в оцінці, що галицькі плитки другого типу належать до найяскравіших явищ культури Давньої Русі. Серед галереї образів рельєфних звірів і птахів та фантастичних чудовиськ центральне місце в галицькому «звіриному стилі» належить грифону – міфічній істоті з головою орла і тілом лева. Як справедливо доводить у своїх працях мистецтвознавець Г. Вагнер, поліморфний образ грифона з орлиною головою виник у біблійного народу хетів, очевидно, в результаті злиття племінних тотемів [2, 82]. Крилаті потвори були відомі в єгипетському, сиро-вавилонському та егейському мистецтві. У давніх східних державах у зв'язку з обожненням особи царя, грифон став його охоронцем, перетворившись у свого роду «верховний» державний символ. Зображення грифонів, які кігтями схопили іншу тварину, слід розглядати в мистецтві Сходу не як одвічну боротьбу добра і зла, але як символічний образ перемоги військової держави над оточуючими племенами [15, 92]. Із оберегів Тигру і Євфрату образ орлиноголового грифона дістався теренів грецької культури. Мистецтво Передньої Азії подарувало фінікійській, егейській і архаїчній художній традиціям свій тип фантастичної істоти з могутнім левиним тулубом, але із

задніми орлиними ногами, крила якого нагадували вигляд серпа, зігнутого вперед, а розкритий дзьоб мав завжди розлючений вираз. У античному мистецтві класичного періоду сформувався зовсім інший тип грифона з левиним тулубом, але з крилами, зігнутими під прямим кутом, назад. Його тіло отримало стрункість і пружність, а вся горда постава тварини виражала внутрішню напруженість та експресію. У скіфську добу такі два розвинені образи грифона вперше з'являються на території України.



Рис. 2. Галицькі срібні колти з зображенням грифона (Трепча біля м. Сянок, Польща)

Грифон став улюбленим декоративним мотивом у грецьких колоніях Північного Причорномор'я. Його образ розміщували на монетах Пантікапея. Як у грецькій міфології птахо-звір був атрибутом бога сонця Аполона, так у скіфській релігії він вважався символом бога сонця Гойтосара. Грецький історик Геродот повідомляє, що скульптурні зображення грифонів прикрашували двір скіфського царя Скіла в Ольвії. Міфічні істоти, які перебували на сторожі божества та його вівтаря або царя і його трону, частіше всього були представлені в спокійних позах чи в геральдичних композиціях. Апотропеїчними функціями стали наділятися зображення грифонів на військовому обладунку скіфів і греків (шоломи, щити, лати), у розписах стін приміщень, саркофагах, жіночих прикрасах, гемах [12, 193].

Зображення грифонів належали до числа найбільш вживаних апотропеїв у Візантії. Істоту, яка поєднувала риси орла і лева, вважали покровителем над воїнами, оскільки вона була наділена могутньою силою і боєздатністю. В середовищі військової аристократії цей грізний охоронець символізував знатність походження і владу. Грифони вважалися геральдичною емблемою імператорського чину [15, 29, 203, 360]. На візантійському культурному ґрунті образ язичницького грифона був засвоєний і розвинутий християнським мистецтвом. Як вказує дослідник Г. Вагнер, мова йде не про догматичну, а про художньо-практичну, народно-творчу сторону справи [3, 117]. Запозичивши в східному мистецтві композиції із парних фантастичних істот, візантійські майстри стали їх розміщувати на чашах, в оздобленні шовкових тканин, на полив'яних блюдах IX – X ст. Український науковець О. Кошовий вважав, що безпосереднім взірцем для зображень на галицьких плитках були мотиви декору візантійської кераміки рубежу I – II тис., які, в свою чергу, сформувалися під прямим впливом давнього Сходу [18, 170-172]. Полив'яний керамічний посуд був складовою частиною візантійського експорту. Фрагменти

білоглиняних і червоноглиняних тарелів з рельєфними зображеннями знайдено, зокрема, у Херсонесі. Саме цей посуд і був, очевидно, своєрідним арсеналом художніх прийомів і образів, використаних у декоруванні плиток з Галича [16, 67]. Не варто применшувати й спостереження археолога І. Старчука про те, що східні кочові народи (номади), які в другій половині І тис. н.е. проходили через Прикарпаття у своїй мандрівці на Південь та Захід Європи, могли привнести на українські землі зображення грифонів на металевих прикрасах, особливо на пряжках їх поясів [31, 36-37].

Дуже швидко екзотична істота завоювала популярність на всьому географічному просторі мистецтва Київської Русі. Ми бачимо зображення грифонів на фресках Києво-Софіївського собору (XI ст.) [7, 134]. Всередині XI ст. образ грифона увійшов у декор дерев'яного зодчества Новгорода. Профіль крилатого звіра з тулубом лева і головою орла був надзвичайно ефектним [4, 198]. З XI ст. грифон був добре відомий майстрам київських колтів, виконаних у техніці перегородчастої емалі. Зображення на цих жіночих прикрасах та амулетах-змійовиках мали апотропеїчне призначення. Пов'язані з грифоном апотропеїчні уявлення збереглися в оформленні храмових інтер'єрів. На давньоруських хоросах фігурки грифонів, як і раніше, пов'язувалися з вогнищем, а через це - з апотропеїчними функціями [1, 28]. Залишки великокняжого одягу, відомого за розкопками в Старій Рязані і Володимирі, також були оздобленні грифонами [26, 170, рис. 131]. Постаті грифонів на шоломі князя Ярослава Всеволодовича, крім того, що виконували апотропеїчні функції, слугували символом влади, підтвердженням аристократичності походження. Згадаймо про аналогічне їх призначення на коронах сасанідських царів і шоломі Александра Македонського [29, 434].

Тому немає жодного сумніву в тому, що появу зображень грифонів на території Галицького князівства слід пов'язувати з княжим середовищем. Саме на рубежі 40-50-х років XII ст. князь Володимир Володаревич приступив до реалізації монументального архітектурного задуму – спорудження кафедрального Успенського собору в Галичі. Завершив будівництво святині близько 1157 р. його син, князь Ярослав Осмомисл. На думку більшості дослідників, керамічні полив'яні і рельєфні плитки використовувались для вимощування підлоги храмів або ж для оздоблення на їх стінах невисоких панелей.

Плитки, на яких розміщується зображення грифона, належить до так званого II типу. Вони відзначаються особливо багатим декоруванням і їхня поверхня не вкривалася поливою. Розміри декорованих пам'яток: 14,5-16 х 15-17 см, товщина – 3,5-3,3 см, а іноді – 5 см. Чітка зовнішня композиційна рамка по краях плитки з внутрішньою подвійною рамкою у вигляді кола навколо рельєфного зображення символізують Землю і довершеність (Сонце, Небо), тобто першу подію творення Всесвіту Богом, з якої починалися християнська історія. Декоративні рослинні елементи в кутах плиток у вигляді кринів (лілей) вважалися одним з багатьох символів Богоматері.

Усі грифони на галицьких плитках з орлиними головами і мають таку характерну ознаку, як вузьку борідку. Голова відділена від шиї двома стрічками. Тулуб істоти опирається на міцні лапи. Від передніх левиних лап виростають серповидні крила, у яких кількома довгими лініями позначені пера.

Декількома короткими заокругленими лініями майстер відзначає аналогічні частини левиного тулуба. Деякі грифони розташовані серед рослинних паростків і їхні хвости закінчуються рослинами двох типів – великими криноподібними пальметами і роздвоєними паростками з шишками біля основ. Як християнський символ грифон означав у візантійському і галицькому мистецтві подвійну природу Христа – божественність (птах) і людськість (тварина). Важливу думку висловив мистецтвознавець В. Даркевич, осмислюючи місце грифона в іконографії Середньовіччя: «Образи хижих тварин і птахів поступово кристалізуються в геральдичні емблеми, які символізували силу і могутність князя» [11, 83-84].

У світлі такого символічного прочитання образу грифона пригадується епізод, висвітлений автором Галицько-Волинського літопису у 1238 р. Після тривалої військової і політичної боротьби князь Данило Романович нарешті утвердився в Галичі. За словами літописця: «Данило увійшов у город свій, і прийшов до церкви Пречистої Святої Богородиці, і взяв стіл отця свойого» [20, 393]. У знаменитій присваті галицькому князеві Ярославу Осмомислу, автор «Слова о полку Ігоревім» підкреслює, що він сидить «на своїм злотокованім столі» [30, 35]. Тому ми висловлюємо припущення, яке підтверджує гіпотезу дослідника Т. Ткачука про розташування плиток на дерев'яних конструкціях стін, можливо, вівтарній перегородці Успенського собору. На нашу думку, рельєфні плитки, особливо ті, що мали зображення грифона, і символізували велич княжої влади, входили до художньої композиції так званого «золотокованого столу». Друга колекція плиток з грифонами, як відомо, походить із Золотого Току, де вчені поміщують княжі палаци галицьких володарів. Київський літописець, описуючи приїзд посла Петра Бориславича до Галича в 1153 р., підкреслює, що постать Ярослава Осмомисла він побачив в момент, коли той сидів на «отчому місці» [20, 258]. Тобто і в резиденції галицьких володарів було таке ж урочисте місце, де князі приймали найшановніших іноземних і вітчизняних гостей. Це мистецьке диво, створене в Галичі, заохочувало художників з інших руських земель до відтворення сюжетів керамічних плиток у нових творах архітектури, скульптури і художнього ремесла. Упродовж 115–1238 рр. артілі галицьких умільців чотири рази брали участь у спорудженні храмів Володимиро-Суздальської Русі, залишаючи високохудожні зображення грифонів на стінах церкви Покрови на Нерлі [5, 295], Дмитріївського собору у Володимирі [8, 77-103], Георгіївського соборі в Юр'єві-Польському [6, 55-56].

Зображення фантастичного звіра грифона знайшло широке застосування в оздобленні давньоруських колтів, виконаних у техніці черні. Щоправда, тоді, коли Т. Макарова тільки припускала про існування майстерні з виробництва колтів у Галицькій землі, такого роду прикрас там ще не було відомо [22, 54]. Відкриття скарбів давньоруського часу в Трепче біля м. Сянок у Польщі та в літописному Губині, до складу яких входили срібні колти із зображеннями грифонів, дає підстави стверджувати, що в Галичі виготовлялися жіночі ювелірні прикраси, призначені для княгинь. Їхня символіка мала підкреслювати знатність походження і могутність влади.

Висновок. Із вищезазначеного можемо зробити висновок, що образ грифона був одним з найулюбленіших сюжетів середньовічного прикладного мистецтва, який втілив в собі тисячолітні художні контакти Сходу і Заходу. Композиція з центральним зображенням ідеально вписана у галицьких рельєфних плитах у подвійні кола в квадратах і вишуканими елементами рослинного орнаменту по кутах виробів. Включивши образ грифона як важливий складовий елемент до інтер'єру Успенський собор, митці досягнули не тільки узгодженості краси і гармонії, а в експресивній та геральдичній поставі фантастичного звіра показали могутність Галицького князівства в середині XII ст.

Література

1.Вагнер Г. К. О зооморфных изображениях на древнерусских хоросах / Г. К. Вагнер // Краткие сообщения Института археологии АН СССР. – 1960.- Вып. 81. – С. 26–30.

2.Вагнер Г.К. Грифон во Владимиро-Суздальской фасадной скульптуре / Г. К. Вагнер // Советская археология. – 1962. - №3. – С. 78–89.

3.Вагнер Г. К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Юрьев-Польской / Г. К. Вагнер. – М.: Наука, 1964. –184 с.

4.Вагнер Г. К. Архитектурный декор Руси X – XIII веков / Г. К. Вагнер, Е. В. Воробыева // Древняя Русь. Быт и культура. – М.: Наука, 1997. – С. 186–205.

5.Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII-XV вв. / Н. Воронин. – М.: Изд-во АН СССР, 1961. – Т. I. – 588 с.

6.Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII – XV вв. / Н. Н. Воронин. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – 559 с.

7.Высоцкий С. А. Светские фрески Софийского собора в Киеве / С. А. Высоцкий. – К.: Наукова думка, 1982. – 216 с.

8.Гладкая М. С. Рельефы Дмитриевского собора во Владимире. Опыт комплексного исследования / М. С. Гладкая. – М.: Индрик, 2009. – 288 с.

9.Гончаров В. К. Археологічні дослідження древнього Галича в 1951 р. / В. К. Гончаров // Археологічні пам'ятки УРСР. – К.: Вид-во АН УРСР, 1955. – Т.V. – С. 22–31.

10. Гринюка Б. Іван Старчук – дослідник стародавнього Галича / Б. Гринюка // Археологічні зошити з Пересопниці. III. – Пересопниця, 2015. – С. 19-25.

11. Даркевич В. П. Романские элементы в древнерусском искусстве и их переработка / В. П. Даркевич // Советская археология. – 1968. - №3. – С. 70–84.

12. Даркевич В. П. Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X – XIII века / В. П. Даркевич. – М.: Искусство, 1975. – 350 с.

13. Жолоб Г. Галицькі керамічні плитки з колекції Музею історії Галича / Г. Жолоб // Галич і Галицька земля. Матеріали міжнародної наукової конференції. Галич, 27 – 28 жовтня 2016 року. – Галич, 2016. – С. 161–168.

14. Каргер М. К. Основные итоги раскопок древнего Галича в 1955 г. / М. К. Каргер // Краткие сообщения Института археологии АН СССР. – 1960. – Вып. 81. – С. 61–71.

15. Кондаков Н. П. Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры / Н. П. Кондаков. – Прага, 1929. – 264 с.

16. Кошовий О. П. Будівельна кераміка України / О. П. Кошовий. – К.: Наукова думка, 1988. – 136 с.

17. Кошовий О. П. Галицькі керамічні плитки XII – XIII ст. (Генеза. Іконографія. Семантика) / О. П. Кошовий // Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – Львів, 1997. – 25 с.

18. Кошовий О. П. Керамічні плитки стародавнього Галича: підходи здалека / О. П. Кошовий // Медобори і духовна культура давніх, середньовічних слов'ян. Матеріали конференції. – Львів, 1998. –С. 170–175.

19. Крвавич Д. Семантика давньоруської скульптури / Д. Крвавич, В. Овсійчук, С. Черепанова // Українське мистецтво. – Львів: Світ, 2004. – Част. ІІ. – С. 112–141.

20. Літопис Руський / За Іпатським списком переклав Леонід Махновець. – К.: Дніпро, 1990. – 591 с.

21. Ляска В. Галицькі керамічні плитки з колекції Археологічного музею Львівського університету (матеріали до каталогу) / В. Ляска, О. Мінейко, Г. Вітвіцька // Археологічні дослідження Львівського університету. – 2009. – Вип. 12. – С. 169–181.

22. Макарова Т. И. Черневое дело Древней Руси /Т. И. Макарова. – М.: Наука, 1986. – 156 с.

23. Малевская М. В. Декоративные керамические плитки древнего Галича / М. В. Малевская, П. А. Рапоппорт // Slovenska archeologia. – Bratislava, 1978. – V. XXVI– I. – S.87–97.

24. Матвеев В. Н. Древнерусские керамические плитки с Крылосской горы (Галич) в Государственном Эрмитаже / В. Н. Матвеев // Российская археология. – 2016. - №4. – С. 124 –137.

25. Михайлова Р. Д. Художня культура Галицько-Волинської Русі / Р. Д. Михайлова. – К.: Слово, 2007. -496 с.: іл.

26. Монгайт А. А. Старая Рязань / А. А. Монгайт // Материалы и исследования по археологии СССР. – М.; 1965. - №49. – 228 с.

27. Овчинніков О. І. Семантика галицьких керамічних плиток / О. І. Овчинніков // Галич і Галицька земля. – Київ, Галич: Національний заповідник «Давній Галич», 1998. – С. 94–96.

28. Пастернак Я. Старий Галич. Археологічно-історичні досліди у 1850-1943 рр. / Я. Пастернак. – Івано-Франківськ: Плай, 1998. –347 с.

29. Рыбаков Б. А. Прикладное искусство и скульптура / Б. А. Рыбаков // История культуры Древней Руси. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. – Т. ІІ. – С. 396–464.

30. Слово о полку Ігоревім. – К.: Радянська школа, 1989. – 310 с.

31. Старчук І. Мистецькі пам'ятки феодального Галича / І. Старчук // Архів Інституту українознавства імені І. Крип'якевича НАН України. – Львів, 1946 – 1947. – 78 с.

32. Ткачук Т. М. Галицькі керамічні плитки із рельєфними зображеннями та гончарні клейма. Каталог / Т. М. Ткачук, К. Л. Тимус. – Галич: Національний заповідник «Давній Галич», 1997. – 60 с.

33. Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича / М. Фіголь. – К.: Мистецтво, 1997. – 224 с.

References

1.Wagner, G.K. (1960). About zoomorphic images in ancient Russian gods / G.K. Wagner. Kratkie soobshhenija Instituta arheologii AN SSSR, 81, 26-30 [in Russian].

2.Wagner, G.K. (1962). Griffin in the Vladimir-Suzdal Facade Sculpture. Sovetskaja arheologija, 3, 78-89[in Russian].

3.Wagner, G. K. (1964) Sculpture of Vladimir-Suzdal Russia. Moscwa: Nauka, [in Russian].

4.Wagner, G.K. (1997 Architectural decoration of Russia X - XIII centuries Drevnjaja Rus'. Byt i kul'tura,. Moscwa: Nauka, pp.186-205 [in Russian].

5.Voronin, N.N. (1961). Architecture of the Northeastern Rus XII-XV centuries. Moscwa: Izd-vo AN SSSR, vol. I. [in Russian].

6.Voronin, N.N. (1962). Architecture of the Northeastern Rus XII - XV centuries. Moscwa: Izd-vo AN SSSR [in Russian].

7.Vysotsky, S.A. (1982). Svetsky frescoes of the Sofia Cathedral in Kiev. K .: Naukova Dumka [in Ukrainian].

8.Gladkaya, M.S. (2009). Reliefs of the Dmitrievsky Cathedral in Vladimir. Experience in complex study. M .: Indrik [in Russian].

9.Goncharov, V.K. (1955. Archaeological researches of the ancient Galich in 1951. Archaeological monuments of the Ukrainian SSR), K .: Vy`d-vo AN URSR, Vol. V, pp. 22-31 [in Ukrainian].

10. Grinyuk, B. (2015). Ivan Starchuk - researcher of the ancient Galich / B. Grinyuk. Arxeologichni zoshy`ty` z Peresopny`ci. Peresopnytsia, III, 19-25 [in Ukrainian].

11. Darkevich, V.P. (1968). Roman elements in Old Russian art and their processing. Sovetskaja arheologija, 3, 70-84 [in Russian].

12. Darkevich, V.P. (1975). The secular art of Byzantium. Works of the Byzantine artistic crafts in the Eastern Europe of the X - XIII centuries. M .: Iskusstvo [in Russian].

13. Zholob, G., (2016. Galitsky ceramic tiles from the collection of the Museum of the History of Galich. Halych and Halych land. Materials of the international scientific conference. Galich, 27 - 28 October 2016), Galich, pp.161-168 [in Ukrainian].

14. Karger, M.K. (1960. The main results of the excavation of ancient Galich in 1955. Brief Communications of the Institute of Archeology, Academy of Sciences of the USSR), Issue 81, pp. 61-71[in Russian].

15. Kondakov, N.P. (1929). Essays and notes on the history of medieval art and culture. Prague [in Russian].

16. Koshoviy, O.P. (1988). Building Ceramics of Ukraine. K .: Naukova dumka [in Ukrainian].

17. Koshoviy, O.P. (1997). Galitsky ceramic tiles of the XII-XIII centuries. (Genesis, Iconography, Semantics). Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].

18. Koshoviy, O.P. (1998. Ceramic tiles of ancient Galich: approaches from afarka. Medobory and spiritual culture of ancient, medieval Slavs. Conference materials), Lviv, pp. 170-175 [in Ukrainian].

19. Krvavich, D. (2004. Semantics of Old Sculpture. Ukrainian Art.), Lviv: Svit, vol. II, pp. 112-141 [in Ukrainian].

20. Liotop Russkiy (1990). K .: Dnipro, 1990 [in Ukrainian].

21. Lyaska, V. (2009). Galician ceramic tiles from the collection of the Archaeological Museum of Lviv University (materials to the catalog). Arxeologichni doslidzhennya L`vivs`kogo universy`tetu, 12, 169-181 [in Ukrainian].

22. Makarova, T. I. (1986). Chernoye Ancient Russia. Moscwa: Nauka [in Russian].

23. Malevskaya, M. (1978). Decorative ceramic tiles of the ancient Galich Slovenska archeologia. Bratislava, V. XXVI-I, pp. 87-97 [in Russian].

24. Matveev, V.N. (2016). Ancient Russian ceramic tiles from Kryloska Hill (Galich) in the State Hermitage Museum. Rossijskaja arheologija, 4, 124-137 [in Russian].

25. Mikhailova, R. D. (2007). Art culture of Galicia-Volyn Rus. K .: Slovo [in Ukrainian].

26. Mongayte, A. A. (1965). Old Ryazan. Materials and Research on Archeology of the USSR. M ., vol. 49 [in Russian].

27. Ovchinnikov, O.I. (1998) Semantics of Galician ceramic tiles. Galich and Galitskaya land. Kyiv, Galych: Nacional`ny`j zapovidny`k «Davnij Galy`ch», pp. 94-96 [in Ukrainian].

28. Pasternak, I. (1998). Old Halych. Archaeological and historical experiments in 1850-1943 gg. Ivano-Frankivsk: Play [in Ukrainian].

29. Rybakov, B.A. (1951. Applied art and sculpture. History of culture of Ancient Russia. M .; L.: Publishing House of the USSR Academy of Sciences), vol. II, pp. 396-464 [in Russian].

30. A word about Igor's regiment. (1989). K .: Radyanska shkola [in Ukrainian].

31. Starchuk. I. (1946-1947). The artistic monuments of the feudal Galich / I. Starchuk. Archive of the Institute of Ukrainian Studies named after I. Krypiakevich of the National Academy of Sciences of Ukraine. Lviv, 1946 – 1947 [in Ukrainian].

32. Tkachuk, T.M. (1997). Galician ceramic tiles with relief images and pottery stamps. Catalog. Halych: Nacional`ny`j zapovidny`k «Davnij Galy`ch» [in Ukrainian].

33. Figol, M. (1997). The Art of Ancient Galich. K .: Mystestvo[in Ukrainian].

УДК 75.03 «14/16»

Василишина Наталія Анатоліївна,
старший викладач кафедри графічного дизайну
та реклами Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
eurostudents2010@gmail.com

РОЛЬ ПЕЙЗАЖУ В ТВОРЧОСТІ ФРАНЦУЗЬКИХ ЖИВОПИСЦІВ-РОМАНТИКІВ

Мета роботи. *Дослідження присвячене епосі романтизму з виокремленням засад, на яких базується філософія цього періоду. Розглядаються проблеми особистості та значення пейзажу в творах живопису зазначеної епохи. Дослідження цього напрямку в мистецтві залишається важливим для розуміння його значення для всього XIX ст., а також для подальшого розвитку живопису.* ***Методологія*** *дослідження полягає в застосуванні історико-культурного, компаративного та методу формального аналізу. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та проаналізувати твори видатних майстрів епохи романтизму.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у визначенні художньо-естетичних особливостей романтичного напрямку в мистецтві XIX ст. Досліджено вплив літератури на розвиток живопису та визначена нова романтична поетика пейзажу.* ***Висновки****. Осмислення закономірностей розвитку романтизму в європейському мистецтві дає можливість стверджувати, що плідний взаємозв'язок різних видів мистецтв став винятковим явищем цілої епохи, яка об'єднала митців з певним світоглядом і особливим ставленням до оточуючої дійсності. Європейський романтизм суттєво реформував пейзажний жанр, насичуючи образи природи символами та здійснив важливі відкриття в галузі пленерного живопису.*

Ключові слова: *романтизм, класицизм, синтез, пейзаж, символізм, особистість, гармонія.*

Василишина Наталья Анатольевна, *старший преподаватель кафедры графического дизайна и рекламы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Роль пейзажа в творчестве французских художников-романтиков

Цель работы. *Исследование посвящено эпохе романтизм с выделением основ, на которых базируется философия этого периода. Рассматриваются проблемы личности и значение пейзажа в произведениях живописи указанной эпохи. Исследование этого направления в искусстве остается важным для понимания его значение для всего XIX в., а также для дальнейшего развития живописи.* ***Методология*** *исследования заключается в применении историко-культурного, сравнительного и метода формального анализа. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и проанализировать произведения выдающихся мастеров эпохи романтизма.* ***Научная новизна*** *работы заключается в определении художественно-эстетических особенностей романтического направления в искусстве XIX в. Исследовано влияние литературы на развитие живописи и определена новая романтическая поэтика пейзажа.* ***Выводы****. Осмысление закономерностей развития романтизма в европейском искусстве дает возможность утверждать, что плодотворная взаимосвязь различных видов искусств стала исключительным явлением целой эпохи, которая объединила художников с определенным мировоззрением и особым отношением к окружающей действительности. Европейский романтизм существенно реформировал пейзажный жанр, насыщая образы природы символами и осуществил важные открытия в области пленэрной живописи.*

Ключевые слова: *романтизм, классицизм, синтез, пейзаж, символизм, личность, гармония.*

©Василишина Н. А., 2017

Vasylyshyna Nataliia, *Senior Lecturer, Department of Graphic Design, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The role of landscape painting of french romantic painters

Purpose of Research. *The research is devoted to the era of Romanticism with the identification of the foundations on which the philosophy of this period is based. The problems of the individual and the significance of landscape in the works of painting of this epoch are considered. The research of this trend in art remains important for understanding its significance for the entire 19th century, as well as for the further development of painting.* ***Methodology.*** *The methodology of the research consists in applying the historical-cultural, comparative, and method of formal analysis. This methodological approach allows us to discover and analyze the works of outstanding masters of the Romantic era.* ***Scientific Novelty.*** *The scientific novelty of the work is to determine the artistic and aesthetic features of the romantic trend in the art of the XIX century. The influence of literature on the development of painting is studied and a new romantic poetics of the landscape is defined.* ***Conclusions****. Understanding the regularities of the development of Romanticism in European art makes it possible to assert that the fruitful interconnection of various kinds of arts has become an exceptional phenomenon of an entire era that united artists with a certain worldview and a special relation to the surrounding reality. European romanticism essentially reformed the landscape genre, saturating the images of nature with symbols and carried out important discoveries in the field of plein air painting.*

Key words: *romanticism, classicism, synthesis, landscape, symbolism, identity, harmony.*

Актуальність теми дослідження. Мистецтво XIX століття відіграє особливу роль в історії європейської культури. Саме в цей період формується новий напрямок – романтизм, який об'єднує цілу епоху.

Актуальність цієї теми пов'язана з поглибленим вивченням означеної доби в мистецтві. Творчість французьких художників-романтиків завжди посідала важливе місце в історії світового мистецтвознавства. Естетичні погляди теоретиків романтизму стосуються широкого кола питань [4]. Одними з найважливіших правил творчості стають повна свобода творчості та культ почуттів – визначальні для романтизму [3, 447-459]. Література епохи пропонує читачам нові сюжети та нового героя. Пейзаж відіграє важливу роль, так як пейзажний жанр в романтизмі суттєво реформується. Образи природи набувають нового значення, наповнюються символами. Це дослідження дає можливість з'ясувати значимість впливу літератури на оновлення живопису французького романтизму.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема співвідношення та взаємозв'язку видів мистецтва завжди цікавила романтиків. У роботах відомих теоретиків романтизму ця проблема неодноразово обговорювалась: «Фрагменти» Новаліса [5], «Промова про мітологію», «Загальний огляд сучасного стану німецької літератури» братів Шлегелів [4], «Одкровення залюбленого в мистецтво ченця» В. Вакенродера [4], «Про відношення образотворчих мистецтв до природи» Ф. Шеллінга [4], передмова до «Книги пісень» та післямова до поеми «Романсеро» Г. Гайне [4], передмова до праці «Любовні пісні швабської давнини» Л. Тіка [4], передмова до драми «Кромвель» В. Гюго [3] та ін.

Серед дослідників романтизму в мистецтві варто відзначити також праці В. Ванслова «Эстетика романтизма», О. Кожиної [2], Д. Лихачова «Поэзия садов», С. Мамаєва «Апология романтического сознания», В. Раздольської [7], А. Чегодаєва «Искусство романтической эпохи», Н. Яворської [10] та ін.

Метою роботи є дослідження впливу літератури на розвиток французького живопису епохи романтизму. Визначення нової ролі пейзажу в літературі та його відтворення в живописі зазначеної епохи. Дослідження цього напрямку в мистецтві залишається важливим для розуміння його значення для всього XIX ст., а також для подальшого розвитку живопису.

Виклад основного матеріалу. Своєрідність різних видів мистецтв розглядалась романтиками як здатність вирішувати загальне для всіх і важливе завдання. Тому особливої уваги заслуговують кордони між мистецтвами, а вірніше, їх відсутність, так як мова йдеться про взаємозв'язок, взаємодію, синтез мистецтв у цю епоху. Живопис, література, музика – романтизм не розмежовує ці види мистецтв (Ф. Шуберт, Ф. Ліст, Г. Берліоз, Ф. Шопен, Р. Вагнер). Живопис і музика активно збагачують літературу, яка натомість на них впливає. Музика романтизму тяжіє до картинності та сюжетності, часто вокальні та інструментальні твори поєднуються в цикли, які пов'язані певним сюжетом (Р. Шуман, Ф. Шуберт, Ф. Ліст та ін.). У попередніх епохах ніколи не було створено стільки художніх творів, сюжетом яких стали твори сучасників. Література все більше зближується з живописом, письменники не тільки створюють ілюстрації до своїх творів, вони навіть описи картин вставляють в свої сюжети, особливо в творах Е. Т. А. Гофмана. Можливості живопису в цей період стають просто безмежними, художники активно читають, а поети товаришують з художниками. Саме в цю епоху художники часто звертаються за натхненням до творів сучасної літератури. У результаті романтизм стає універсальним художнім напрямком у мистецтві XIX століття.

Одним із видатних представників французького романтизму був Франсуа-Рене Огюст де Шатобріан (1768-1848). Письменник став натхненником романтичних ідей в боротьбі з класицизмом. Виступав за відродження християнства і вважав саме цю релігію здатною стати в майбутньому запорукою гуманного і морального існування – «Геній християнства, або Краса християнської релігії» (1802). Образи романтичних героїв «Атала» і «Рене» були створені письменником на початку XIX століття (повісті «Атала» (1801) і «Рене» (1802). Прекрасне і трагічне кохання Атала і Шактоса – героїв повісті Шатобраіна, є прекрасним зразком для подальшого розвитку романтичної літератури.

Важливою темою для романтизму завжди залишалась проблема особистості, так як в романтизмі вже немає єдності суспільства і людини. Внутрішнє життя героя стає головним предметом дослідження. Самопізнання романтика, пошуки примарної гармонії світу дозволяють йому блукати між снами та реальністю у вічних мандрах за нездійсненою мрією; герой-мандрівник на вічній дорозі життя. Його пізнання світу, зрештою, призводить до самопізнання, тому сповідальний роман та повість найкраще розкривають задум письменників-романтиків. Саме такий прийом для розкриття образів героїв «Атала» і «Рене» використовує Франсуа Рене де Шатобріан.

Ф. Р. де Шатобріан був одним з перших письменників, провісником романтичного духу скорботи та розчарування. Фоном цього кохання стала екзотична та мальовнича природа Америки, яка започаткувала нове романтичне бачення.

Відображенням внутрішнього світу героя в повісті Шатобріана «Рене» стає пейзаж, який в цьому творі виконує роль своєрідного дзеркала, в якому ми бачимо вже і самого героя – самотнього, страждаючого, розчарованого. Ця єдність вже передбачає майбутній символізм, і природа стає носієм духовного життя самого героя. Доречно тут згадати творчість ще одного геніального французького поета Поля Верлена, для якого поезія стала не тільки віддзеркаленням його душі, вона перетворюється в прекрасну музику і набуває нового значення. Світ метафор П. Верлена з його «ридаючою хвилею», «плачучим дощем» або «тужною долиною» примушують читача зупинитись і замислитись над питанням єдності стану природи і душі поета. Чи можливо тут визначити якусь першочерговість? Стогне і тужить природа, і цей стогін віддається в душі поета, чи навпаки? Очевидно одне: вони знаходяться в стані тотожності, бо стан душі – і є природа. Ця єдність, яка була необхідною для романтизму, дуже цікаво відбилась в подальшому розвитку світової культури.

Романтичний культ почуття, фантастичність, таємничість, а також прагнення досягти недосяжного виявилося примарним, як fata Morgana і потонули в туманній далечині. Вічний романтичний пошук вислизаючого породжує таке явище, як «Sehnsucht» – томління спраглого духу. Цей розлад зі світом, романтична туга Рене стає зрозумілою ще до його сповіді і упереджується величною картиною зорі, що займається: «Далеко на востоке солнце показалось за изломанными вершинами Аппалачских гор, подобными голубым письменам, начертанным на позлащенной небесной тверди; на западе в торжественной тишине катила свои воды Месшасебе, величественно завершая эту картину» [9, 59].

Важливого значення в повісті набувають осінні пейзажі. Їх періодичність очевидна, так як вони не є описами природи, а мають набагато глибший, філософський і психологічний підтекст. Складне почуття охоплює героя кожного разу, коли він восени повертається в батьківський дім. Радість зустрічі з родиною і улюбленою сестрою Амелі породжує захоплений настрій, в якому вже пробивається щемливий смуток, незрозуміла «верленівська туга», для передачі якої в поезії необхідна була геніальна музичність віршів П.Верлена, а в музиці Ф. Шопена – лірична поетичність:

Меня не веселит ничто в тебе, Природа:
Ни хлебные поля, ни отзвук золотой
Пастушеских рогов, ни утренней порой
Заря, ни красота печального захода [8, 463].

Осінній сум полонить душу Рене, коли він блукає осіннім лісом під час листопаду, прислухаючись до завивань осіннього вітру, відчуваючи сумне передчуття, шерех палого листя. Осінь навіває герою сумні думки про кінець щастя, кінець життя, кінець невпинного руху часу. Пустельність батьківського дому і безмежна туга навкруги породжує самотність серця і щемливий біль

втрат. Картина втраченого назавжди дому з останніми теплими спогадами раннього дитинства доповнюється описом осінньої природи з її «опалим листям, яким засипані пороги дверей» [9, 76], «порослі мохом сходи» [9, 76], «чортополох, що ріс біля стін» [9, 76].

Пейзажі в повісті «Рене» за своєю тональністю дуже близькі до пейзажів руїн, оспіваних в добу романтизму. Важливою для розуміння твору стає сцена, де страждаючий і самотній Рене споглядає з кратеру Етни оточуючий світ, одночасно він із захопленням дивиться в жерло вулкану. Ця картина просто зачаровує героя, безодня відкриває йому таємницю особистого «я». Виникає бажання злитися з природою, ввібрати в себе її силу і набути здатність створювати нові світи. Почуття суму і меланхолії, притаманні романтикам, змінюються у Рене бажанням буревію, як очищення від минулого і здатності стихії надати герою нових сил. Такі контрасти спокою і забуття (монастир), які в повісті протиставляються грізній стихії (розбурхане море) виникають неодноразово. Герой і природа в повісті тотожні, у Рене немає кращого друга і співрозмовника ніж природа. Таким чином, природа стає символічним втіленням душі романтичного героя і доводить марність романтичного томління перед величчю вічного буття.

Своєрідною ілюстрацією цього сюжету Шатобріана може стати картина відомого німецького романтика Каспара Давида Фрідріха «Мандрівник над морем туману» (1818) (див. іл. 1). Ця постать над безоднею, над морем туману, є символічним образом самого художника, який, як і герой Шатобріана, піднявся над людською марнотою.



Іл. 1. К. Д. Фрідріх. Мандрівник над морем туману. 1818. Полотно, олія. 94,8 х 74,8. Кунстхалле. Гамбург.

Таким чином, романтиків приваблює сам контраст між збентеженою душею самотньої людини і вічністю, величчю природи. Насамперед, можливість наділяти природу особистими переживаннями, здатність природи висловлюватись вже від їхнього імені. Це розкриває глибше образи героїв, викликає відповідні емоції у читача (А. де Мюссе, Ж. Санд, В. Скотт, Ж. де Сталь та ін.).

На початку XIX століття в живописі зароджується улюблений тип романтичного пейзажу, здебільшого похмурого і бурхливого, де все під владою неприборканої стихії і несподіваних катастроф. Такі пейзажі навіюють думки про вічне «memento mori». У цю епоху художники-романтики не тільки пропонують глядачам милі куточки рідної старовини, але і замальовують з великим захопленням руїни і гробниці або пропонують свої марини, часто зі сценами загибелі кораблів, із штормами і свинцевими хмарами (Ж.-О. Реньє, О. Верне, П. Юе та ін.). Французький Салон 1824 року активно пропагує своїм глядачам такі пейзажі. Популярними стають тумани і дощі, вкриті мохом скелі, темні сосни, корячкуваті дуби, а також захоплюють відвідувачів види цвинтарів та похмурих готичних замків. У своїй статті «Художник і філософ», яка була критичним відгуком на живопис Салону, її автор Жаль пише про роботи художника Реньє, називаючи його Юнгом живопису за здатність збуджувати жах та викликати суворі думки [7, 96].

Типовим романтичним пейзажем початку століття є картина Ж.-О. Реньє «Руїни замку Танкарвіль». Пейзаж майже казковий – густі крони дерев, неначе море. На скелі серед дерев видніються руїни колишнього замку. Чорні хмари сповіщають про наближення грози, а на лісовій дорозі помічаємо візок з конем і самотню людину. Силует людини серед величної природи здається дуже маленьким, ледь помітним, вона здається беззахисною перед грізною стихією. Своєрідною ілюстрацією до цієї картини можуть стати прекрасні рядки Й.-В. Гете:

Покинутий замок роками
Стоїть на горі в далині.
Бувало, колись біля брами
Тут рицар чекав на коні.
А нині навкруг попелище,
Де тиша могильна вгорі,
І скрізь мені вільна дорога, –
Зруйновані мури старі [1, 451].

Французький художник А. Фрагонар представляє свій замок «Вид замку д'Арк». Знову лісова дорога і одинокий вершник серед лісової тиші. Самотній вершник прямує до замку, який підноситься над величезними деревами.

Серед вподобань французьких пейзажистів розбурхане море, шторми та свинцеве небо, спалахи блискавок та гігантські хвилі. Відчуття жаху і приреченості перед розбурханою стихією – П. Юе «Прибій біля мису Гранвіль», О. Верне «Вхід в Гаврський порт» та ін.

Усе частіше в Салонах з'являються картини з суто французьким мотивом. Французьких художників-романтиків вже починає надихати поезія рідної

батьківщини. Ще небагато, але приваблюють увагу полотна, де мальовнича природа і людина перебувають в цілковитій гармонії. Багато в них повітря, сонця, простору. Романтичні пейзажі цієї епохи ще не могли об'єктивно відобразити природу, але рідна Франція,безумовно, варта вже увічнення для нащадків.

Твори Шатобріана стали джерелом натхненням для багатьох художників епохи: відома картина А.-Л. Жироде-Тріозона «Поховання Атали» (1808) та ілюстрації де ла Барб'є до «Генію християнства», видання 1803 року. У своїй повісті Шатобріан показав не тільки справжню силу кохання, перед нами розгортається справжня драма. Атала змушена віддати життя заради кохання, бо воно є гріховним. Найбільш романтична сцена з цієї повісті стала сюжетом для картини Жироде (див. іл. 2): тіло Атали, вже навернутої до християнства, ховають панотець Обрі та її коханий Шактас. Індіанці, які за Шатобріаном живуть в цілковитій гармонії з оточуючим світом, здобувають ще і католицьку віру, активним проповідником якої був сам Шатобріан. Описуючи померлу Аталу, письменник невипадково порівнює її зі статуєю Сплячої Непорочності [9].



Іл. 2. А.-Л. Жироде-Тріозон. Поховання Атали. 1808. Полотно, олія. 210 х 267. Лувр. Париж.

Картина Жироде, класицистична по духу, але вона надто сентиментальна і романтична. Екзотична природа і гра світла й тіні створюють певний настрій і дозволяють глибше розкрити образи романтичної повісті. Трагічне кохання Шактаса і Атала, гармонія людини і природи в поєднанні з католицизмом. Відбиток гріховності несе у собі це кохання, тому розплатою за нього стає смерть Атали.

Художники – романтики суттєво реформують як пейзажний жанр, так і значення природи в живописі. Вони наділяють образи природи особистими

переживаннями, примушуючи їх висловлюватись від імені художника. Романтиків приваблює контраст між вічністю та величчю природи, та збентеженою душею самотньої людини. В літературі і живописі епохи романтизму природа вже набуває здатність ілюструвати душевний стан героя, тим самим допомагаючи автору глибше розкрити образи і викликати відповідні емоції.

Висновки. Таким чином, пейзаж в епоху романтизму набуває важливого значення. Він стає носієм духовного життя героя, передбачаючи появу символізму в майбутньому, і має здатність говорити від імені автора. Художники-романтики завдяки плідним взаємозв'язкам з літературою суттєво оновлюють свої сюжети, колорит та композицію. Художниками-романтиками були здійснені важливі відкриття для подальшого розвитку пленерного живопису. Романтизм як напрямок в літературі та живописі XIX століття посідає важливе місце в історії світової культури.

Література

1. Гете Й.-В. Лірика / Й.-В. Гете. – К.: Веселка, 2001. – 478 с.
2. Кожина Е. Ф. Романтическая битва. / Е. Ф. Кожина. – Л.: Искусство, 1969. – 271 с.
3. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под. общ. ред. проф. А. С. Дмитриева. – М.: Издание Московского университета, 1980. – 638 с.
4. Мислителі німецького романтизму / Упорядники Леонід Рудницький, Олег Фешовець. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. – 588 с.
5. Новаліс Фрагменти / Упорядники Леонід Рудницький, Олег Фешовець // Мислителі німецького романтизму – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. – С. 324-333.
6. Новаліс Християнство або Європа / Упорядники Леонід Рудницький, Олег Фешовець // Мислителі німецького романтизму – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. – С. 306-324.
7. Раздольская В. И. Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм. / В. И. Раздольская. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 368 с.: ил.
8. Французские стихи в переводе русских поэтов XIX-XX вв. – М.: Прогресс, 1971. – 623 с.
9. Шатобриан Ф.-Р. Атала. Рене. / Ф.-Р. Шатобриан. – М.: Камея, 1992. – 96 с.
10. Яворская Н. Романтизм и реализм во Франции в XIX веке. / Н. Яворская. – М.: Изогиз, 1938.

References

1. Gete, Y.-V. (2001). Lyrics. Kiev: Veselka [in Ukrainian].
2. Kozhyna, E. F. (1969). Romantic battle. Leningrad: Mystetstvo [in Russian].
3. Manifesto of literature by West Europe Romantics / under. Society. Ed. prof. A. Dmitrieva. - M .: edition of the Moscow University, 1980. - 638 p.
4. Rudnytsky, L. & Feshovets, O. (Eds.). (2003). Thinkers of German Romanticism. Ivano-Frankivsk: Lily-HB [in Ukrainian].
5. Fragments of Novalis / Compiled by Leonid Rudnytsky Oleg Feshovets // Thinkers of German Romanticism - Ivano-Frankivsk: Lileya-HB, 2003. - P. 324-333.
6. Novalis Christianity or Europe / Compiled by Leonid Rudnytsky Oleg Feshovets // Thinkers of German Romanticism - Ivano-Frankivsk: Lileya-HB, 2003. - P. 306-324.
7. Razdol'skaya, V. I. (2005). European art of the XIX century. Classicism, Romanticism. Sankt Peterburg: Azbuka-klassika [in Russian].
8. French poems in the translations of Russian poets of XIX-XX centuries. (1971). Moscow: Progress [in Russian].
9. Shatobrian, F.-R. (1992). "Atala. Rene". Moskow: Kameya [in Russian].
10. Yavorska, N. (1938). Romanticism and Realism in France in the XIX century. Moscow: Izohiz [in Russian]

УДК 75.021.32–35.676.332.2

Велігура Наталія Миколаївна,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
n.veligura@nakkkim.edu.ua

ФЕНОМЕН ТРАДИЦІЇ В АКВАРЕЛІ КРІЗЬ ЕСТЕТИКУ МУЗИКИ

Мета дослідження *– простежити особливості акварельного живопису крізь призму історичного формування традиційних технік, здійснити порівняльний аналіз акварелі як музики живопису, розкрити дефініції феномена традицій в сучасній акварелі.* ***Методологія*** *дослідження сформована з урахуванням поставленої мети, що дозволяє використовувати такі методи: культурно-історичний, аналіз і синтез, типологічний, компаративний, асоціативний, широких аналогій, порівняльно-описовий, екстраполяції.* ***Наукова новизна*** *полягає у розкритті дефініції феномена традиції, історично сформованого в сучасній акварелі, а також нового погляду на акварельний живопис як на «застиглу музику», що набула форми та продовжує «звучати» в творах майстрів крізь століття.* ***Висновки.*** *Історія акварельного живопису своїм корінням глибоко йде в минуле. Озираючись назад, з висоти XXI століття, можна простежити зародження і формування вже традиційних технік акварелі, що закладають основу художньо-візуальних творів. Кажуть, що без минулого немає майбутнього, тому дефініція феномена традицій – це історично сформований набір вже класичних технік акварельного живопису, які стали основою для відкриття нових авторських методів роботи в акварелі. Завдяки цій спадщині створювалися та створюються акварельні твори, які постають перед глядачем-слухачем застиглою музикою, яка набула форми та продовжує звучати крізь століття.*

Ключові слова*: акварельний живопис, феномен, традиція, естетика музики.*

Велигура Наталия Николаевна, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Феномен традиции в акварели сквозь эстетику музыки

Цель исследования*: проследить особенности акварельной живописи сквозь призму исторического формирования традиционных техник, осуществить сравнительный анализ акварели как музыки живописи, раскрыть дефиниции феномена традиций в современной акварели.* ***Методология*** *исследования сформирована с учетом поставленной цели, что позволяет использовать такие методы: культурно-исторический, анализ и синтез, типологический, компаративный, ассоциативный, широких аналогий, сравнительно описательный, экстраполяции.* ***Научная новизна*** *заключается в раскрытии дефиниции феномена традиции, исторически сложившегося в современной акварели, а также нового взгляда на акварельную живопись, как на застывшую музыку, которая приобрела форму и продолжает звучать в произведениях мастеров сквозь века.* ***Выводы.*** *История акварельной живописи своими корнями глубоко уходит в прошлое. Оглядываясь назад, с высоты XXI века, можно проследить зарождение и формирование уже традиционных техник акварели, которые закладывают основу художественно-визуальных произведений. Говорят, что без прошлого нет будущего, поэтому дефиниция феномена традиций это исторически сложившийся набор техник акварельной живописи, которые стали основой для открытия новых авторских методов работы в акварели. Благодаря этому наследию создавались и создаются акварельные произведения, которые предстают перед зрителем-слушателем застывшей музыкой, которая приняла форму и продолжает звучать сквозь века.*

Ключевые слова: *акварельная живопись, феномен, традиция, эстетика музыки.*

©Велігура Н.М., 2017

Veligura Nataliia, *graduate student, The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Phenomenon of tradition in watercolor through the esthetic of music

Purpose of Article. *The goal of the research: to trace the features of watercolor painting through the prism of the historical formation of traditional techniques, to carry out a comparative analysis of the watercolors as music of painting, to reveal the definitions of the phenomenon of traditions in modern watercolors.* ***Methodology.*** *The research methodology formed taking into account the put purpose, that allows to use methods: cultural and historical, analysis and synthesis, comparatively stylistic, associative and broad analogies, comparatively descriptive, extrapolations. The* ***scientific novelty*** *is to reveal the definition of the phenomenon of the tradition that has been historically formed in terms of the modern watercolors, as well as a new look at the watercolor painting as a frozen music that has become shaped and continues to sound in the works of masters through the centuries.* ***Conclusions****. History of the watercolor painting goes profoundly to the past by its roots. Looking back, from the height of XXI age, it is possible to trace an origin and forming already of traditional technician watercourse which mortgage basis artistically-visual works. They say, that without the past there is not the future, that is why a definition of tradition phenomena it the historically formed set of the watercolor painting techniques, which became the basis for the opening of new author methods of work in a watercolor.*

Key words: *watercolor painting, phenomenon, tradition, music aesthetics.*

Актуальність теми дослідження. Висвітлення історичного розвитку здобутків художників акварельного живопису вважаю актуальним, адже класичні традиції є тим стрижнем, на якому формуються модернові авторські відкриття. Творча спадщина видатних художників завжди привертала і привертає увагу. Майстри минулого залишили картини, етюди, нариси в різних техніках акварельного живопису, що стали класикою. Втім, і художники сьогодення мають, що запропонувати на суд історії. Твори вітчизняних акварелістів, які все частіше представлені в експозиціях міжнародних художніх виставок, свідчать про значне піднесення мистецтва акварелі в Україні. Авторські пошуки митців, базуючись на традиційних або класичних техніках, привносячи технологічні ноу-хау сучасності, довершують картини до справжніх витворів мистецтва. Різноплановість технік та матеріалів в сучасному живописі дозволяє отримувати неординарні візуальні ефекти. Саме це надає картинам настільки різноманітного «музичного звучання». Уважний глядач, непомітно перетворюючись на слухача, розрізняє в картинах вишуканість класичної композиції, або важкі тони року або хуліганські виклики панку. Враховуючи таку багатогранність акварелі сьогодення, постає питання: а що було витоком її зародження? Тому важливого значення набуває наукове дослідження феномену традицій акварелі крізь естетику музики живопису.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У контексті теми дослідження (традиції акварелі й музикальності живопису) слід відзначити праці таких авторів: І. Міклушевська [6], Н. Сухорукова [10], О. Шаюнова [12], Н. Гатаулліна [2], які торкалися у своїх дослідженнях романтичних традицій російського акварельного живопису в першій половині XIX ст.; петербурзьких методик навчання акварелі; «музичності» картин як властивості живопису; традиції «музичного живопису» у творчості сучасних художників Алтаю, а також фортепіанних творів Е. Денисова, які наближені по техніці художнього

втілення саме до акварелі (сам композитор вказував на це в коментарях до своїх творів). Але поза їхньою увагою залишилися – період середньовіччя, традиції акварелі Китаю, Європи, України; та не розглядався феномен традиції в акварелі крізь естетику музики, тому саме цей вектор обраний до висвітлення у статті.

Мета дослідження – простежити особливості акварельного живопису крізь призму історичного формування традиційних технік, здійснити порівняльний аналіз акварелі як музики живопису, розкрити дефініції феномена традицій в сучасній акварелі.

Основний виклад матеріалу. Своєрідним епіграфом до статті хочеться обрати вислів невідомого автора: «Музика – це позбавлений форми живопис; живопис – це музика, що набула форми». Мистецтво поєднує в собі процес творення з процесом сприйняття через твір мистецтва. Акварельному живопису, як і музиці (та й іншим видам мистецтва), вдалося створити самостійні універсальні мови, що спираються на закони світової гармонії та особливі виражальні засоби, а саме композиція, ритм, інтервал, звучання, співзвучність, тон, півтон, техніка, манера або метод виконання. Музичні інтервали можна зустріти і в законі октав Успенського, і в золотому перетині Леонардо да Вінчі. У музиці і в акварелі ми бачимо приклад того, як формальні правила музичної мови – свого роду гармонійний алгоритм – не самі є втіленням краси, а служать (на зразок ДНК-структури) способом передачі чуттєвої флуктуації з мікрорівня на макрорівень людського сприйняття, а також є носієм феномена традицій. Правила акварельної, як і музичної, мови конкретні, загально визнані, опрацьовані і сформовані століттями [11]. Ці правила можна вважати феноменом традицій, тому що форма спадкоємності в них передбачає повне або часткове відтворення способів, методів, прийомів і змісту творчості попередніх поколінь, пов’язаних з особливою знаково-символічною формою презентації минулого і сьогодення.

Звернемося до «феномена традиції» як окремого поняття.

Словникове значення «феномена» пропонується у двох варіантах: 1) незвичайний, винятковий факт, явище; 2) поняття, що означає незвичайне явище, дане нам в досвіді, чуттєвому спогляданні і пізнанні. Також рідкісний факт те, що важко осягнути [8]. Отже, під феноменом можна розуміти все, що може бути об’єктом наукового розгляду.

«Традиція» – передача досвіду, звичаїв, правил, уявлення, цінностей, елементів культури, що склались історично, й передаються від покоління до покоління, й зберігаються протягом тривалого часу. Також ідейні засади та стилістичні особливості творчості, методи виконання, техніки, манери письма художника, композитора, письменника тощо. Поняття стилю і традиції іноді вживаються відносно формально (зовнішньо) схожих феноменів [9].

Отож, «феномен традицій» стає особливим каналом зв'язку часу і вічності, історичного і понад-історичного та фундаментальним джерелом для новаторства.

Акварель, що має свої традиції в образотворчому мистецтві, зародилася в стародавньому Єгипті і Китаї, постійно еволюціонуючи з часів неоліту і до сьогоднішнього часу.

Акварельний живопис Китаю був пов'язаний з ієрогліфічною каліграфією. Приблизно дві тисячі років тому в Китаї був винайдений своєрідний м'який папір, для якого виготовлялися спеціальні пензлі і туш. З роками папір удосконалювався, але традиції роботи на ньому збереглися. М'якість китайського паперу не дозволяє створювати на ньому багатошаровий живопис, він вимагає нанесення барвистого шару відразу в повну насиченість, а для прописування деталей використовується кінчик пензля або перо [5, 53]. Традиційна одношарова китайська техніка створює звучання кольору і туші. Ні акварель, ні туш, ні тонкість паперу не дозволяють переписувати зображене, що вимагає від художника віртуозної майстерності для написання своїх творів – подібно джазовій імпровізації.

Основна особливість китайського живопису – розкриття великого через мале, цілого через деталі. Наприклад, зображуючи дерево, художник розповідав і про свої внутрішні переживання, і про природу в цілому, і про Всесвіт. Розповідь ця була поетичною і нерідко супроводжувалася віршованим текстом-ієрогліфом [5, 56].

Починаючи з часів зародження традиційного китайського живопису на шовку і папері в V ст. н. е., безліч авторів роблять спроби теоретизувати живопис. Одним з перших був Гу Кайчжи, з подачі якого були сформульовані шість законів – «люфа»: Шеньци – натхненність, Тяньцюй – природність, Гоуту – композиція живописного твору, Гусян – постійна основа (тобто структура твору), Мосе – проходження традиції, пам'ятників старовини, Юнбі – висока техніка письма тушшю і пензлем. Вони складуть феномен традицій, навколо якого китайський живопис буде розвиватися у наступні століття [3]. І його розвиток призведе до того, що китайська акварель своєю феноменальною естетикою східних образів стане іскрою натхнення для поета М. Гумільова, потім не залишить байдужим О. Вертинського, який не тільки покладе на музику текст вірша, а й блискуче його виконуватиме. І не залишиться цьому музичному твору кращої назви, ніж первинне джерело натхнення – «Китайська акварель».

Пізніше акварель розвивається в Японії, Греції, Римі, Олександрії. В епоху середніх століть для акварельного живопису були поширені терміни «мініатюра» й «ілюмінація». Слово «мініатюра», на відміну від сучасного розуміння, походило від латинського «мініум» – свинцевий сурик, звідки мініатюра – фарбування, писання суриком заголовних букв, заставок. Це відсилає до фундаментальної естетики готичної церковної музики.

Прадавньою назвою акварелі була «ілюмінація» – розфарбовування, розцвічування малюнка, зробленого пером, фарбами на водному клейовому

розчині. Розвиток книжкової майстерності надав удосконалення акварельній техніці в VII-VIII ст. у північних країнах. У Європі в VIII-XIV ст. з'являється мистецтво акварельного розфарбовування книг, починаючи з Євангелія Карла Великого [4, 3]. Попередником техніки акварельного живопису в Європі був розпис по сирій штукатурці (фреска), що дозволяв отримувати схожі ефекти. Малювання водяними фарбами на сирих стінах (сирому ґрунті стін) мало назву «аль-фреско», малювання на сухому ґрунті стін – «аль-секко» [1]. Так зародились основні класичні або традиційні методи акварельного живопису по сухому (в один шар чи багатошаровий) — «лісіровка», або по мокрому – «аля-прима».

До середини XVIII ст. акварель використовувалася художниками Англії та інших країн Європи, в основному, в етюдах та ескізах, що передають великі композиції. З другої половини століття ця техніка набула самостійного значення, отримавши широке поширення в пейзажному живописі: художники оцінили її можливості в передачі стану повітряного середовища, найтонших колірних переходів, що так важливо при зображенні природи. Такий живопис звучав легко, грайливо, подібно вуличним музи́кам, які не звертали уваги на зверхність ставлення придворних класичних музикантів – як і акварелі байдуже до думки «олійних живописців».

З кінця XVIII ст. стала розвиватися акварель французьких художників. Одним з перших її представників був Жак Луї Давид, глава класичної школи Франції. Акварель використовувалася передусім як підсобна техніка для підфарбовування ескізів до картин. У цей час художники в ескізній роботі використовували китайську туш у відмивках та для малюнка пером.

Становлення акварелі як самостійної живописної техніки починається з XIX ст. До акварелі художники зверталися під час подорожей для швидкого зображення ландшафтів, людей, їхніх костюмів, побутових жанрових сцен. Справжній зліт французької акварелі почався в епоху розквіту романтизму. Акварелю працювали такі видатні майстри, як Делакруа, Жеріко, Дом'є і багато інших художників-фундаторів французької акварельної школи. Деякі художники Франції у цей час розкрили свою обдарованість більше в акварелі, ніж в олійній техніці. Так, Гаварні і Константен працювали виключно аквареллю і внесли значний вклад в розвиток цієї техніки. Багато французьких художників для удосконалення в акварелі виїжджали до Англії, де до XIX ст. вже сформувалася її школа. Одним з перших художників Франції першої половини XIX ст., хто високо підняв акварельний живопис, був Ежен Делакруа (1798 – 1863) [5, 34]. Будь-яка техніка, будь-то олія, гуаш, акварель, – всього лише засоби для вираження таланту художника. Якщо талант великий, то не важливо, яким засобом він буде виражений, але межі і велич таланту унікальним чином проявляються через складність шляху до результату. Акварель, за загальним визнанням, – найскладніша техніка живопису. Тому справжній талант, виражений в акварелі, зводить твір в розряд шедевра, подібно до того, як нікому невідомий талант, який звучав пронизливим

французьким шармом на Монмартрі, перетворив нікому не відому джазову виконавицю Ізабель Жефруа в зірку світового масштабу — ZAZ.

Друга чверть XIX ст. характеризується тим, що академізм глибоко пустив коріння в тодішню художню культуру: сотні майстрів освоїли академічну науку й розповсюдили її скрізь. Так і в Україні XIX – XX ст. акварель посідає помітне місце в творчості Г. Лодиженського, Ф. Кричевського, В. Фельдмана, В. Заузе. На західних землях України багато пишуть аквареллю Я. Пстрак, Ю. Панкевич і особливо О. Кульчицька. Великий український класик акварелі Т. Шевченко, який писав свої ранні акварелі, враховуючи все, чого могли навчити його твори К. Брюллова і П. Соколова, в свою чергу, на довгі десятиріччя стає вчителем українських живописців. Як справжній кобзар – співець народної дійсності, сприятливо вплинув своїми акварелями на Л. Жемчужникова, І. Соколова, А. Безперчного, К. Трутовського. Твори Т. Шевченка «Портрет Є. Гребінки» (1837), «Циганка-ворожка» (1841), «Портрет О. Коцебу» (1843), цілий ряд портретів періоду «трьох літ», пейзажі, портрети й автопортрети, виконані в засланні, донині мають для всього українського живопису значення класичних зразків традиційної школи акварелі; вони безсмертні вже тому, що сучасне мистецтво постійно апелює до них, відчуваючи потребу в уроках великого майстра [7, 7].

Так, не створюючи єдиного ряду, де б кожний твір, кожна художня школа виникали безпосередньо як наслідок тих, що були раніше, не створюючи історію, яку можна було б виділити з історії живопису, акварель накопичує власний досвід і примножує цінності, що належать їй одній. Подібний процес спостерігається в українській радянській акварелі. К. Трохименко, Г. Світлицький, М. Самокиш, С. Прохоров, Г. Дядченко, В. Фельдман та інші митці у перші пореволюційні роки створюють ряд чудових робіт: пейзажів, портретів, композицій. Серед них насамперед потрібно назвати пейзажі К. Трохименка, що їх він виконав у подорожі Кавказом. В них не побачимо випадкового, скороминущого, усього, що може крити в собі хоча б натяк на екзотику. Художник байдужий до того, в чому невимогливе око обов'язково побачить лише «місцевий колорит». Він уміє помітити за характерним – типове, вгадати закономірності незнайомого життя і покласти їх на мову свого мистецтва. І все в його акварелях – і їхня композиція, і їхня особлива освітленість від механічного повторення спостереженого до власного відчуття всього побаченого навколо – усе сприймається як підсумок роздумів про бачене, роздумів, багато разів витриманих новими й новими зустрічами з натурою [7, 7]. У такі миттєвості народжуються пейзажі, що гармонійно застигають в аркуші класикою традицій та мелодійним звучанням акварельної музики автора.

В. Фельдман, архітектор, художник і педагог, палкий ентузіаст акварелі, у ці роки пише твори «Осіннє листя» (1917), «Будинок в Лубнах» (1918), «Зима» (1921), «Дерева в снігу» (1924) та ін. Сповнені поезії, вони свідчать про бездоганну майстерність і глибоке розуміння художником законів техніки. На початку і в середині 1920-х рр. багато працює в акварелі Г. Світлицький. Його

портрети й натюрморти – «Білі троянди» (1924), «Весна. Етюд» (1925), «Квіти. Натюрморт» (1926) ін. – позначені свіжим поетичним, художньо-живописним почуттям [7, 7]. Зрілою реалістичною, традиційно академічною майстерністю відрізняються твори учня І. Рєпіна – С. Прохорова, що експонувалися на багатьох виставках 1920-х рр. у Харкові. У ці ж роки молодий О. Шовкуненко створює свій індустріальний цикл, присвячений одеським кораблебудівникам. Навіть перші його аркуші («Будують баржу», «Катери на стапелях», «Новий котедж») були на той час серйозним досягненням українського пейзажу та відобразили традиції живопису того часу: фрагментарність композиції, часом надмірну увагу до скороминущого, випадкового [7, 7], а також передали атмосферу Одеси подібно до джазу та міського романсу Леоніда Утьосова.

Акварелі 1920-х рр. в Україні – як правило, довершені твори, виконані у найбільш строгих традиціях станковізму. Вони відбивають пошуки нових тем, образів і художніх рішень. Тому серед них так багато аркушів, у котрих втілені великі й важливі думки-підсумки осягнення правди життя, до яких прийшли їхні творці. Ряд акварельних робіт висвітлюють пошуки монументальності, характерні для всього тогочасного мистецтва. Незнана досі віра в майбутнє виповнює художників, визначаючи піднесену святковість мистецтва, його радісний мажорний тон, подібно до утопічного романтизму радянських гімнів.

Пізніше – з початку 1930-х рр. і до Великої Вітчизняної війни – в акварелі працюють, головним чином, її випробувані ентузіасти. Ніжні за кольором, сповнені настрою краєвиди й натюрморти пише Г. Світлицький («Зимова ніч», «Тіберда» (1932); «Троянди» (1934); «Маки» (1935); «Алушта» (1938) та ін.). В. Завузе створив серію «Чотири пори року» (1935) та «Сільський краєвид» (1938). Акварелі С. Григор'єва, позначені гострими спостереженнями й свіжістю, вносять в українське мистецтво ноту, пройняту молодим завзяттям [7, 6].

На західних землях, ще до возз'єднання їх з Радянською Україною, стали помітним явищем акварелі О. Кульчицької. Переважно це пейзажі («Хатка», 1930; «Краєвид села Гребенів», 1936, та ін.), окремі аркуші або великі серії, об'єднані єдиним задумом. Такий, зокрема, цикл акварелей (близько 200 аркушів), присвячений давній народній архітектурі. Історик та етнограф, блискучий знавець культури й мистецтва рідного народу, Кульчицька виступає його захисником. Нею керує патріотичне прагнення зберегти й утвердити непересічні духовні цінності, котрі століттями створювалися українським народом. Тому рік за роком вона малює архітектурні пам'ятки Рогатина, Сокаля, центральної частини Прикарпаття й Карпат. Художник у них іноді поступається місцем ученому, який прагне лише документальності. Частіше ж Кульчицька дає волю своєму живописному темпераментові, своєму гострому почуттю прекрасного і пише хати Бойківщини, омиті холодними хвилями зимового повітря («Бойківські хати взимку», 1930) або залиті ласкавим теплим сонцем («Сільська хата», 1931). Її акварелі, виконані з тонким розумінням можливостей техніки, стають образними, цілісними картинами рідної землі, наче душевний народний спів з усією могутністю чистого звучання. Так само її етнографічні студії типажів і народних строїв переростають своє первісне

завдання і нерідко стають справжніми портретами, гостро спостереженими й перейнятими людським теплом, приміром, «Пастушок» (1932) та ін. [7, 6].

У житті багатьох майстрів навіть епізодичне захоплення аквареллю часто залишало помітний слід – іноді так народжувались шедеври, з будь-якого погляду рівні творам, що їх художник виконував у своїй звичній або улюбленій техніці. Часто таким акварелям належить почесне місце в історії цілої художньої школи, бо вони виступають втіленням її найвищих досягнень, подібно музиці, душевна велич якої піднесена до висот народного визнання.

Як і будь-який вид мистецтва, акварель здійснює поступальний рух «по вертикалі», від раннього до більш пізнього. Він незмінно обумовлює її зв'язки з усім сучасним мистецтвом, з усіма його видами. Таким чином, акварель, так само як і живопис та графіка, охоплюючи всі їхні жанри на кожному етапі свого розвитку своїм характером, та й і самим своїм існуванням, зобов'язані як сучасності – усій сумі творчих завдань, що їх вона ставить перед мистецтвом, – так і минулому, яке немовби утворює їхнє підґрунтя [7, 6]. У пошуках опори художники, а також цілі художні напрями постійно звертаються до здобутків минулого, подібно до музичних ремейків. Але саме звертання до будь-якої сторінки історії мистецтва незмінно визначається сучасними художніми завданнями або викликами нових «аранжувань».

Наукова новизна полягає у розкритті дефініції феномена традиції, історично сформованого в сучасній акварелі, а також нового погляду на акварельний живопис як на «застиглу музику», що набула форми та продовжує «звучати» в творах майстрів крізь століття.

Висновки. Феномен традицій в світлі наукового дослідження акварельного живопису набуває важливого значення, бо дозволяє побачити і зрозуміти початковість витоків, дослідити розвиток та зафіксувати різноманіття технік акварелі як багатогранного надбання мистецької спадщини, де теорія базується на результатах, отриманих евристичним та емпіричним шляхом. У теорії ці результати впорядковуються, висвітлюються, описуються у систему традиційних або новаторських технік в акварелі.

Історія акварельного живопису своїм корінням глибоко йде в минуле. Озираючись назад, з висоти XXI ст., можна простежити зародження і формування вже традиційних технік акварелі, які закладають основу художньо-візуальних творів. Кажуть, що без минулого немає майбутнього, тому дефініція «феномена традицій» – це історично сформований набір вже класичних технік акварельного живопису, які стали основою для відкриття нових авторських методів. Завдяки цій спадщині створювалися та створюються акварельні твори, які постають перед глядачем-слухачем застиглою музикою, яка набула форми та продовжує звучати крізь століття.

Література

1. Битинський М. Українське малярство / М. Битинський. – Торонто, 1970. – 24 с.

2. Гатауллина Н. А. Фортепианное творчество Эдисона Денисова [текст]: автореф. дис.… канд. искведения / Н.А.атауллина. – Москва, 2014. – 29 с.

3. Зарождение китайской живописи [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1381477#.D0.97.D0.B0.D1.80

4. Кальнинг А. Акварельная живопись / А. Катальнин. – Москва.: Искусство, 1968. – 76 с.

5. Михайлов А. М. Искусство акварели / А.М. Михайлов. – Москва: Изобразительное искусство, 1995. – 198 с.

6. Миклушевская И. Н. Романтические традиции русской акварельной живописи в первой половине XIX века [текст]: дис. … канд. иск-ведения / Миклушевская Ирина Николаевна. – Москва, 2008. 302 с.

7. Павлов В. [Вступна стаття] // Сучасна українська акварель: альбом / В. Павлов. – Київ: Мистецтво, 1978. – С. 5-39.

8. Словник іншомовних соціокультурних термінів. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://slovopedia.org.ua/39/53410/260979.html

9. Словник української мови: в 11 томах [Електронний ресурс] – Том 10. – С. 225. – Режим доступу: http://sum.in.ua/s/tradycija

10. Сухорукова Н. А. Музыкальность как свойство живописи [текст]: дис. … канд. иск-ведения / Сухорукова Наталья Анатольевна. – Барнаул, 2006. – 257 с.

11. Феномен искусства [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://vm.msun.ru/Art_school/Fenomen_art.htm

12. Шаюнова О. В. Акварель в системе подготовки художника-педагога [текст]: дис. … канд. пед. Наук / Шаюнова Ольга Васильевна. – Санкт-Петербург, 2003. – 249 с.

References

1. Bitinskiy, M. (1970). Ukrainian painting. Toronto [in Ukrainian].

2. Gataullina, N. (2014). Piano work of Edison Denisov. Extended abstract of candidate's thesis [in Russian].

3. Origin of the Chinese painting. Retrieved from http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/ 1381477#.D0.97.D0.B0.D1.80. [in Russian].

4. Kal'ning, A. A. (1968). Watercolor painting. Moscow: Iskusstvo [in Russia].

5. Mikhaylov, A. M. (1995). Art of watercolor. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo [in Russian].

6. Miklushevskaya, A. N. (2008). Romantic traditions of Russian watercolor painting in the first half of the XIX century. Candidate's thesis. Moscow [in Russian].

7. Pavlov, I. (1978). The article is in an album Modern Ukrainian watercolor. Kyiv: Iskusstvo [in Ukrainian].

8. Dictionary of foreign socio-cultural terms. Retrieved from http://slovopedia.org.ua/39/53410/260979.html [in Ukrainian].

9. Dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes. Retrieved from http://sum.in.ua/s/tradycija. [in Ukrainia].

10. Sukhorukova, N. A. (2006). Musicality as property of painting. Candidate's thesis. Barnaul [in Russian].

11. Phenomenon of art. Retrieved from http://vm.msun.ru/Art_school/Fenomen art.htm [in Russian].

12. Shayunova, O. V. (2003). A watercolor is in the system of preparation of artistteacher. Candidate's thesis. Sainkt-Petersburg [in Russian].

УДК 746.3:549.282/.283

Залевська Марія Миколаївна,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
mrzlwsk@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ГАПТУВАННЯ ЯК РІЗНОВИДУ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ВИШИВКИ

Мета роботи. *Дослідження пов'язане з висвітленням особливостей гаптування – золотного шитва в декоративному мистецтві. Для досягнення мети проаналізовано походження, розвиток, становлення, використання вишивки золотними нитками.* ***Методологія*** *дослідження полягає у використанні історичного, аналітичного, системного, узагальнюючого методів.* ***Наукова новизна.*** *В статті вперше відображено вплив традицій золотного шитва на формування сучасних стильових особливостей, з розкриттям і використанням орнаменту і технік вишивки в мистецтві української культури.* ***Висновки.*** *Золотне шитво має в основі глибокі традиції, воно продовжує розвиватись в сучасних творах церковного і світського призначення. Мистецтвознавча значимість статті обумовлена поєднанням історіографічних, культурологічних і художніх зв'язків.*

Ключові слова: *вишивка, гаптування, золотне шитво, вишивальне мистецтво.*

Залевская Мария Николаевна*, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Особенности шитья как разновидности украинской национальной вышивки

Цель работы. *Исследование связано с освещением особенностей шитья – золотного шитья в декоративном искусстве. Для достижения цели проанализированы происхождение, развитие, становление, использование вышивки золотными нитками.* ***Методология*** *исследования заключается в использовании исторического, аналитического, системного, обобщающего методов.* ***Научная новизна.*** *В статье впервые отражено влияние традиций золотного шитья на формирование современных стилевых особенностей, с раскрытием и использованием орнамента и техник вышивки в искусстве украинской культуры.* ***Выводы.*** *Золотое шитье имеет в основе глубокие традиции, оно продолжает развиваться в современных произведениях церковного и светского назначения. Искусствоведческая значимость статьи обусловлена сочетанием историографических. культурологических и художественных связей.*

Ключевые слова: *вышивка, шитье, золотые шитье, вышивальное искусство.*

Zalevska Maria*, postgraduate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Features of sewing the variety of Ukrainian national embroidery

Purpose of Article. *The research is connected to the illumination of the features of hawking – gold embroidered in decorative art. To achieve the goal, the origin, development, formation, and the use of embroidery with gold thread are analyzed. The* ***methodology*** *of the research is centered on the use historical, analytical, systemic, generalizing methods.* ***Scientific Novelty.*** *The article first reflects the influence of the tradition of gold thread on the formation of modern stylistic features, with the disclosure and use of ornamentation and techniques of embroidery in the art of Ukrainian culture.* ***Conclusions.*** *The gold thread is based on broad traditions, it continues to evolve in contemporary works of church and secular purpose. The study of the significance of this article is due to a combination of historiographical. cultural and artistic ties.*

Key words: *embroidery, harping, gold thread, embroidery art.*

©Залевська М. М., 2017

Актуальність теми дослідження. Поява науково обґрунтованих досліджень наприкінці XIX – на початку XX ст. пов'язана з виникненням, розвитком, суспільною значимістю вишивання і є актуальною в контексті історичних подій, становлення української нації. На сучасному етапі важливо усвідомити взаємозв'язок і місце українського вишивального мистецтва серед інших народів.

Упродовж усієї багатовікової історії нашого народу традиційне декоративне мистецтво завжди було дивовижним джерелом творчого натхнення українського народу, фактором його самозбереження. Воно незмінно гарантувало цілісність і безперервність традицій національної культури українців. Невід'ємна складова декоративно-прикладного мистецтва – вишивка. Багато творів вишивки є шедеврами світового значення. Гаптування (золотошвейництво) – це вишивання металевою золотою чи срібною ниткою, яке виникло на благодатній основі народної вишивки з появою панівних верств суспільства і їх побутовими умовами – природнім потягом до багатства і розкоші, а також потребами церкви прикрашати дорогими тканинами інтер'єри храмів (плащаниці, скатертини, покривала, рушники) та вишукано оздоблювати літургійне вбрання [9].

Щоб досягти вершин майстерності, потрібно, спираючись на традиції і здобутки та вдосконалюючи і примножуючи творіння, зберегти основне в мистецтві вишивки. Протягом багатьох тисячоліть всі народи створювали і доповнювали величезне надбання культурної спадщини і культових предметів. Виткані, прикрашені і вишиті тканини витримують перевірку подіями і часом. Вони можуть бути цінними джерелами інформації про зниклі і забуті або процвітаючі і благополучні світи і цивілізації [4].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Багатий, фактичний і цікавий матеріал про гаптування презентує науковець Т. Кара-Васильєва [3-7]. Перші дослідницькі кроки в цьому напрямку зробили вчені М. Новицька і К. Берладіна ще на початку 20-х років XX ст. Відомі історичні і військові події під час Другої світової війни призупинили наукову роботу вчених на деякий час. Сьогодні наукові розвідки у цій галузі несистемні та епізодичні.

Мета дослідження – висвітлити особливості гаптування (золотного шитва) в декоративному мистецтві; проаналізувати походження, розвиток, становлення та використання вишивки золотними нитками.

Основний виклад матеріалу. З огляду на вищезазначене, з метою максимально повно і широко розкрити питання, які стосуються історії та розвитку гаптування, його основних характеристик і особливостей, ми безпосередньо звернемося до історичних джерел.

Перші археологічні знахідки зі скіфських поховань свідчать про пишне декоративне оздоблення вишивкою золотими нитками, аплікацією чоловічого та жіночого одягу. Варто зазначити, що в одязі сарматів уже чітко відзначається соціальне розшарування населення в прикрашанні одягу вишивкою: у багатих

жінок одяг оздоблюється золотим гаптуванням, а бідних – прикрашений просто вишивкою. Про це свідчать рештки золотного шитва з непограбованого поховання знатної сарматки Соколової могили біля села Ковалівка Миколаївської області [8, 117-124].

Церковна вишивка принесена на територію Київської Русі з Візантії в X ст. відразу після Хрещення. Унікальний вид декоративного мистецтва – золотне шитво – за невеликий проміжок часу своєю вишуканістю і красою досяг надзвичайного розквіту, став відомим не тільки в Київській Русі, а й за її межами. Прийнявши християнство, були запозичені і звичаї прикрашати інтер'єри храмів, літургійний одяг дорогими тканинами. Богослужбові предмети були складовою частиною в богослужінні і виконували естетичні функції, оздоблюючи і надаючи важливу урочистість інтер'єру. Запозичена разом з православним богослужінням з Візантії декоративна монументальність, пишність і яскравість кольорів дорогоцінних тканих або гаптованих тканин, створювала відчуття особливої святковості, розкоші, небуденний характер урочистих церемоній.

Вишивка в Київській Русі золотними нитками була тим животворчим ґрунтом, на якому розвивалося гаптування. Відтворити цілісну картину літургійного золотного шитва за часів Київської Русі на сьогодні складно. Згадки в літописах засвідчують наявність у церквах Києва, Путивля і інших міст визначних дорогоцінних творів літургійного шитва.

Впродовж століть використання тканин в церковному призначенні, форма предметів, орнаментальні мотиви, образотворчі сюжети зазнавали змін відповідно до прийнятих церковними Соборами. Художній стиль творів змінювався разом з орнаментальним шиттям. В ранніх творах переважали рослинні орнаменти, пізніше з'явилися геометричні форми-розетки, хрести, кола, плетінка. У XVII ст. рослинні узори наближались до природних форм, багато зображень було запозичено з турецьких тканин.

Окрему сторінку української мистецької спадщини становлять гаптовані речі золотними і срібними нитками вельмож і знаті періоду Козацької доби.

Т. Кара-Васильєва упродовж багатьох десятиліть ґрунтовно і досконало вивчила основні музейні збірки давнього гаптування в Києві, Львові, Чернігові, Полтаві та багатьох інших містах. Вона вперше систематизувала кількасот пам'яток, визначила особливості окремих осередків і майстрів, виявила взаємовпливи із суміжними видами тогочасного мистецтва, передусім із іконописом і гравюрою, взаємозв'язки з церковним гаптуванням інших православних країн, були виявлені особистості гаптарок, їхній доробок і внесок в гаптарське мистецтв [6]. Цінною заслугою є простеження стильової еволюції шитва від візантійських впливів до ренесансу, бароко, рококо, класицизму, академізму, історизму, модерну. Довершеністю і ґрунтовністю відзначаються національні досягнення українського шитва на шляху трансформації візантійських узорів в період доби бароко і модерну.

За умов, коли наші державні і муніципальні музеї в експозиціях показують кілька відсотків своїх зібрань і ще менше розміщено на сайтах в інтернеті, та не існує церковно-історичних музеїв, важко переоцінити багатий і фактичний матеріал науковців, зібраний і опрацьований для об'єктивного і неупередженого визначення гаптарського мистецтва. Огляд таких робіт дають автору можливість стверджувати, що не розглянуто і не досліджено сучасний стан гаптарства і, зокрема, золотного шитва в українському декоративному мистецтві, про недостатню розробленість питання гаптування як складової вишивки. Цей факт зумовлює актуальність даної статті у всебічному дослідженні і розкритті феноменального явища – вишивки творів і речей золотними і срібними нитками.

Вдивовижу значущий і багатий філософсько-культурний світ вишивки гаптування. Вона велично-образно виступає в різноманітних варіантах як прикраса тканин церковного, інтер'єрно-обрядового, одягового призначення. Значну роль вирішують художні особливості сюжетних зображень, форми і композиція виробів, орнамент, виражені при допомозі живописних, пластичних та графічних засобів і прийомів. Постійно відбувається процес відновлення і розвитку традицій, але основні особливості художньої форми зберігаються віками у мистецтві українського народу. Завдяки колективній творчості майстрів вдосконалювались здобутки кожним наступним поколінням, кристалізувались творчі методи – і твори досягли найкращих вершин художнього рівня [10].

Слід зазначити, що різноманітні композиції рослинних орнаментів мають особливу вишуканість, лаконічність, художню виразність при гаптуванні золотними і срібними нитками. Гаптування – оригінальне мистецтво народної графіки, де за допомогою голки і нитки відтворюється краса буття, воно зберегло і несе в собі багатовікову культуру декоративної лінії. Аналізуючи збережені пам'ятки творів гаптування, вдається чітко простежити питання еволюції художньо-виражальних засобів, його філософсько-естетичної природи. Вишивка гаптування – це один із своєрідних видів живописного мистецтва.

Достовірно, що багато узорів вишивок золотного шитва були взяті із прикрас мініатюрних рукописів. Самі вишивки виконуються висококваліфікованими майстринями, які володіють вишуканим художнім смаком. Вишивка золотними нитками – прекрасний вид мистецтва, який вимагає високого рівня майстерності і великої концентрації уваги. При гаптуванні золотними нитками використовують різні техніки і прийоми виконання в залежності від матеріалу, ниток і призначення виробу. Застосовують матеріали: шовк, оксамит, парчу, сукно, шкіру та нитки – сухозлітка, прядене золото і срібло, скані металізовані нитки, канитель, а також шовкові нитки різної товщини. Техніки вишивання використовують в

залежності від матеріалу і ниток: «в прикріп», «у прокол», «по настилу», «по карті», «по мотузці» [1].

Доречно відмітити, що вишивка – не тільки майстерне творіння золотих рук народних умільців, а й скарбниця знань про вірування, звичаї, обряди, духовні устремління, цінності українського народу. В кінці ХХ ст. співробітниками Національного музею українського народного декоративного мистецтва впродовж більш ніж трьох років була проведена грандіозна робота з речами фондів музею церковного шитва. Були зроблені паралелі між золотним шитвом, гаптуванням церковного і світського призначення, визначені взаємозв'язок, взаємовплив і взаємозбагачення. На прикладах зразків фондів показано трансформацію від класичного церковного шитва до народного з використанням національної української орнаментики і навпаки, завдяки колоритній українській вишивці з її неперевершеним рослинним орнаментом, перевтілення у вишивку речей церковного призначення. Виставка робіт пройшла в 1999 р. На жаль, великого розголосу не відбулось і інформація про цю роботу не зафіксована.

Особливої уваги заслуговує бачення дизайнерами і студентами Київського інституту декоративно-прикладного мистецтва імені Михайла Бойчука під керівництвом доцентів Г. Забашти, В. Костюкової, старшого викладача О. Мельничук кафедри художнього текстилю, які своїм натхненням допомагають студентам відтворювати одяг трипільської доби, оздоблений вишивкою, гаптуванням. Наукового підтвердження того, яким був цей одяг, небагато, але творчий погляд художника, його інтерпретація, достовірність основних джерел (уламки посуду та зображення ритуальних жіночих фігурок із розкопок) цілком імовірно дозволяють відтворити одяг трипільської доби. Орієнтиром в роботі була книга художниці З. Васіної [2], спілкування і консультації з дослідницями Трипільської культури науковцем-археологом Н. Бурдо та істориком-археологом Л. Клочко.

У цьому контексті очевидним є факт, що одним з величезних пластів української культури є традиційний національний одяг, його оздоблення у вигляді вишивки. Народне вбрання задовольняло духовні потреби людини, відбивало її світоглядно-психологічні погляди, несло символіко-знакові, метафорично-поетичні образи, що підвищували емоційну наповненість усіх компонентів убрання. В ньому сконденсувалося колористичне різноманіття, орнаментальна витонченість, композиційна довершеність, збереглися локально традиційні особливості вишивального мистецтва, що налічують правікову історію [11].

Відомим пропагандистом народного костюму в сучасній культурі українців стала етнограф, художник, модельєр О. Косьміна – тонкий стиліст, знавець і творець сучасного народного костюму. Художниця не тільки реконструює костюми відповідно до історико-етнографічних періодів, а й використовує методи стилізації, осмислює певні системи і зв'язки барв, щоб

надати костюму сучасного звучання, виявкравити його новизну, що не пориває етнічних стосунків із традиційними елементами різних строїв. Створюючи народні і козацькі костюми, вникаючи детально у специфіку їхнього побутування, О. Косьміна використовує елементи гаптування золотними і срібними нитками [12, 246-247].

Колекції одягу модельєрів, дизайнерів і художників, які демонструються на всіх показах моди «Ukrainian Fashion week» останніх років, показують величезну кількість моделей, поєднаних із старовиною, традиціями, перевіреними роками, з використанням найновіших тканин, технологій, сучасним кроєм, оздобленим гаптуванням золотними і срібними нитками.

На жаль, такий вид декоративного мистецтва, як золотне шитво, до кінця XIX ст. майже повністю занепав. На початку XX ст. відбувались спроби відродити світську і церковну вишивку золотними і срібними нитками, але у зв'язку з катастрофою богоборства, що вплинула на українське православ'я, економічною і політичною ситуацією в країні, цей процес майже зупинився. Тільки в кінці 1970-х рр. почали з'являтися перші роботи церковного і світського золотного шитва. Подальші десятиріччя стали відродженням і формуванням цього унікального виду українського декоративного мистецтва. Зважаючи на складність процесу розвитку золотного шитва, в наш час створюються школи, майстерні, училища по підготовці майстрів вишивальниць-золотошвейок.

Наукова новизна. У статті вперше відображено вплив традицій золотного шитва на формування сучасних стильових особливостей, з розкриттям і використанням орнаменту і технік вишивки в мистецтві української культури.

Висновки. Золотне шитво має в основі глибокі традиції, воно продовжує розвиватись в сучасних творах церковного і світського призначення. Сьогодні відбувається відродження золотного шитва, що призводить до створення композицій нової образності, до трансформації художньої мови у народній вишивці і гаптуванні. Відчувається активний потяг до експериментів, сучасних нововведень у сфері гаптування. Мистецтвознавча значимість статті обумовлена поєднанням історіографічних. культурологічних і художніх зв'язків.

Література

1. Бабушкина Н. В. Золотое шитье / Н.В.Бабушкина. – М.: ОЛМА-ПРЕСС. – 2003. – 62 с.

2. Васіна З. Український літопис вбрання: [Книга-альбом] / З. Васіна. — Київ: Мистецтво, 2003-2006. – Т.2: XII-початок XX століття; 2006. – 448с.: іл. – (Науково-художні реконструкції).

3. Кара-Васильєва Т.В. Історія української вишивки / Тетяна Валеріївна Кара-Васильєва. – К.: Мистецтво, 2008.

4. Кара-Васильєва Т.В. Літургійне шитво України XVII-XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика / Т.В. Кара-Васильєва. – Л.: Монастир монахів Студійного уставу. Видавничий відділ «Свічадо», 1996. – 230с.: іл.

5. Кара-Васильєва Т.В. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю» / Т.В.Кара-Васильєва, З.А.Чегусова. — К.: Либідь,2005. – 280с.: іл.

6. Кара-Васильєва Т.В. Шедеври церковного шитва України XVII-XVIII століття / Т. В. Кара-Васильєва – К.: Інформативно-видавничий центр Української Православної Церкви, 2000. – 9 6с.:іл.

7. Кара-Васильєва Т.В. Українська вишивка. Альбом / Автор тексту та упорядник Тетяна Кара-Васильєва. – К .: Мистецтво, 1993. – 265с.: іл.

8. Ковпаненко Г. Т. Сарматское погребение 1в.н.э. на Южном Буге / Г.Т. Ковпаненко. – К., 1986.

9. Сусак К. Р. Українське народне вишивання: Навч. Посібник / К. Р. Сусак, Н. А. Стеф'юк. – К.: Наук. світ, 2006. – 281с.

10. Хазел Эверет. Золотое шитье: Техника, проекты, тонкости / пер.с англ. – М.: Издательская группа «Контент», 2011. – 128с.; цв. ил.

11. Народне мистецтво. Національна спілка майстрів народного мистецтва України. – К.: Такі справи 1-2, 2001.

12. Косьміна О. Мистецтво створення сучасного сценічного народного костюма як вияв регенерації української культури // Регрес і генерація в народному мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами третіх Гончарівських читань / О. Косьміна. – К., 1998. – С.246-247.

References

1. Babushkina, N.V. (2003). Golden shyte – Moscow: Olma-Press [in Russian].

2. Vasina, Z. (2006). Ukrainian outfit Chronicle – Kyiv: Art, Vol.2: (Scientific – artistic reconstruction) [in Ukrainian].

3. Kara-Vasilyeva, T.V. (2008). History of Ukrainian embroidery Kara Vasylyeva. K.: Art [in Ukrainian].

4. Kara-Vasilyeva, T.V. (1996). Liturgical embroidery Ukraine XVII-XVIII century. Iconography, typology, style: Vasiliev monastery monks studio arose. Publishing department «Svichado» [in Ukrainian].

5. Kara-Vasilyeva, T.V. (2005). Decorative art of Ukraine of the twentieth century. In search of «grand style». K .: Lybid [in Ukrainian].

6. Kara-Vasilyeva, T.V. (2000). Masterpieces of ecclesiastical embroidery Ukraine XVII-XVIII. K . [in Ukrainian].

7. Kara-Vasilyeva, T.V. (1993). Ukrainian embroidery. K.: Art [in Ukrainian].

8. Kovpanenko G.T. (1986). Sarmatian burial in I century of a new era K. [in Ukrainian].

9. Susak, K.R. (2006). Ukrainian folk embroidery: Training manual. K.: Science. world [in Ukrainian].

10. Hazel Everet, (2011). Golden shyte: Techniques, Projects, subtlety. N.: Yzdatelskaya group «Content» [in Russian].

11. Folk art. The National Union of Folk Art Masters Ukrainy (2001). K.: Such cases 1-2. [in Ukrainian].

12. Kosmina, A. (1998). Art create a modern national costume stage as a sign of recovery of the Ukrainian culture and generation. Regression in folk art. Collective research of materials by Goncharivske chytannya. K. [in Ukrainian].

УДК 7.045

Ладоненко Марія Ігорівна,
аспірант Київського університету
імені Бориса Грінченка,
викладач Університетського коледжу
Київського університету імені
Бориса Грінченка
m.ladonenko@kubg.edu.ua

НУМІЗМАТИЧНИЙ КОНКУРС «КРАЩА МОНЕТА РОКУ» ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ЗАСІБ БРЕНДИНГУ НАЦІОНАЛЬНОГО БАНКУ УКРАЇНИ

Мета роботи *– аналіз динаміки розвитку та визначення художньо-естетичної цінності національного конкурсу «Краща монета року», розкриття сутності та популярності конкурсу, його ролі у поширенні інформації про щорічні випуски пам'ятних та ювілейних монет, визначення призначення конкурсу «Краща монета року» як одного із засобів формування бренду Національного банку України.* ***Методологія*** *роботи полягає в застосуванні аналітичного, системного, культурологічного методів ведення наукового дослідження, що дають можливість цілісно вивчити та проаналізувати розвиток нумізматичного конкурсу «Краща монета року» в контексті його впливу на формування іміджу національного банку.* ***Наукова новизна*** *полягає у теоретичному обґрунтуванні сутності та особливостей проведення нумізматичного конкурсу «Краща монета року» для створення позитивного бренду Національного банку України.* ***Висновки.*** *Доведено, що конкурс комеморативних монет є одним з пріоритетних векторів нумізматичної політики держави, спрямований на підвищення попиту на українську нумізматичну продукцію, а головне – загальну перспективу розвитку цієї сфери в Україні.*

Ключові слова: *комеморативні монети, пам'ятні монети, конкурс, Національний банк України, бренд, брендинг, імідж.*

Ладоненко Мария Игоревна, *аспирант Киевского университета имени Бориса Гринченка, преподаватель Университетского колледжа Киевского университета имени Бориса Гринченка*

Нумизматический конкурс «Лучшая монета года» как эффективное средство брендинга Национального банка Украины

Цель работы *– анализ динамики развития и определения художественно-эстетической ценности национального конкурса «Лучшая монета года», раскрытие сущности и популярности конкурса, его роли в распространении информации о ежегодных выпусках памятных и юбилейных монет, определение назначения конкурса «Лучшая монета года» как одного из средств формирования бренда Национального банка Украины.* ***Методология работы*** *заключается в применении аналитического, системного, культурологического методов ведения научного исследования, дающие возможность целостно изучить и проанализировать развитие нумизматического конкурса «Лучшая монета года» в контексте его влияния на формирование имиджа национального банка.* ***Научная новизна*** *заключается в теоретическом обосновании сущности и особенностей проведения нумизматического конкурса «Лучшая монета года» для создания положительного бренда Национального банка Украины.* ***Выводы.*** *Доказано, что конкурс*

©Ладоненко М. І., 2017

коммеморативный монет является одним из приоритетных векторов нумизматической политики государства, направленной на повышение спроса на украинскую нумизматическую продукцию, а главное – общую перспективу развития этой сферы в Украине.

Ключевые слова: *коммеморативные монеты, памятные монеты, конкурс, Национальный банк Украины, бренд, брендинг, имидж.*

***Ladonenko Marya**, graduate student of Borys Grinchenko Kyiv University, lecturer of University College of Borys Grinchenko Kyiv University*

Numismatic contest "The best coin of the year " as an effective means of national bank of Ukraine branding

***Purpose of Article.** The goal of the work is based on the development dynamics analyzes as well as artistic and aesthetic value determination of the contest "The Best Coin of the Year", disclosure of the essence and popularity of the contest, its role in disseminating information about the annual issues of commemorative coins, determination of the purpose of the contest "The Best Coin of the Year" as one of the formation aspects the National Bank of Ukraine brand. **Methodology.** The methodology of the work consists of the application of analytical, systematic and cultural science methods of conducting scientific research, which enable to study and analyze the development of the numismatic contest "The Best Coin of the Year" holistically in the context of its influence on the formation of the National Bank image. **Scientific Novelty.** The scientific novelty lies in the theoretical reasoning of the essence and peculiarities of the numismatic contest "The Best Coin of the Year" for creating a positive brand of the National Bank of Ukraine. **Conclusions.** It is proved that the contest of commemorative coins is one of the priority vectors of the numismatic policy of the state aimed at increasing the demand for Ukrainian numismatic products, and, most importantly, the overall perspective for the development of the mentioned sphere in Ukraine.*

Key words*: commemorative coins, contest, National Bank of Ukraine, brand, branding, image.*

Актуальність теми дослідження. В Україні, на відміну від інших держав світу, до сьогодні не створені власні нумізматичні центри, тому дослідження монет, зокрема комеморативних екземплярів, у більшості випадків носить дещо стихійний характер, що є причиною відсутності цілісного погляду на українське монетарне мистецтво, проблеми, виклики та перспективи його розвитку в контексті міжнародного нумізматичного мистецтва. Внаслідок цього автором виявлена необхідність різнопланового дослідження комеморативних монет, зокрема їх ролі та місця у системі мистецтвознавчих наук. Проблемою дослідження статті визначено досить вузьке питання, яке стосується одного із засобів брендингу Національного банку України – єдиного нумізматичного конкурсу, започаткованого і діючого у нашій країні – «Краща монета року».

Актуальність дослідження опосередковується поглядом на пам’ятні монети як на одне з «облич» держави, її національний бренд, завдяки якому відбувається культурна ідентифікація емітента та ініціюється акт ідентифікації з іншими культурами.

Будь-які заходи, спрямовані на презентацію та популяризацію українських комеморативних монет, перш за все, покликані створити успішний бренд виробника та держави в цілому. Брендинг передбачає, що продукт виробництва Національного банку України є оригінальним та асоціюється з державою, легко пристосовується до нововведень, змінюється відповідно до вимог часу, використовує в своїй продукції національний колорит, формуючи при цьому унікальний, а головне, впізнаваний національний образ. Бренд у

вигляді комеморативних монет, як і будь-який інший, перш за все, потребує популяризації, саме тому за всім правилам державою проводиться презентаційна кампанія, яка включає цілий ряд заходів. Одним із таких – справедливо визнати національний конкурс «Краща монета року».

Аналіз досліджень і публікацій. Не дивлячись на достатню кількість публікацій вітчизняних і зарубіжних дослідників, присвячених історичному або економічному аспекту монетного виробництва України, питанням проведення нумізматичних заходів, а зокрема конкурсу «Краща монета року» відведено виключно фрагментарні згадки в якості констатації його наявності як такого. Матеріали цього дослідження базуються на основі аналізу постанов правління Національного банку України «Про затвердження Інструкції про організацію виготовлення, випуску в обіг і реалізації пам'ятних та інвестиційних монет України, сувенірної продукції» [2] та «Про затвердження Положення про проведення щорічного конкурсу «Краща монета року України» [3]. Окрема увага в роботі відведена розділу «Конкурс «Краща монета року», розміщеному на офіційному інтернет-представництві Національного банку України, де подані оголошення про початок проведення та про підбиття підсумків конкурсу [1].

Мета статті – аналіз динаміки розвитку та визначення художньо-естетичної цінності національного конкурсу «Краща монета року», розкриття сутності та популярності конкурсу, його ролі у поширенні інформації про щорічні випуски пам'ятних та ювілейних монет, визначення призначення конкурсу «Краща монета року» як одного із засобів формування бренду Національного банку України.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні «Краща монета року» – єдиний конкурс пам'ятних та ювілейних монет, який щорічно проводиться на території України. За свою 12-річну історію (проводиться з 2006 р.) це нумізматичне змагання стало своєрідним індикатором рівня розвитку українського монетного карбування та рейтингу популярності пам'ятних монет, випущених Національним банком України. Конкурс надає професійний майданчик для отримання актуальної інформації про стан сучасного українського комеморативного монетокарбування та демонструє продукцію спеціалістам і простим поціновувачам. Він покликаний визначати професійний рівень виконання монет та мотивувати учасників до пошуку цікавих нестандартних рішень та нових тематик.

Для аналізу розвитку конкурсу та його ролі у формуванні бренду Національного банку України необхідно чітко розуміти механізми його проведення та підведення підсумків. Вони регламентуюся постановою правління Національного банку України за 2011 р. та включають такі етапи: визначення трьох кращих монет у номінаціях, визначення переможця у номінаціях шляхом таємного голосування спеціально створеної комісії та підбиття підсумків.

Процес визначення кращих пам'ятних монет року є публічним та передбачає участь усіх бажаючих громадян, колекціонерів, членів Асоціації нумізматів тощо. З цією метою конкурс широко висвітлюється в українських і

зарубіжних засобах масової інформації – журналах, газетах, на сайті Національного банку України і комерційних банків, нумізматичних порталах тощо. Це дає змогу залучити якнайбільшу кількість учасників до голосування, зробити його прозорим та максимально об'єктивним.

За досить короткий термін свого існування конкурс зазнав якісних трансформацій, розширив кількість номінацій, привернув увагу широкого загалу, завдяки активній рекламній кампанії створив умови кожному бажаючому долучитись до вибору найкращих монет.

Перші роки існування конкурсу серед всіх випущених пам'ятних екземплярів визначалась одна найкраща монета. Але вже з 2008 р. комеморативні монети обираються у трьох номінаціях: головній – «Краща монета року» (передбачає визначення найдосконалішої монети року, яка комплексно вміщує в собі ідейну та художню довершеність) та додаткових – «Унікальне ідейне рішення» (де основним критерієм є оцінка художнього виробу за соціальною значимістю проблематики, суспільно-ідеологічною направленістю, правдивістю художньої ідеї) і «Найкраще художнє рішення» (номінація, що визначає довершеність композиційно-художнього рішення).

Беручи до уваги мету проведення конкурсу – підвищення художнього рівня комеморативних монет України, зацікавленості суспільства у монетах як в інструменті інвестування, колекціонування та як у оригінальних сувенірах, виявлення основних тенденцій в застосуванні нових технологій, тематик і дизайну монет, – можна говорити про заданий вектор руху Національного банку України у бік безперервного розвитку та постійного пошуку нових ідей для вивищення художньо-естетичної якості комеморативних монет і створення позитивного іміджу продукції загалом.

Кожного року кількість монет, які претендують на право стати кращими в номінаціях конкурсу, стає все більшою, їхня чисельність росте прямо пропорційно збільшенню обсягів карбування монет, адже в цьому заході беруть участь всі монети, випущені Національним банком України за календарний рік, що минув (з 1 січня по 31 грудня). Так, наприклад, у 2006 р., коли конкурс відбувся уперше, у конкурсі брали участь 36 монет. У 2017 р. з монет, випущених у 2016 р., було представлено вже 47 екземплярів.

Слід зауважити, що за час існування конкурсу збільшився не тільки кількісний показник щорічного випуску комеморативних монет, а й кількість учасників, тобто художників і скульпторів, які працюють над створенням проектів цих монет. За роки випуску пам'ятних монет сформувався сталий колектив (близько 10 фахівців), більшість комеморативних монет розроблено силами групи митців АртТріум (Володимир Таран, Олександр Харук, Сергій Харук), Володимиром Атаманчуком, Борисом Груденком, Володимиром Дем'яненком, Святославом Іваненком, Миколаєм Кочубеєм, Юлією Скобліковою, Романом Чайковським. Проте сьогодні серед учасників розробки дизайну монет з'явились нові імена: Олександр Кузьмін, Марія Скоблікова, Наталія Фандікова. Окрему когорту складають ті митці, що працювали над поодинокими екземплярами, наприклад: Наталія Дерегус-

Лоренс, Марина Дерегус, які створювали дизайн монети свого батька та діда – Михайла Дерегуса. Така статистика дозволяє прослідкувати позитивну динаміку у творчому аспекті створення українських монет, адже збільшення кількості учасників творчого процесу є запорукою підвищення конкуренції між ними, а й, відповідно, і якості виконання роботи, пошуку нових ідей та креативного їх втілення.

Хоча, слід уточнити, що перемогу у конкурсі здебільшого здобувають досвідчені художники, які не один рік співпрацюють з Національним банком України та добре ознайомлені з технічними вимогами до виконання проектів комеморативних монет. Серед таких – творчий колектив АртТріум. Їхній успіх легко прослідкувати за результатами конкурсу. Починаючи з 2007 р., група художників стабільно отримує перемогу в одній з номінацій. До беззаперечного тріумфу слід віднести їхні розробки за 2011 р. та 2015 р., коли митці стали одноосібними переможцями у всіх номінаціях. Звісно, що такі результати є наслідком розроблення дизайну монет невеликою когортою людей. Особливо це стосується серійного оформлення, адже найчастіше, якщо художник отримав перемогу у конкурсі на розроблення дизайну першої монети серії, то всі екземпляри цієї серії будуть виконані ним для збереження композиційно-стилістичної єдності.

Ознакою постійного творчого пошуку та вдосконалення процесу випуску монет є забезпечення Національним банком України умов розширення тематик комеморативних монет. Для порівняння, на початок проведення конкурсу «Краща монета року» всі комеморативні монети ранжувались за 23 серіями, зараз тематика розширена до 33 серій і включає в себе такі нові теми: «Східний календар» (2006 р.), «Знаки Зодіаку» (2006 р.), «Області України» (2007 р.), «Відродження християнської духовності» (2008 р.), «Античні пам’ятки» (2009 р.), «Народні промисли та ремесла» (2009 р.), «Морська історія України» (2010 р.), «Дитячий Зодіак» (2014 р.), «Героям Майдану» (2015 р.), «Фауна в пам’ятках культури України» (2016 р.). Урізноманітнення тематики пам’ятних та ювілейних монет сприяє розширенню кола потенційних покупців, а, відповідно, і збільшенню попиту на продукцію Національного банку України.

Монетне виробництво не стоїть на місці, це легко прослідкувати за постійним вдосконаленням та оновленням технологічних можливостей Монетного двору Національного банку України. Технічні новинки завжди отримують схвальні відгуки від колекціонерів та громадян, адже вони позиціонують нашу державу з точки зору розвинутої країни, що йде в ногу з часом, забезпечують нові засоби вираження художнього задуму, підкреслюють креативність української нумізматичної продукції та часто стають переможцями національного і міжнародних конкурсів, завдяки своїм унікальним характеристикам, що виділяють ці екземпляри серед десятків інших.

Говорячи про конкурс «Краща монета року», слід зауважити, що переважна більшість монет-переможців виконані із застосуванням

різноманітних елементів оздоблення та технологій, вони здебільшого є першими представниками цих технологічних можливостей або їх комбінацій в Україні. Наприклад, кращими за 2007 р. стали монети «Голодомор – геноцид українського народу» (перший випущений екземпляр із застосуванням технології холодної емалі) та «Чумацький шлях» (монета із голографічною вставкою); перемогу у номінації «Унікальне ідейне рішення» отримав перший випущений екземпляр із застосуванням локальної позолоти – «Тисячоліття монетного карбування у Києві» за 2008 р.; перемогу в номінації «Унікальне ідейне рішення» 2009 р. отримала монета із інкрустацією блакитним топазом – «Міжнародний рік астрономії», а в номінації «Найкраще художнє рішення» перемогла монета із комбінуванням локальної позолоти та інкрустації жовтим сапфіром – «За твором М.В. Гоголя «Вечори на хуторі біля Диканьки»; перша монета із застосуванням технології тампонного друку – «Дрохва» отримала перемогу в номінації «Найкраще художнє рішення» 2013 р.; монета «Київський князь Володимир Великий» із застосуванням технології патинування та локальної позолоти стала переможною у номінації «Найкраще художнє рішення» за підсумками конкурсу 2015 р. Факт наявності в образотворчому арсеналі Монетного двору Національного банку України широкої палітри способів оздоблення комеморативних монет та їх визнання найкращими у національному нумізматичному конкурсі доводить, що цікаві ідеї, оправлені в нетривіальні форми та підкреслені новітніми засобами виразності, завжди знаходять відгук і схвалення у рамках конкурсної програми.

Також конкурс можна вважати першою сходинкою відбору монет для делегування на міжнародні нумізматичні змагання. Дуже часто результати колегіального голосування конкурсу співпадають з думкою авторитетних членів журі конкурсів світового масштабу. Яскравою ілюстрацією у цьому випадку може бути делегування у 2009 р. на XVIII салон нумізматики, медалістики та банкнот в Італії золотої монети «Ластівчине гніздо», нагородженої двічі: спочатку на національному конкурсі на кращу монету у номінації «Найкраще художнє рішення», а потім на італійському конкурсі – в номінації на кращу монету на архітектурну тематику.

Безсумнівними перевагами проведення конкурсу на кращу монету року є професійна інформація про сучасний стан ринку пам’ятних монет і тенденції його розвитку, вивчення нових українських тенденцій монетної справи, презентація продукції широкій публіці колекціонерів та простим поціновувачам та звісно зміцнення іміджу Національного банку України.

Наукова новизна полягає у теоретичному обґрунтуванні сутності та особливостей проведення нумізматичного конкурсу «Краща монета року» для створення позитивного бренду Національного банку України.

Висновки. Випуск комеморативних монет з широкою тематикою і різноманітним художнім рішенням є досить помітним явищем культурного життя держави, дієвим рушієм у формуванні образу сучасного,

високотехнологічного національного банку серед української і світової спільноти. Тут запорукою популярності пам'ятних монет серед населення є активна позиція гласності Національного банку України та почуття причетності громадян до вибору найкращих екземплярів монет, завдяки запровадженню відкритого голосування у конкурсі «Краща монета року».

Проведення конкурсу на кращу монету року для вивищення бренду Національного банку України серед своїх громадян має беззаперечні результати. По-перше, організація подібних заходів сприяє підвищенню впізнаваності та сприятливо впливає на імідж виробника. По-друге – це можливість точного попадання в свою цільову аудиторію і створення емоційних зав'язків з нею, тобто підвищення попиту серед колекціонерів саме не українську нумізматичну продукцію.

Все вищезазначене доводить, що національний конкурс «Краща монета року» проводиться з метою формування позитивного бренду Національного банку України в уявленні української спільноти для залучення інвестицій, підвищення конкурентоспроможності та просування комеморативних монет на світовий ринок.

Література

1. Національний банк України: Конкурс «Краща монета року» [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.bank.gov.ua/control/uk/currentmoney/cmcoin/list

2. Постанова правління Національного банку України «Про затвердження Інструкції про організацію виготовлення, випуску в обіг і реалізації пам'ятних та інвестиційних монет України, сувенірної продукції» від 30.05.2012 № 213.

3. Постанова правління Національного банку України «Про затвердження Положення про проведення щорічного конкурсу «Краща монета року України» від 13.04.2011 № 108.

References

1. National Bank of Ukraine: Competition "The Best Coin of the Year". Retrieved from http://www.bank.gov.ua/control/uk/currentmoney/cmcoin/list (accessed 25 July 2017) [in Ukrainian].

2. Postanova pravlinnia Natsionalnoho banku Ukrainy «On approval of the Instructions on the organization of production, issue and sale of commemorative and investment coins of Ukraine, souvenirs» vid 30.05.2012 № 213 [in Ukrainian].

3. Postanova pravlinnia Natsionalnoho banku Ukrainy «On approval of the Regulations on the annual contest" The Best Coin of the Year in Ukraine» vid 13.04.2011 № 108 [in Ukrainian].

УДК 75.477

Логінський Ярослав Володимирович,
доцент кафедри рисунку
Київського державного інституту
декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну ім. М. Бойчука

ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНИЙ СПЕКТР ЖИВОПИСУ ВАСИЛЯ ЗАБАШТИ

Мета роботи *полягає в проведені класифікації та аналізу творчості одного з найбільш авторитетних українських митців і педагогів другої пол. XX – початку XXI ст. В.І. Забашти (1918 – 2016).* ***Методологією*** *дослідження є загальнонаукові методи – мистецтвознавчий аналіз, систематизація, узагальнення досліджуваної проблеми. Основу роботи складають засадничі положення типології жанру і тематики, специфіка організації образу та типологія структури стилістичної манери.* ***Наукова новизна*** *дослідження виявляється через мистецьку інтерпретацію стилістичної манери на загальній структурі його творчості, а також на еволюції авторського формально-образного мислення.* ***Висновки.*** *Дистанціюючись від описового реалізму, художнику вдалося максимально виразно узагальнити й довести до знаковості символ української природи. Загалом формально-образна концепція Забашти стала новим явищем в українському образотворчому мистецтві періоду незалежності та в подальших роках її становлення.*

Ключові слова: *Василь Забашта, живопис, жанрово-видова система, художня традиція, пейзаж, натюрморт, портрет, сюжетна картина, композиція, колір, авторський творчий метод.*

Логинский Ярослав Владимирович*, доцент кафедры рисунка Киевского государственного института декоративно-прикладного искусства и дизайна им. М. Бойчука*

Жанрово-тематический спектр живописи Василия Забашты

Цель работы *заключается в проведении классификации и анализа творчества одного из самых авторитетных украинских художников и педагогов второй пол. XX – начала XXI в. В.И. Забашты (1918 – 2016).* ***Методологией*** *исследования являются общенаучные методы: искусствоведческий анализ, систематизация, обобщение исследуемой проблемы. Основу работы составляют основные положения типологии жанра и тематики, специфика организации образа и типология структуры стилистической манеры.* ***Научная новизна*** *исследования проявляется через художественную интерпретацию стилистической манеры на общей структуре его творчества, а также на эволюции авторского формально-образного мышления.* ***Выводы.*** *Дистанцируясь от описательного реализма, художнику удалось максимально выразительно обобщить и довести до знаковости символ украинской природы. В целом формально-образная концепция Забашты стала новым явлением в украинском изобразительном искусстве периода независимости и в последующих годах ее становления.*

Ключевые слова: *Василий Забашта, живопись, жанрово-видовая система, художественная традиция, пейзаж, натюрморт, портрет, сюжетная картина, композиция, цвет, авторский творческий метод.*

Loginskiy Yaroslav*, associate professor of the Drawing Department, Kiev State Institute of Decorative and Applied Art and Design named after. M. Boychuk*

The Genre-thematic range of paintings by Vasily Zabashty

Purpose of Article. *The aim of the research is the classification and analysis of the work of one of the most influential Ukrainian artists and teachers of the second half of the XX – early XXI century,*

©Логінський Я. В., 2017

*Zabashta (1918 – 2016). **Methodology.** The research methodology is presented as a general scientific methods, art analysis, classification, summarization investigated problem. Basics constitute fundamental provisions typology of genre and subject, specific organizational structure, and typology of the image stylistic manners. The **scientific novelty** of the study is revealed through the artistic interpretation of stylistic manners on the overall structure of his work, as well as the evolution of copyright formal and imaginative thinking. **Conclusions.** Through the distance approach from the descriptive realism, the artist managed to compile and most definitely prove a nature of Ukrainian symbolism. General formal shape Zabashta concept has become a new phenomenon in the Ukrainian art in the period of independence and particular years of its formation.*

Key words: *V. Zabashta, painting, genre-species system artistic tradition, landscape, still life, portrait, picture story, composition, color, architectural creativity method.*

Актуальність теми дослідження. Автор акцентує увагу на художньому аналізі робіт за жанровою класифікацією творчості художника. Ця стаття вперше простежує основні характерні особливості жанрового доробку митця впродовж всієї його творчої діяльності. Акцентується важливість жанрових спрямувань у цілісну світоглядну систему та поглиблення чуттєво-емоційного наповнення.

Аналіз досліджень і публікацій. У наукових публікаціях, які присвячені творчості В.І. Забашти, домінують фактографічні роботи з акцентом на пейзажний жанр як один з основних у загальній структурі живопису. Найбільш цінні професійні оцінки творчої методології художника представлені групою дослідників у виданні «Василь Забашта. Малярство: Альбом-каталог» (Київ, 2008) [1, 14-15]. В оцінці мистецтвознавців В. Овсійчука, Р. Яціва доробок автора розкривається з перспективи його життя, родинного середовища, а також тих засадничих морально-етичних якостей, які вирізняли його серед колег. Ім’я В.І. Забашти фігурує в наукових дослідженнях з історії українського образотворчого мистецтва другої половини ХХ століття епізодично, без розкриття важливих, на нашу думку, зіставлень з історичною епохою та творчо-психологічних чинників.

Мета дослідження полягає в проведенні класифікації та аналізу творчості одного з найбільш авторитетних українських митців і педагогів другої пол. ХХ – початку ХХІ ст. В.І. Забашти (1918 – 2016).

Виклад основного матеріалу. З початку 1990-х рр., після розпаду СРСР та від часу утворення незалежної Української держави, ідеологічна складова культури зазнала змін, а взамін цензури повернулася притаманна дорадянському часу множинність естетичних ідей і поглядів на формально-образні аспекти пошуку. Саме тоді українські мистецтвознавці почали вдивлятися в творчість тих митців, які всупереч тиску політико-адміністративної системи зуміли зберегти питомі риси української національної академічної живописної традиції. Одним з них був художник і педагог, народний художник України Василь Іванович Забашта (1918 – 2016). Як митцю, який був глибоко перейнятий долею українства в складних реаліях ХХ ст., йому було вкрай непросто зберігати духовно-ціннісний стрижень своєї індивідуальності. У той час, коли чимало його ровесників змушені були залишити рідну землю і продовжувати творити поза Батьківщиною, або ж

покоритися режиму, прославляючи його своїми творами, В. Забашта зумів відстояти право розвивати суб'єктивований погляд на народне життя в його різних проявах, відповідно трактуючи людину, предметне та природне середовище життєдіяльності.

Проживши довге і складне життя, В. Забашта залишив багату творчу спадщину, в якій закріпив свою національну поставу і розвинув жанрово-тематичну самобутність українського малярства в його історичному розвитку. Василь Забашта був свідком багатьох подій, які відбувалися в українському мистецтві. Свій життєвий і професійний шлях він детально описав в своїх спогадах («сповіді», як сформулював сам автор) «Світ очима художника» [2]. Дуже цінними свідченнями про історію свого навчання в Харківському художньому училищі, Харківському та Київському художніх інститутах, про уславлених педагогів К. Трохименка, В. Савіна, О. Шовкуненка, В. Касіяна, Г. Світлицького, Г. Меліхова В. Костецького та інших Василь Іванович Забашта означив поняття традиції фахової мистецької освіти, а через її призму й власні творчі принципи. Важливо зазначити, що, віддаючи перевагу зображальності, фігуративному малярству, композиції художника були далекими від натуралізму, копіювання навколишнього світу. Його експресивна манера письма, любов до насичених, дзвінких барв та сміливих їх зіставлень ніколи не вписувалися в ідейні засади соцреалізму, тривалий час панівної «методології» радянського образотворчого мистецтва. З іншого боку, В. Забашту ніколи не захоплювали крайнощі авангардного експерименту, формотворчість заради самої себе, пошук нетрадиційних форм виразу. Майстерно володіючи арсеналом обраних виражальних засобів, він постійно рухався до їх поглиблення, чуттєво-емоційного наповнення. Його широкий та впевнений мазок немовби й не несе безпосереднього зображення, в ньому швидше формується внутрішньо-емоційна суть зображуваного. На думку Р. Яціва, «в інтонаційному багатстві його живописної мови вгадуються імпресіоністичні та постімпресіоністичні прийоми, елементи експресіонізму, чуттєвість та елегійність метафізичного вслухання у простір. Настрої (смисли) природи кореспондуються із образом Людини в розмаїтих іпостасях – рідних (дружини та дітей), визначних сучасників, персоналій історичного минулого. Натурні портрети трансформуються в портрети-біографії, наповнюються згустками духовно-моральних і громадянських значень» [1, 14].

Василь Забашта завжди залишався вірним улюбленій тематиці. Його захоплювали портрет, пейзаж, натюрморт, сюжетна, тематична картина. При цьому митець не творив на замовлення, в угоду панівній системі та ідеологічним настановам. Любов до українського духовно-культурного ландшафту, його природи, історії, до людей, які населяють цю землю, відчувається в усіх працях художника. В сумі вони становлять велику розповідь про життєвий шлях художника, в них відчувається його національна приналежність, великий патріотизм і бажання творити для свого народу. Важливою особливістю авторської творчої доктрини В. Забашти було те, що різні живописні жанри, як і тематика

творів мали єдину ціннісно-смислову платформу, яка й ідентифікує національну і духовно-моральну поставу визначного митця.

Виразний індивідуальний творчий характер Василя Івановича Забашти був сформований в руслі загальноєвропейської реалістичної школи. Його неспокійній сміливій творчій натурі були тісними усталені рамки та переконання радянської тоталітарної ідеології. Початок власного становлення як художника припадає на час складних етапів в перемінах історії, відчайдушне протистояння суперечливих суспільних процесів. Це часи, коли зміни несли в собі навіть радикальні наслідки безжалісного корегування в свідомості суспільства, насамперед творчої інтелігенції.

Неповторність кольорової палітри, емоційність та експресивність стилістичного виразу, пластична узагальненість творів – виокремлюють його індивідуальність. Різноплановість творчої натури художника не обмежує його в жанровому виборі. Його творчість тісно пов’язана з українською землею, історією та постатями, що її творили. Загостреність переживань та пильна увага до навколишньої дійсності сформувала його як неповторно творчу особистість з виразними національними традиціями та характером. На цих засадах і були сформовані самобутні риси особистості та індивідуальний стиль його творчої методики. З іменем Забашти тісно пов'язаний перш за все жанр пейзажу, якому художник присвятив значну частку свого творчого доробку. Його натюрморти несуть в собі закодовану символічність, писану з широкою сміливою енергією. Особливе місце посідають історичні полотна, сповнені високими моральними засадами, вираженими оригінальною мовою художньої форми мистецтва.

Одним з улюблених жанрів Василя Забашти упродовж всього життя залишався пейзаж. Головна приваблююча риса пейзажів В. Забашти є, в першу чергу, висока майстерність виконання. Художник віддає перевагу улюбленій манері, експресивності живописного мазка, характерному рельєфному накладанню густої фарби, її безконечними кольоровими і тональними градаціями. Його праці витончено настроєві, завжди здатні викликати у глядача активну емоційну реакцію. Головну роль у цьому випадку відіграє колорит, відповідна живописна гама, обрана автором неповторно, у кожному випадку спеціально для передачі певного мотиву.

У багатолітньому захопленні пейзажним жанром розкривається непересічне природне обдарування художника, його органічний ментальний зв’язок з навколишнім світом. Незважаючи на загальну високу майстерність та осягнення загальноприйнятих закономірностей відтворення пленерних мотивів, у більшості випадків пейзаж Василя Забашти засвідчує про його конкретну національну приналежність. Вона відчувається у самому процесі творення. Не випадково художник висловлює свої пріоритети в таких думках: «Живопис для мене – це живе творіння вищого рангу. Коли я пишу, то фарби мені пахнуть квітами... Упродовж всього життя шукаю кольорову гармонію, засоби які б найкраще розкривали думку, яку я вкладаю в кожну роботу. Намагаюсь передати красу, де здавалось би її немає. Мене хвилюють сильні, непересічні

особистості в історії мого народу й природи. Природа для мене то любимий образ Батьківщини», – казав він [3, 84].

Пейзаж у методології творчості В. Забашти займає провідне місце. За багато десятиліть розвитку його поетично-філософської візії України в цьому жанрі відбулися деякі структурно-образні зміни, коли в мотивах краєвидів посилювалася епічна складова. Художник відчував рідну землю не просто за пасивно-споглядальними фрагментами чогось більшого, а також і за метафізичним ландшафтом, як монументальним образом України в глибинному екзистенційному вимірі.

Натюрморти – особливий розділ в малярському доробку В. Забашти. Порівняно з портретом, пейзажем та сюжетною картиною Василь Забашта значно рідше звертається до жанру натюрморту. Причиною є, мабуть, те, що емоційна, динамічна і вразлива натура художника в цьому випадку знаходить менше простору для виразу емоцій. Виконання натюрморту для митця – це швидше своєрідний відпочинок у невтомній праці, малярська вправа, підтвердження і розвиток живописної майстерності. Характерно, що звернення до жанру натюрморту стає у нього популярним дещо пізніше, у 1990-х – 2000-х роках. Характерним прикладом може служити «Натюрморт з агавою» (1992). Вертикальне розгортання композиції підкреслює сам спосіб укладу предметів – жовто-охриста рама, підрамник, високий округлий столик та стілець у куточку. При споглядані твору виникає двояке враження. З одного боку, художник творить у натюрморті не вигадану штучну комбінацію з предметів, а їх нібито випадкове поєднання. Хоч з іншого, формального боку, композиція характеризується довершеністю, правильністю і чіткістю побудови. Натюрморт привертає увагу підкресленою декоративністю і, разом з тим, ретельною виписаністю предметів, вдалим співвідношенням основних кольорових плям.

Василь Іванович Забашта доволі часто звертався до портретного живопису, все більше розширюючи і збагачуючи засоби його вираження власними пошуками і знахідками. Так само легко і невимушено, як пейзажні композиції, звучать його портретні рішення. Навіть ранні автопортрети, створені у 1950-х рр., не несуть ознак того часу, вони практично не позначені специфічними вимогами, які ставило перед художниками радянське псевдокласичне мистецтво. Так, «Автопортрет», писаний у 1952 р., В. Забашта створив ще на початку свого творчого шляху. Твір з витягнутим вертикальним форматом, композиційно розділений на передній та задній плани. Таким чином, погоджені площини теплих і холодних тонів починають створювати картинний простір. Хоча роботу створив молодий художник, у ній відчувається тверда рука талановитого майстра. Автопортрет ніби виконаний на одному подиху, легко, без особливих зусиль. Все тут підпорядковано вимогам академічної грамоти: у теплій гамі виконана постать чоловіка та сам інтер'єр, а екстер'єр за вікном подано холодними тонами. У такий спосіб митець без додаткових уточнень, зберігаючи виразність палітри, організовує колірно-просторову глибинність картини. Передній план займає вагомість фігури чоловіка. Зосереджений погляд його темних, глибоко посаджених очей, стиснуті губи,

вольове підборіддя відображають впевненість та твердий характер. Біла сорочка аж світиться на тлі темно-коричневого піджака і краватки. Відблиск сонця залишає оранжевий слід на темному, ледь розбурханому волоссі. На сріблясто-зеленкаво-блакитному тлі вгадуються обриси жіночої фігури в одязі і капелюсі червоного кольору. Увесь образно-живописний лад, як бачимо по описові, вибудовується через колористичний задум. Живопис побудований на тонких нюансах світлотіні, фарби картини чисті, соковиті, а мазок лягає на полотно темпераментно і легко. Автопортрет світиться своєю внутрішньою силою, доброю енергією, активною життєвою позицією, що переконливо передається позою та вольовим поглядом митця.

Характерними прикладами ранніх творів можуть слугувати портрети дружини, до зображення якої митець упродовж життя звертається неодноразово. Так, твір Забашти «Портрет дружини» (1958) виконаний у дещо етюдній манері, зображений жіночий портрет на пленері. Він написаний у теплих тонах, які безумовно відповідають ставленню художника до моделі. Митець вніс багато теплого почуття, його авторська розповідь осяяна ліризмом, красою молодої жінки. Загальний колорит, м'яке, спокійне освітлення погідного літнього дня – все підкорено головній ідеї твору. Обличчя жінки повернуто у профіль, прописано легко, на одному подиху. На ньому вловлюється задум у лагідному погляді, очі примружені під сонячним промінням. Колір та тональна напруга обличчя гармоніює з активнішими відношеннями на зачісці.

У жанрі сюжетної картини можна відстежити те, як з часом змінюється живописна техніка Василя Забашти: від академічного малярства 1950-х років до експресіоністичного, темпераментного накладання кольорів і своєрідного фактурного «ліплення» пластичних форм у 1990-х – 2000-х роках. Так, зокрема у цілком академічній манері виконана композиція «С. Гулак-Артемовський і М. Глінка» (1950). Реалістично створені образи, характерні для мистецтва 1950-х років, передусім дуже переконливо передають епоху діяльності митців. Велику увагу зосереджує автор духовній суті портретованих. Колірна палітра полотна свідчить про максимальну сконцентрованість автора на складних психологічних портретах. Художник обирає суцільне спокійне тло у золотисто-коричневій гамі, роль рефлексів на якому відіграють золотаво-охристі та білі плями. Головною постаттю на багатофігурній композиції є образ С. Гулака-Артемовського. Основний акцент автор робить на світлоносній верхній частині образу – одухотворене обличчя з детально прописаними тонкими рисами. Яскраво-оранжевий колір піджака і білизна сорочки та жовто-охристий тон нотної партитури у правій руці відомого композитора і оперного співака передають мажорність кольорового строю всій картині.

Зовсім інший емоційний настрій несе живописне полотно «У роки окупації» (1955). Картина розгортається у горизонтальному форматі, що дає автору розширити композиційний рух. Робота створена у подібній академічній живописній манері та відповідає тематиці тих часів, коли панування єдиного творчого методу, соціалістичного реалізму, залишалося усе ще безперечним. У

творі художник реалістично зобразив групу людей. За задумом, вони об'єднані спільними ідеями, ведуть активну підпільну діяльність. Загальний настрій передається тонально-приглушеними барвами. У колориті домінують м'які, брунатні та помаранчево-охристі тони із вкрапленням сірого, блакитного, зеленого. Група молодих людей зміщена у лівий бік, що дозволяє автору передати простір підпільної кімнати. На середньому плані картини стоїть молода дівчина, як стверджує сам автор, – Ляля Убийвовк. Її постать передає тривогу і настороженість. Не випадково колірно-тональна зав'язка зосереджена саме на цій фігурі – яскравим акцентом звучить біла вишивана сорочка та зелена спідниця й гарячі тілесні тони.

Розглянувши загальну структуру живописної спадщини В. Забашти, необхідно окреслити діапазон тем, який у художника сформувався в процесі еволюції його творчого мислення. Тематично-смислове поле творчості митця органічно пов'язане з його індивідуальною біографією, з дією родинного генетичного начала. Зіставляючи жанри пейзажу, портрету, сюжетної картини та натюрморту, можна побачити органічний зв'язок кожної з цих ланок з його світоглядним фундаментом. Домінуюча частина творів розкриває збірний образ України: панорамні зображення ландшафту, мотиви традиційних сільських хат, оспіваних у народних піснях та творах Т. Шевченка, щемливі образи природи Наддніпрянщини. Деякі картини та етюди були виконані безпосередньо в знакових місцевостях Шевченкового краю, зокрема в Седневі, Качанівці та ін. Найбільше краєвидів створив у дорогому серцю селі Дешки. За два останні десятиліття В. Забашта виконав багато пейзажів з проникливою філософсько-смисловою основою. Цій же парадигмі підпорядковані і портретні твори, психологічні або символічні образи носіїв української традиції, відомих сучасників, а також сюжетно-побутові композиції.

Підсумовуючи, необхідно зазначити, що за багато десятиліть життя у мистецтві та мистецькій педагогіці авторський творчий метод Василя Забашти еволюціонував, що посприяло збагаченню жанрово-тематичного спектру його живопису. Увесь професійний шлях художника був позначений етапами засвоєння засадничих принципів академічної традиції українського живопису та на цьому ґрунті вироблення індивідуальної формальної мови. В масштабах усього творчого життя В. Забашта створив власний образ Шевченківського краю та естетичну манеру українського пленеризму. Дистанціюючись від описового реалізму, художнику вдалося максимально виразно узагальнити й довести до знаковості символ української природи. Загалом формально-образна концепція Забашти стала новим явищем в українському образотворчому мистецтві періоду незалежності та в подальших роках її становлення.

Еволюція авторського творчого методу проявилася через динаміку пошуків індивідуальної манери письма, від усереднених академічних задач з реалістичним трактуванням форми через імпресіоністичну модель пленерного живопису до адаптованої щодо структури чуттєвості митця авторської редакції стилю, світлоколірної організації малярського середовища та ін. На сьогодні його творчий і педагогічний досвід залишається актуальним для молодих

поколінь художників. Власне професійне кредо Василь Іванович означив кількома влучними рядками: «Істинна творчість вимагає від художника повної самовіддачі, емоційної та духовної напруги. Вона здатна вивести його з душевної рівноваги, спричинитися навіть до фізичних мук. Але заразом – це велика насолода. Коли творчо натхненно працюю, заглиблююсь у роздуми, коли живу мистецтвом і світом краси – я почуваюся щасливим» [1, 6]. Фактично вся тематично-жанрова структура творчості В. Забашти є доказом цілісності його естетичного і духовного світогляду, що актуалізує його методологію для сучасного мистецького процесу.

Наукова новизна дослідження виявляється через мистецьку інтерпретацію стилістичної манери на загальній структурі творчості В. Забашти, а також на еволюції авторського формально-образного мислення.

Висновки**.** Засоби створення художнього твору – це формально-образне мислення, яке відіграє надзвичайно велику роль в образотворчому мистецтві. Завдяки багатій колористичній основі стає можливою емоційна комунікація від авторського задуму до особистісного чуттєвого враження глядача. Імпресія його художніх творів вибудувана на структурованій метафізичній основі. Дистанціюючись від описового реалізму, художнику вдалося максимально виразно узагальнити й довести до знаковості символ української природи. Загалом формально-образна концепція Забашти стала новим явищем в українському образотворчому мистецтві періоду незалежності та в подальших роках її становлення. Еволюція авторського творчого методу проявилася через динаміку пошуків індивідуальної манери письма, від усереднених академічних задач з реалістичним трактуванням форми через імпресіоністичну модель пленерного живопису до адаптованої щодо структури чуттєвості митця авторської редакції стилю та світлоколірної організації малярського середовища.

Література

1.Забашта Василь. Малярство: Альбом-каталог / Упорядники Р. Забашта, Г. Забашта. – К.: Майстерня книги, 2008. – 224 с.: іл.

2.Забашта В. Світ очима художника / Запис та упорядкування Л. Забашта / Василь Забашта. – К.: Майстерня книги, 2009. – 192 с.: іл.

3.Протас М. Vivere memento – пам’ятай, що живеш (До твор. портрета В. Забашти) / М.Протас, Р.Чумак // Студії мистецтвознавчі. Ч. 1. – К., 2004. – 84 с.

References

1. Zabashta Vasyl. Maliarstvo: Painting: Album directory. (2008). Kyiv: Maisternia knyhy [in Ukrainian].

2. Zabashta, V. (2009). The world through the eyes of an artist. Recording and streamlining. Kyiv: Maisternia knyhy [in Ukrainian].

3. Protas, M. & Chumak, R. (2004). Vivere memento – pamiatai scho zyvesh (By creative portrait V. Zabashty). Kyiv: Folklore and Ethnology. P. 1. [in Ukrainian].

УДК 72.03/7.036

Петренко Ольга Олегівна,
викладач кафедри образотворчого мистецтва
Криворізького державного педагогічного університету,
ultramarin210585@gmail.com

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ МИКОЛИ САМОКИША В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ ПОЛТАВЩИНИ ТА ХАРКІВЩИНИ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.

Мета роботи *полягає в осмисленні творчої діяльності Миколи Самокиша у світлі соціокультурних взаємодій доби національного українського відродження, визначенні особистого внеску митця до розвитку національного стилю в мистецтві як визначного явища української художньої культури кінця XIX – початку XX ст.* ***Методи дослідження.*** *Методологічну основу дослідження складають загальнонаукові принципи, на яких ґрунтуються сучасні дослідження культурно-мистецької спадщини. Застосовано теоретичний, культурологічний, аналітичний, мистецтвознавчий, порівняльний методи для досягнення означеної мети дослідження.* ***Наукова новизна.*** *У статті вперше комплексно досліджено феномен творчості М. Самокиша в дискурсі українського "національного романтизму" як концептуального та культурно-мистецького напряму кінця XIX – початку XX ст. з урахуванням регіональної специфіки.* ***Висновки.*** *Участь М. Самокиша в оздоблені знакових для української художньої культури архітектурних проектів засвідчує його внесок до розвитку національного архітектурного стилю. Етнографічні зацікавлення митця знаходять свій вираз у вивченні та популяризації національного культурного спадку засобами візуального мистецтва, зокрема. він проявляє себе як знавець українського орнаменту, презентуючи його специфіку та стилістичні інтерпретації в оздобі будівлі Полтавського губернського земства, будинку ім. І. Бойка в Харкові, на сторінках альбому «Мотиви українського орнаменту». Все це дозволяє говорити про значний внесок Миколи Самокиша до розвитку національного стилю і позиціонувати його як адепта ідеї "національного романтизму" в мистецтві.*

Ключові слова*: національний стиль, національний романтизм, архітектурний стиль, модерн, етнографізм, стінопис, орнамент.*

Петренко Ольга Олеговна*, преподаватель кафедры изобразительного искусства Криворожского государственного педагогического университета*

Творческая деятельность Николая Самокиша в контексте культурно-художественной жизни Полтавщины и Харьковщины конца XIX - начала XX столетия

Цель работы *заключается в осмыслении творческой деятельности Николая Самокиша в свете социокультурных взаимодействий эпохи национального украинского возрождения, определении личного вклада художника в развитие национального стиля в искусстве как выдающегося явления украинской художественной культуры конца XIX – начала XX ст.* ***Методы исследования****. Методологическую основу исследования составляют общенаучные принципы, на которых основываются современные исследования культурно-художественного наследия. Применен теоретический, культурологический, аналитический, искусствоведческий, сравнительный методы для достижения указанной цели исследования.* ***Научная новизна****. В статье впервые комплексно исследован феномен творчества Н. Самокиша в дискурсе украинского «национального романтизма» как концептуального и культурно-художественного направления конца XIX – начала XX ст. с учетом региональной*

©Петренко О. О., 2017

*специфики. **Выводы.** Участие Н. Самокиша в декорировании знаковых для украинской художественной культуры архитектурных проектов свидетельствует о его вкладе в развитие национального архитектурного стиля. Этнографический интерес художника находит свое выражение в изучении и популяризации национального культурного наследия средствами визуального искусства, в частности, он проявляет себя как знаток украинского орнамента, представляя его специфику и стилистические интерпретации в отделке здания Полтавского губернского земства, дома им. И. Бойко в Харькове, на страницах альбома «Мотивы украинского орнамента». Все это позволяет говорить о значительном вкладе Николая Самокиша в развитие национального стиля и позиционировать его как адепта идеи "национального романтизма" в искусстве.*

Ключевые слова: *национальный стиль, национальный романтизм, модерн, архитектурный стиль, этнографизм, настенная живопись, орнамент.*

***Petrenko Olga**, Lecturer, Department of Fine Art, Kryvyi Rih State Pedagogical University*

Creative activity of Nikolay Samokish in the context of cultural and artistic life of Poltava and Kharkov region of the late XIX – early XX centuries

***The purpose of article** is to understand the creative activity of Mykola Samokish in the light of socio-cultural interactions of the period of the national Ukrainian renaissance, determination of the artist's personal contribution to the development of the national style in art, as an outstanding phenomenon of Ukrainian artistic culture at the end of the 19th and the beginning of the 20th century. **Methodology.** The methodological basis of the research is the general scientific principles on which the modern analysis of cultural-artistic heritage is based. Applied theoretical, cultural studies, analytical, art studies, comparative methods for achieving the stated purpose of the study. **Scientific novelty.** The phenomenon of M. Samokish's work in the discourse of Ukrainian "national romanticism" as a conceptual and cultural-artistic direction of the end of the 19th and the beginning of the 20th century was explored in this article for the first time with taking into account regional specifics. **Conclusions.** The participation of N. Samokish in decorating sign architectural designs for Ukrainian art culture is evidenced by his contribution to the development of the national architectural style. The ethnographic interest of the artist finds expression in the study and popularization of the national cultural heritage by means of visual arts, in particular, he manifests himself as a connoisseur of Ukrainian ornament, presenting its specificity and stylistic interpretations in the decoration of the building of the Poltava provincial zemstvo, at them. I. Boyko in Kharkov, on the pages of the album "Motifs of Ukrainian Ornament." All this allows us to speak of Nikolai Samokish's significant contribution to the development of the national style and to position him as an adept at the idea of "national romanticism" in art.*

Key words: *national style, national romanticism, modern, architectural style, ethnography, mural painting, ornament.*

Актуальність теми дослідження. Одним із важливих завдань сучасного українського мистецтвознавства є студіювання та популяризація творчої спадщини видатних митців – репрезентантів національної української культури кінця XIX – початку XX ст. як доби особливого піднесення національного духу та відродження історико-культурних традицій українського народу. Їх мистецька діяльність детермінована вирішальними естетично-світоглядними принципами розвитку тогочасної художньої культури як окремих регіонів, так і України в цілому. В умовах незалежності відкривається можливість для незаангажованого висвітлення творчого доробку відомих митців і розгляду їх мистецької діяльності у межах соціокультурного простору України означеної доби.

Творча спадщина видатного українського митця, академіка батального живопису, майстра книжкової та станкової графіки, Миколи Самокиша, особливо та її частина, що формувалась в руслі ідей "національного романтизму", є важливою складовою української художньої культури кінця XIX – початку XX ст. Виняткового значення набуває культуротворча діяльність М. Самокиша в контексті "національного стилю" для місцевих регіонально-культурних осередків країни, як-от Полтавщина та Харківщина, що пояснюється його участю у важливих культурно-мистецьких подіях та проектах, запроваджених в цих регіонах.

Творчий внесок Миколи Самокиша до загального культурно-мистецького дискурсу з приводу специфіки національного українського стилю, має хоча й невеликий обшир, але віддзеркалює найхарактерніші його риси і є частиною знакових для культурно-мистецького середовища Східної України подій та архітектурних об'єктів. Зокрема, варто виокремити його участь у XII Археологічному з'їзді 1902 р. в Харкові, в оздобленні стінописами інтер'єру будівлі Полтавської земської управи за проектом В. Кричевського у період 1905-1908 рр., в декоруванні орнаментальними мотивами інтер'єру будинку ім. І. Бойка в Харкові у 1910-му році.

У руслі реконструкції національної народної спадщини й популяризації історичної минувшини українського етносу варто відзначити появу альманаху «З української старовини» (1900 р.) Д. Яворницького, котрий М. Самокиш спільно з С. Васильківським оздобив витонченими та етнографічно достовірними ілюстраціями. Також видання у співавторстві з С. Васильківським альбому «Мотиви українського орнаменту» 1912 р.

У світлі зазначених фактів виявляється необхідність здійснити історико-культурологічний та мистецтвознавчий аналіз творчого доробку Миколи Самокиша в контексті національно-романтичного мистецького напряму кінця XIX – початку XX ст. Дослідження творчості митця під таким кутом дозволить визначити особистий внесок М. Самокиша в історію українського мистецтва й глибше зрозуміти тенденції розвитку художньої культури України як в цілому, так і відповідно до регіональної специфіки.

Мета дослідження полягає в осмисленні творчої діяльності Миколи Самокиша у світлі соціокультурних взаємодій доби національного українського відродження, визначенні особистого внеску митця до розвитку національного стилю в мистецтві як визначного явища української художньої культури кінця XIX – початку XX ст.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивчення різних аспектів розвитку мистецтвознавчої науки, і зокрема, національного стилю, виступає предметом дослідження у працях вітчизняних вчених - Є. Антоновича, Р. Шмагала, Ю. Телячого, С. Побожія, Л. Соколюк, О. Ноги, І. Удріс, В. Вечерського та ін.

Творча спадщина М. Самокиша в галузі національного стилю розглядається, першою чергою, в працях харківських мистецтвознавців, таких

як В. Чепелик, Л. Соколюк, В. Нємцова, В. Шуліка. В контексті дослідження полтавських пам'яток національної архітектури кінця XIX – початку XX ст., мистецький доробок М. Самокиша фрагментарно аналізується у публікаціях В. Чепелика, В. Ханка, О. Перець, В. Вадимова.

Виклад основного матеріалу. Еволюція національного стилю наприкінці XIX - початку XX ст. була детермінована різними чинниками, серед котрих політичний аспект був визначальним, адже українські землі в той час знаходились під територіальною експансією Австро-Угорщини та Росії. Тривале пригнічення української духовної культури, систематичні заборони вживання української мови викликали значний суспільний резонанс в середовищі української інтелігенції, що зумовило формування парадоксально активної протидії ідеологічним утискам. У цей час відбувається помітне піднесення національної самосвідомості в галузі вивчення та популяризації національної духовної спадщини – історії, етнографії, художньої культури [2, 16].

Зацікавлення національною спадщиною знаходило свою підтримку в різних мистецьких галузях, однак, саме архітектура стає стилевизначальним критерієм у процесі пошуків національної своєрідності [8, 20]. Відповідні процеси відбуваються не тільки в контексті української культури, але й в загальноєвропейському дискурсі.

Наприкінці XIX ст. наростають кризові явища в галузі архітектури, обумовлені протиставленням нових інженерних та просторово-пластичних рішень до традиційної класичної школи, заснованої на наслідуванні старих зрозумілих канонів історичних стилів, що добре себе зарекомендували в часі і відзначаються високим рівнем раціоналізму. Опозиційно налаштовані архітектори-практики та мистецтвознавці у своїх теоретичних розвідках та закликах демонстрували бажання "повернути сучасним будовам яскраву образність та виразність" [3, 10]. Пошуки нового стилю відбувались на тлі національного відродження, що, безумовно, накладало свій відбиток на розуміння основних завдань нової європейської архітектури.

У першу чергу, зусилля провідних архітекторів були покладені на виявлення та концептуалізацію національної архітектурної школи, визначення національних стилістичних рис, заснованих на архетипах народного будівництва, етнографії, ужиткового мистецтва. Такий напрям розвитку новітньої архітектури отримав визначення "національного романтизму" як архітектурного стилю кінця XIX – початку XX ст., вперше представленого на теренах Фінляндії та територіально близьких до неї скандинавських країн. Формальні принципи національного романтизму знайшли своє відображення у творчості Е. Саарінена, Л.Сонка та ін.

Одночасно з тим, пошуки нового стилю отримали втілення на теренах Західної Європи в якості французького "ар-нуво", німецького "югендстилю", австрійсько-угорського та польського "сецесіону", що претендували також на визнання як національно виразних стилістичних течій. «Ар-нуво», відповідно,

відновлює “втрачені” зв’язки між Природою та Людиною, користуючись лінійно-просторовими ілюзіями, надихаючись біонікою та семантикою образів. “Національний романтизм” бере за основу народну творчість, історичні реконструкції, розмаїтий етнографічний матеріал.

Схожим явищем зі стилістикою фінського національного романтизму вважається створений польським митцем С. Віткевичем на основі народних будівельних традицій підтатарянських горян – “закопанський стиль”, котрий він позиціонував як можливий варіант національного польського архітектурного стилю [11, 145].

Українські землі також не були виключенням для аналогічних процесів – перед українською інтелігенцією постає проблема вироблення національного мистецтва, зокрема його народностильових форм як доказу існування власної національної традиції. У процесі вивчення власної історії, етнографії та художнього спадку, поширенні ідей “національного романтизму” значну роль відігравали окремі українські земства як осередки культурно-мистецького життя.

На початку XX ст. Харків як культурно-мистецький центр бере активну участь у відродженні національної самобутності на ниві української науки та художньої культури. Завдяки діяльності професорів Харківського університету Д. Багалія, Є. Рєдіна, О. Потебні, М. Сумцова, котрі присвятили науково-творчу діяльність дослідженню української історії, археології, етнографії, Слобожанщина являла собою на межі XIX і XX століть один з найрозвиненіших культуро-освітніх центрів України [2, 21].

Активізації дослідження національного культурного спадку як в Харкові, так і в інших великих містах, сприяли значною мірою проваджені Російським археографічним товариством Археологічні зїзди. Зокрема, XII Археологічний з’їзд у Харкові, що відбувся у 1902 році, викликав значний суспільний резонанс у колах тогочасної інтелігенції. Завдячуючи особистому внеску харківських вчених, в першу чергу, Є. Рєдіна та М. Сумцова, вперше відбулись заходи, спрямовані на дослідження та збереження історико-культурної спадщини регіону. В межах харківського археологічного конгресу було організовано широку етнографічну виставку, серед експонатів котрої громадськість могла ознайомитись не тільки з археологічними експонатами, але і зі зразками образотворчості, декоративно-прикладного мистецтва й народного зодчества [2, 65].

Багато для розвою художньої культури Харкова зробив С. Васильківський. Зокрема, він ініціював створення та організацію діяльності Харківського літературно-художнього гуртка, серед відділів котрого був і архітектурно-мистецький, діяльність якого сприяла розбудові значної кількості громадських та житлових будинків в м. Харків [10, 15]

Серед новобудов, створених під орудою архітектурно-мистецького відділу, знаходиться будинок І. Бойка по вул. Мироносицькій 44, де збереглись стінописи М. Самокиша 1910-го року, єдино вцілілі до нашого часу серед відомих його проектів [12, 187]. У 30-ті рр. розписи були практично знищені

через впровадження ремонтних робіт, внаслідок чого верхня частина стінописів була прихована під шаром крейди, знизу під фарбою, котра декілька разів поновлювалась. Двічі за історію свого існування стінописи розкривались руками реставраторів, перший раз у 1973 р. група студентів під керівництвом В. Чепелика звільнила верхню частину стінописів від крейди. Вдруге, у 2006-2007 рр., під орудою художника-реставратора, мистецтвознавця, викладача кафедри станкового та монументального живопису ХДАДМ Вячеслава Шуліки, було здійснено експериментальну спробу розкриття фрагменту стінописів, що знаходились під фарбовими нашаруваннями. В ході дослідження було зроблено висновок стосовно того, що орнаментальні мотиви будинку ім. Бойка за стилістикою виконання та мотивами візерунків ідентичні до тих, що прикрашають стіни Полтавського земства [12, 193]. Зокрема, робота Шуліки по вивченню та реставрації стінописів Миколи Самокиша як органічної частини архітектурної пам'ятки доби українського модерну в Харкові, довела можливість їх поновлення та підтвердила необхідність музеєфікації й охорони об'єкту як цінного мистецько-культурного спадку архітектурної культури України початку ХХ ст.

Особливу роль у розробці специфіки національного стилю вітчизняної образотворчості відігравала спільна культуротворча діяльність науковців, викладачів, митців Полтавського земства. Зокрема, Полтавщина як регіональний центр унаочнює значний внесок до загальнонаціональної скарбниці мистецько-культурної спадщини кінця ХІХ –початку ХХ ст. Звідси розпочався розвиток новітньої української літератури та драматургії в особі І. Котляревського та Панаса Мирного. Українська музика славетна мелодикою композитора М. Лисенка, вихідця із м. Полтави. В галузі образотворчого мистецтва Полтавщини відзначились О. Сластіон та П. Мартинович [10, 41]. З 1903 по 1908 рік Полтава виступає плацдармом для започаткування та поширення національного архітектурного стилю завдяки спільній творчій діяльності архітекторів та митців, що працювали над зведенням будівлі Полтавського земства – В. Кричевського, О. Сластіона, С. Васильківського, М. Самокиша, М. Ткаченка, М. Уварова, М. Беркоса.

Ім'я О. Сластіона для культурно-мистецького життя Полтавщини тих часів стоїть практично на першому місці, якщо вести мову про його внесок до розробки стилістичних засад поняття «національного» в мистецтві. Він одним з перших виступив з пропозицією щодо необхідності створення на Полтавщині місцевих будинків в народному стилі, архітектоніка котрих би синтезувала здобутки народного традиційного житла та сучасних раціоналістичних проектів. Одночасно з тим, О. Сластіон виступав сподвижником досліджень, пов'язаних із вивченням та впровадженням в сучасне мистецтво народних орнаментальних мотивів [7, 41].

Зважуючи на класичну забудову міста Полтави кінця ХІХ – початку ХХ ст. з орієнтацією на неоренесансні традиції, поява першої споруди в

новому “нетрадиційному” вирішенні була одночасно і викликом старій академічній школі, і яскравою подією в галузі культурно-мистецького життя Полтавщини [5, 66]. Архітектурно-пластичне рішення загальної композиції об’єкту, його декоративне оздоблення влучно демонструє риси народностильової архітектури.

Виходячи з того, виявляється необхідність проаналізувати внесок М.С. Самокиша до загальної концепції будинку земства в Полтаві як визначної мистецько-культурної пам’ятки краю. Йому належить авторство інтер’єрних стінописів Полтавського земства, виконаних за зразками українського народного орнаменту. Звичайно, вдаючись до осмислення внеску М. Самокиша в оздобу будинку, необхідно враховувати той факт, що в часи Другої світової війни пам’ятка була знищена і відновлена лише у 50-их рр. ХХ ст. зусиллями за участю архітекторів П. Костирка, Н. Квітки, В. Крачмера та ін.

Орнаментальні розписи інтер’єру будинку Полтавського земства виконані в поліхромній насиченій палітрі: переважають вохристо-зеленуваті, червоні, малинові і ультрамаринові відтінки кольорів. Серед сюжетів, що превалюють, найчастіше зустрічаються зображення «кухля» та «дерева життя», виноградної лози з гронами, суцвіття мальв, півоній та польових квітів. Окремі орнаментальні мотиви вестибюлю відрізняються більш витонченими стилістичними рисами, в котрих прочитуються модерні ознаки – площинно-декоративне інтерпретування народних орнаментальних зразків, виразність лінії, соковитість кольорів, підкреслена символічність окремих елементів – таких як «дерево життя», наприклад [5, 68].

За основу для відтворення національної стилістики розписів М. Самокиш взяв традиційні мотиви українських вишивок, зібрані ним на етнографічній виставці в Харкові у 1902 р., в Краєзнавчому музеї Полтави та Харкова, у приватній збірці К.М. Скаржинської. Про це свідчить зміст «Альбому українського орнаменту», виданий М. Самокишем і С. Васильківським у 1912 р., після завершення робіт над Полтавським земством [4]. Відомо також, що автор проекту В. Кричевський не підтримував ідею щодо перенесення народних селянських візерунків у настінні розписи інтер’єрів, наголошуючи на їх формально-стилістичній невідповідності щодо міської, не селянської, архітектури [6, 175]. Поясненням непорозуміння може бути те, що орудував декораторськими справами будівлі С. Васильківський, відомий адепт українського змісту в галузі культурно-мистецького життя, творча та громадська діяльність котрого була позначена рисами “національного романтизму” як ідейного напряму. Таким чином, оздоблення міської споруди народними орнаметами, виступало в якості романтизуючого протесту проти пригнічення власного національного самовиразу. М. Самокиш і С. Васильківський завжди працювали в тандемі, їх думки і погляди збігались практично в усьому, що мало відношення до утвердження української ідеї в мистецтві.

Головну залу будинку губернського земства прикрашали три монументальних панно, виконані С. Васильківським і М. Самокишем за участі художників М. Беркоса і М. Уварова: «Чумацький Ромоданівський шлях», «Козак Голота і татарин», «Вибори Полтавського полковника Мартина Пушкаря». Зокрема, М. Самокиш спільно з С. Васильківським працював над створенням панно «Козак Голота і татарин». На превеликий жаль, плоди реставрації не можуть передати більшості нюансів оригінальних розписів.

Наукова новизна. В статті вперше комплексно досліджено феномен творчості М. Самокиша в дискурсі українського "національного романтизму", як концептуального та культурно-мистецького напряму кінця XIX – початку XX ст. з урахуванням регіональної специфіки.

Висновки. Участь М. Самокиша в оздоблені знакових для української художньої культури архітектурних проектів засвідчує його внесок до розвитку національного стилю. Етнографічні зацікавлення митця знаходять свій вираз у вивченні та популяризації національного культурного спадку засобами візуального мистецтва, зокрема, він проявляє себе як знавець українського орнаменту, презентуючи його специфіку та стилістичні інтерпретації в оздобі будівлі Полтавського губернського земства, будинку ім. І. Бойка в Харкові, на сторінках альбому «Мотиви українського орнаменту». Найчастіше митець намагався творити орнаментальні образи, виходячи з принципів етнографізму, для чого здійснив глибоку підготовчу роботу по збиранню зразків українського народного орнаменту селами, приватними збірками, музейними колекціями. Разом з тим, в розписах М. Самокиша, виконаних в Полтаві та Харкові, помітне його тяжіння до витонченого, дбайливо оформленого лінійного малюнку, модерного стилізаторства. Все це дозволяє говорити про значний внесок Миколи Самокиша до розвитку національного стилю і позиціонувати його як адепта ідеї "національного романтизму" в мистецтві.

Література

1.Антонович Є. А. Українське мистецтвознавство кінця XIX – початку XX ст: дослідження національних форм вітчизняного образотворчого мистецтва: монографія / Є.А.Антонович, І.М. Удріс. – Кривий Ріг: вид.Р.А.козлов, 2015. – 300 с.

2.Антоновч Є. Українське мистецтвознавство кінця XIX – початку XX ст.: національне образотворче мистецтво в працях учених київської школи: Монографія / Є.А. Антонович, І.М. Удріс. – К.: Альтерпрес, 2007. – 272 с.

3.Кириллов В.В. "Северный модерн" как региональное явление в европейской архитектуре рубежа веков: автореф.дис.канд.искусств.: 18.00.01 / Государственный институт искусствоведения. – Москва, 2003. – 24 с.

4.Самокиш Н. Мотивы украинского орнамента / Н. Самокиш. – Харьков: Склад изд.; Санкт-Петербург: Измайловс. пол. 6 рота, [19--?]. – 40 с.

5.Скібіцька Т. Декоратвине оздоблення будівель Полтави 1900 – 1910-х рр. / Т.Скібіцька, І.Шулешко // Студії мистецтвознавчі: образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. Архітектура. Чис.2 (54) / Гол. ред. Г.Скрипник; НАН України; ІМФЕ ім. М.Т.Рильского. – Київ, 2016. - С.65-72.

6.Таранушенко С. Василь Кричевський \ Стефан Таранушенко // Життя і революція. – 1929. – №1. – с.175.

7.Ханко В. Опанас Сластьон (до 140-х роковин народження класика українського мистецтва) / Віталій Ханко // Артанія. - №2 – 1996. – С. 40-42.

8.Ханко В. Ретроспективне зіставлення просторових рішень в українській архітектурі / Віталій Ханко // Артанія. – №3. – 1997. – С.20-22.

9.Чепелик В. Харківський осередок творців народного стилю в архітектурі // Народна творчість та етнографія. – К., 1998. - №5. – С.13-21.

10. Чепелик В.В. Український архітектурний модерн [Текст] / В. В. Чепелик; упоряд. З. В. Мойсеєнко-Чепелик; Київський національний ун-т будівництва і архітектури, Всеукраїнський Фонд відтворення видатних пам'яток історико-архітектурної спадщини ім. О.Гончара. - К.: КНУБА, 2000. – 378 с

11. Шевчук К. Станіслав Віткєвич – естетик та митець / Катерина Шевчук // Наукові записки національного університету «Острозька академія». Серія «Культурологія». - №16. – 2015. – С. 142 – 151.

12. Шуліка В.В. Розписи М.С. Самокмиша та С.І. Васильківського в будинку І.Х. Бойка: історія та проблеми збереження / В.В. Шуліка // Бюлетень 11. – Львів: Львівська філія ННДРЦУ, 2010. – С.187 – 193.

References

1.Antonovych, Ye.A. (2015). Ukrainian Art Studies of the End of the XIXth and Early XX Centuries: Study of National Forms of the National Fine Arts: Monograph. Krivij Rih [in Ukrainian].

2.Antonovych, Ye.A. (2007). Ukrainian art history of the late nineteenth and early twentieth centuries: national fine arts in the works of the scientists of the Kiev school: Monograph. Kiev [in Ukrainian].

3.Kyryllov, V.V. (2003). "Nordic Art Nouveau" as a regional phenomenon in the European architecture of the turn of the century. Candidate's thesis. Moscow [in Russian].

4.Samokysh, N. (19--?). Motives of Ukrainian ornament. Kharkiv, Sankt-Peterburgh [in Russian].

5.Skibits'ka T. (2016). Decor decoration of Poltava buildings 1900 - 1910's. Art studies studios: fine arts and crafts. Architecture. 65-72 [in Ukrainian].

6. Taranushenko S. (1929). Vasyl' Krychevs'kyy. Life and revolution. 175. [in Ukrainian].

7.Khanko V. (1996). Opanas Slast'on (to the 140th anniversary of the birth of the classics of Ukrainian art). Artyania. 20-21 [in Ukrainian].

8.Khanko V. (1997). Retrospective mapping of spatial solutions in Ukrainian architecture. Artyania. 20-22 [in Ukrainian].

9.Chepelyk V. (1998). Kharkov branch of the creators of folk style in architecture. Folk art and ethnography. 13-21 [in Ukrainian].

10. Chepelyk V. (2000). Ukrainian Architectural Modern. Kiev [in Ukrainian].

11. Shevchuk K. (2015). Stanislav Vitkyevych - aesthetic and artist. Scientific notes of the National University of Ostroh Academy. Series "Culturology". 142-151. [in Ukrainian].

12. Shulika V.V. M.S. Samokish and S.I .Vasilkivsky paintings in the house of I.H. Boyka: History and Problems of Preservation. Bulletin 11. 187-193. [in Ukrainian].

УДК 747:72.012.8:728.5(477-25)"1960/1980"

Смоляр Олена Василівна,
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв
1234rose@ukr.net

ТВОРИ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА В ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРІВ ГОТЕЛІВ КИЄВА (до проблеми збереження мистецьких пам'яток 1960 –1980-х рр.)

Мета роботи. *Дослідження розкриває стан і наявність збережених творів монументально-декоративного мистецтва в готелях м. Києва, створених періодом 1960-х – 1980-х років. Значення і роль в громадських інтер'єрах 2010-х років декоративних історично-мистецьких панно, що є цінним надбанням досвідченості архітекторів і художників, являється закликом до поваги і збереження пам'ятних творів України.* ***Методологія.*** *Опрацьовано матеріал 2017 р. шляхом методології натурного обстеження, порівняльного аналізу і композиційності, який демонструє у більшості випадків – знищення, та в мінімальній кількості – існування мистецьких пам'яток в громадських інтер'єрах готелів – пам'ятників архітектури Радянської України.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у сучасному дослідженні творів монументально-декоративного мистецтва в дизайні інтер'єрів готелів 1960-х – 1980-х років, а також виявленні впливу монументального декорування на створення «обличчя міста». Композиції несуть естетично-концептуальну модель у зв'язку із функціональною, яка має створювати досвідчений проект ціннісно-символічного простору з визначальними характеристиками подальших візитів до готелю для приїжджих гостей чи корінних киян. Саме через такий підхід готельні заклади Києва набудуть довершеної узгодженості в сенсі піднятя рейтингів відвідувачів, досягнувши підвищення економічного рівня країни.* ***Висновки.*** *Визначено кількість збережених творів на сьогодні, їх включення в нові інтер'єри і зв'язок з сучасними стилями дизайнерського проектування. Подача важливого значення і усвідомлення історично-мистецтвознавчого змісту творів монументального декорування, які несуть характеристику музейних експонатів, презентуючи царину культури і мистецтва України XX ст., повинна мати цінність і залучення художників до реставрації історичних пам'яток. Припинення масової руйнації творів монументально-декоративного мистецтва має досягти осмислення коштовності величних панно, презентуючи історично-концептуальну оригінальність в стилістичних особливостях Києва.*

Ключові слова: *монументально-декоративне мистецтво, готелі Києва, громадський інтер'єр, дизайн, композиція, концептуальний зміст твору.*

Смоляр Елена Васильевна, *аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

Произведения монументально-декоративного искусства в дизайне интерьеров отелей Киева (к проблеме сохранения художественных достопримечательностей 1960–1980-х годов)

Цель работы. *Исследование раскрывает состояние и наличие сохраненных произведений монументально-декоративного искусства в гостиницах г. Киева, созданных периодом 1960-х – 1980-х годов. Значение и роль в общественных интерьерах 2010-х годов декоративных исторически-художественных панно, которые есть ценным приобретением опытности архитекторов и художников, является призывом к уважению и сохранению памятных произведений Украины.* ***Методология.*** *Проработан материал 2017 г. путем*

© Смоляр О. В, 2017

методологии натурного обследования, сравнительного анализа и композиционности, который демонстрирует в большинстве случаев – уничтожение, и в минимальном количестве – существование художественных достопримечательностей в общественных интерьерах гостиниц – памятников архитектуры Советской Украины. ***Научная новизна*** *работы заключается в современном исследовании произведений монументально-декоративного искусства в дизайне интерьеров гостиниц 1960-х – 1980-х годов, а также выявлении влияния монументального декорирования на создание «лица города». Композиции несут эстетически-концептуальную модель в связи с функциональной, которая должна создавать опытный проект ценностно-символического пространства с определяющими характеристиками дальнейших визитов в гостиницу для приезжих гостей или коренных киевлян. Именно через такой подход гостиничные заведения Киева приобретут совершенную согласованность в смысле поднятия рейтингов посетителей, достигая повышения экономического уровня страны.* ***Выводы.*** *Определено количество сохраненных произведений на сегодня, их включение в новые интерьеры и связь с современными стилями дизайнерского проектирования. Подача важного значения и осознания исторически-искусствоведческого содержания произведений монументального декорирования, которые несут характеристику музейных экспонатов, презентуя область культуры и искусства Украины XX ст., должна иметь ценность и привлечение художников к реставрации исторических достопримечательностей. Прекращение массового разрушения произведений монументально-декоративного искусства должно достичь осмысления драгоценности величественных панно, презентуя исторически-концептуальную оригинальность в стилистических особенностях Киева.*

Ключевые слова: *монументально-декоративное искусство, отели Киева, общественный интерьер, дизайн, композиция, концептуальное содержание произведения.*

Smolyar Olena, *postgraduate of Kyiv National University of Culture and Arts*

Monumental decorative artworks in the interior design of Kiev's hotels (The problem of artistic monuments of the 1960-1980 years conservation)

Purpose of Article. *The study reveals the status and the presence surviving works of monumental and decorative art in the hotels of Kyiv established in period 1960 -1980 years. The value and role of public interiors 2010s decorative historic-artistic panels, that the is a valuable asset experience of architects and artists that appeals to respect and preserve memorable artworks of Ukraine.* ***Methodology.*** *The processed material in 2017 by the methodology of the natural inspection, comparative analysis and composition that shows in most cases - destruction, and the minimum number - the existence of artistic monuments in public interiors - monuments of Soviet Ukraine. The* ***scientific novelty*** *lies in the modern study of works of monumental and decorative art in the interior design of hotels 1960 -1980 years, as well as identifying the impact of monumental decoration to create a «face of the city». The compositions are aesthetic and conceptual model due to functional, having experienced project to create value and symbolic space of the defining characteristics of further visits to the hotel for guests or citizens of Kiev. It is because of this approach for accommodations Kyiv will become the perfect consistency in terms of raising the ratings of visitors reaching economic improvement of the country.* ***Conclusions.*** *The determined number of surviving works for today, their inclusion in the new interiors with modern connection and design styles. Giving importance and awareness of historical and monumental study of art the works of decorating the contents of which are characteristic of museum exhibits, presenting the realm of culture and art of the XX century Ukraine, should have value and attract artists to the restoration of historical monuments. Stopping mass destruction works of monumental and decorative art treasures should achieve the understanding of grand mural, presenting the historical and conceptual originality in stylistic peculiarities of Kyiv.*

Key words: *monument and decorative art, hotels Kyiv, public interior, design, composition, conceptual maintenance of artwork.*

Актуальність теми дослідження. Готельне забезпечення м. Києва 2010-х рр. сягає широкого спектру будівель з різноманітними рівнями комфортності, але цей показник не є достатнім проявом підвищення економічного рівня держави, при якому наша столиця була в радянську добу, коли мистецький почерк наповнював громадські будівлі як інтер'єрів, так і екстер'єрів. На сьогодні проблема торкається масового знищення мистецьких творів монументально-декоративного мистецтва, створених впродовж 1960-х – 1980-х років в готелях Києва. Велика кількість визначних панно талановитих художників України вже лишилася тільки в архівних матеріалах, хоча могла б мати історично-мистецтвознавчий характер презентації у піднесенні архітектурних пам'ятників готельного спрямування. Ті твори, що лишилися в сучасних інтер'єрах, вже є ексклюзивними одиницями художньої організації, вписуючись в дизайнерські новації модних тенденцій. Негативною рисою є вандалізм монументальних творів, коли після знищення не відбувається удосконалення інтер'єру шляхом створення нового дизайну з елементами декоративного оздоблення, а йде трансформація в збіднілу порожність і низький рівень дизайнерського проектування.

Написання статті пов'язане з вирішенням практичного питання збереження готельних будівель України, що є архітектурними пам'ятниками (з мистецтвознавчою спадщиною в громадських інтер'єрах). Монументально-декоративні твори відомих майстрів іще часів СРСР існують до сьогодні в готелях, лишаючись неповторними шедеврами в історії. Таким чином, стаття закликає до підтримки стану композицій художниками реставраторами і збереження історичних, етнографічних, концептуально-стилістичних засад творів архітекторами, мистецтвознавцями і дизайнерами.

Аналіз досліджень і публікацій. Монументальне і декоративне мистецтво громадських приміщень загалом СРСР і зокрема України характеризує Л.Жоголь [2]. Проблему архітектурно-художнього ансамблю описувала в дисертаційному дослідженні і монографіях Г. Скляренко [5, 6]. Бортніков С. і Толстой В. розглядають монументально-декоративне мистецтво як діалог людини з мистецтвом архітектури [1, 7]. Кантор А. по-філософськи обґрунтовує монументальність в глобалізації простору [3]. Б. Мисюга в монографії про Галину Севрук висвітлює її творчо-концептуальний аналіз праць [4]. О. Чепелик дає оцінку засобів образотворчого мистецтва у формуванні виразності інтер'єрів [8].

Сучасний стан творів монументально-декоративного мистецтва готелів Києва, які залишились ще з 1960 – 1980-х років, не було досліджено науковцями.

Мета статті – охарактеризувати та дослідити сучасний стан і наявність збережених творів монументально-декоративного мистецтва в дизайні інтер'єрів готелів Києва, створених 1960-х – 1980-х років. Виклад проблеми збереження мистецьких пам'яток України, котрі широко піддаються знищенню.

Завдання дослідження – вивчити сучасний стан монументально-декоративного мистецтва інтер'єрів готелів Києва 1960-х – 1980-х років.

З'ясувати художньо-образні особливості монументально-декоративного мистецтва інтер'єрів готелів Києва.

Виклад основного матеріалу. Наповнення готельних інтер'єрів м. Києва засобами монументально-декоративного мистецтва завжди було актуальним завданням художників і архітекторів при створенні досвідченого дизайнерського проекту. Починаючи з 1960-х років, громадські інтер'єри набували оригінального «обличчя міста», розповідаючи історичні мотиви, традиції, культуру у своїх довершених, масштабних панно. Охоплюючи періодизацію 1960-х – 1980-х років, було досліджено архівні матеріали, за якими можна визначити готельні об'єкти, в яких були присутні монументальні композиції. Такі готелі Києва як: «Прем'єр-Палац» (1909 р.), «Золотий колос» (1961 р.), «Мир» (1963 р.), «Дніпро» (1964 р.), «Пролісок» (1968 р.), «Либідь» (1970 р.), «Славутич» (1972 р.), «Київ» (1972 р.), «Русь» (1978 р.), «Національний» (раніше «Жовтневий» – 1982 р.), «Турист» (1984 р.), «Президент-готель» («Інтурист» – 1988-1990 рр.), включали монументальне оформлення як громадських інтер'єрів, так і житлових номерів.

На сьогодні все змінилося: столиця України, приймаючи гостей з інших країн, з кожним роком доповнюється новими об'єктами готельного забезпечення. Такі значні події, як Євро-2012 по футболу, Євробачення-2016 (пісенний конкурс) і багато інших європейських заходів, приваблюють іноземців і самих українців з інших міст до перебування в готелях.

Створення нового образу дизайнерської презентації інтер'єрів спричинило до швидкого облаштування старих готелів новими оздоблювальними матеріалами. Велика кількість радянських творів знищується без розуміння вагомості історичного змісту і цінності стилістики самих панно. У більшості готелів середнього класу можна спостерігати одноманітне, без концепції і стилю, нове прочитання збіднілого дизайну. Для мистецтвознавців це складний період споглядання того, що було раніше, і що ми маємо в 2010-х роках. Оригінальний, неординарний дизайн прочитується в готелях 4-зіркових і 5-зіркових, інші – в більшості, просто зроблений ремонт, без запам'ятовуючих елементів з концептуальною тематикою.

Жоголь Л. стверджувала, що найбільш вдалими слід вважати ті інтер'єри, в яких забезпечується співпідпорядкованість елементів, тобто виявлений основний елемент в композиції інтер'єру, а йому вміло підпорядковані всі інші [2; 8]. Така думка є правильною в практичному застосуванні головного елементу (монументального панно) з іншими доповнюючими складовими дизайну. Саме тоді буде чіткий образ, який базується на сучасних уявленнях про дійсність професійного дизайну.

Досліджуючи готелі Києва методом натурного обстеження, було виявлено в існуванні творів монументально-декоративного мистецтва 1960-х – 1980-х років тільки шість готельних споруд. Це ті готелі, які нині – 2017 р. – постають як такі, що зберігають історично-мистецтвознавчу спадщину культури України. Готелі «Русь», «Дніпро», «Либідь», «Мир», «Турист» і

«Пролісок» є власниками музейних експонатів радянської доби, що неординарно розкривають складне художньо-професійне, високе мистецтво.

Монументальне мистецтво за своєю природою призначене жити постійно поряд з людьми у своїй множині індивідуальностей, таким чином не може орієнтуватися тільки на одномоментне сприйняття, не враховуючи багатства і різноманіття духовного життя людини, – так доносив характеристику поняття Толстой В. [7, 10]. Звичайно, композиції в інтер'єрах громадських споруд повинні не тільки прикрашати, але і обов'язково мати концептуальний зміст в тематиці, стилізації і самому стильовому узгодженні.

Готель «Русь» зараз має тільки одну значиму радянську композицію, яка плинно і наполегливо зберігається персоналом самого готелю, хоча особистості вищих посад давно прагнули зруйнувати оригінальний твір. У 1978 р. Людмила Мешкова вирішила дизайн ресторанної зали «Русь» монументальним твором – «Давньоруське зодчество». Тут дві декоративні стіни, розташовані кутовим плануванням і оздоблені керамічними розмальованими плитками. У період 1970-х – 1980-х рр. це було оригінальне співвідношення матеріалів – краміки і металу. Металом були рельєфно окреслені контури архітектури Стародавньої Русі, стилізовано демонструючи образ за назвою самої праці. У 2000-х рр. метал зі стін зняли, і тепер композиція виглядає як яскраве, декоративно-колористичне панно, яке сприймається оригінально продуманим, унікальним зразком мистецтва Києва, блискуче вписуючись в сучасний дизайн. Споглядаючи розмальовані плитки, можна довго лишатися під впливом різнобарвної пастельно-перламутрової гамми з глибинним філософським уявленням. Такий твір залучає до захоплення в розробках нових художніх праць і направляє на унікальність в майстерності, яка дає приклад для майбутніх поколінь.

О. Чепелик у своїй статті пише, що важливою часткою сучасної культури України є професійне монументально-декоративне мистецтво, у складі якого розвиваються такі види, як художня кераміка, художній розпис, текстиль, скло, метал, дерево, емаль. Воно є однією з галузей пластичних мистецтв, яке разом з архітектурою визначають навколишнє середовище людини, формуючи її естетичні смаки [8, 119]. Прикладом великої майстерності в часи 2010-х рр. постає композиція вестибюлю готелю «Турист», де розкриваються глибинні мотиви історії Київської Русі: її персонажі, архітектура та діяння того часу. Художниця Севрук Галина Сельвестрівна в 1985 – 1987 рр. зразково втілила в життя монументально-декоративне панно «Місто на семи горбах». Цей твір є довершеною багатоплановою за змістом та просторовим тлумаченням тематичною композицією. «Праця – наче епічне узагальнення всіх образно-пластичних пошуків художниці на тему "княжої доби". Духовно пережиті долі знакових персонажів київської історії, глибоке осмислення позачасових зв'язків поколінь давньоруських сподвижників роблять тематичну розповідь у глині своєрідним одкровенням митця-філософа. З-посеред усіх ідейно-змістових та формальних винаходів доби "тоталітаризму" монументальний твір можна

назвати одним з небагатьох гідних пам'ятників української духовної культури в нашому мистецтві» [4, 47].

«Специфіка монументально-декоративного мистецтва полягає в тому, що воно покликане бути своєрідним літописом свого часу, будучи так само, як архітектура, звернене до найбільш загальних, визначних ідей своєї епохи, орієнтовано на віддзеркалення ідеалів суспільства» [5, 130].

Цікавий своїм оформленням екстер'єру і інтер'єрів є визначний готель «Либідь», побудований за проектом архітекторів Н.Чмутіної, В. Елізарова та ін. Багато різноманітних монументальних панно були виконані в цій історично-мистецькій будівлі. На сьогодні тут можна зустріти майже все нове, але один інтер'єр має музейну спадщину з 1970 року. За радянську добу тут розміщувалося кафе з естетично-функціональним продуманим дизайном, а зараз – це конференц-зала під назвою «Слов'янська». В огляді цього приміщення відразу постає велич аристократизму, коли на вході можна споглядати неперевершені різьбленні двері в матеріалі червоного дерева під назвою «Пращури» (1978 р.), створені художником Хівренком Олександром Івановичем. З коридору малюнок різьблення відтворює образи Кия і Либіді з декоративною стилістикою Київської Русі, а зсередини на дверях промальовуються Щек і Хорив. Двері створюють образ воріт фортеці, що надає особливого шарму інтер'єру.

Одна стіна самого інтер'єру складається з п'яти сюжетів, де колористично зображені настрої історичного Києва в мозаїчному оздобленні: «Козак бандурист», «Свято врожаю», «Рибалки», «Троїсті музики», «Козак-оборонець» (1977 р.). Тут молоді хлопці грають на музичних інструментах, файна дівчина стоїть на тлі родючої ниви, юнак на коні концептуально доносить мужність та захист своєї Батьківщини, чоловіки в човні пливуть по Дніпрі, козак з бандурою ілюзорно доносить пісенний мотив.

Центральна стіна має композиційну характеристику тла в інтер'єрі, де мозаїкою дуже деталізовано по сюжетності, кольору, рисами викладення самого матеріалу, пастельно ілюструються широкі хвилі Дніпра серед просторів Києва. Тематика всіх мозаїчних композицій має назву «Стародавній Київ» (1980 р.), втілена в життя визначною художницею Кириченко Оленою Степанівною.

Завершенням декоративного монументалізму продовжується зв'язок з вхідними дверима – домінуюча різьблена композиція під назвою «Слов'янська гостинність» (1978-1979 рр.) – Хівренко О. І. Стародавні історичні мотиви переносять в часи Київської Русі, де формальний лад цільний та пластично об'єднаний в презентації свята. Персонажі грають на музичних інструментах, інші танцюють, підсилюючи динамічність рефлексивного відчуття на радість.

Вірно пише в своїй статті С.Бортніков: «В традиційному розумінні монументально-декоративне мистецтво – це особливий розділ художньої творчості, безпосередньо пов'язаний як з монументальним мистецтвом, так і з декоративним, але він не існує окремо від архітектури, з якою створює найбільш тісне єднання і завданнями якої безперечно підкорений» [1; 285].

Прикладом синтезу мистецтв на сьогодні може стати готель «Дніпро», де історично-мистецтвознавчою спадщиною з 1964 р. постає декоративна стіна в ресторані «Дніпро», оздоблена керамічними тарілками. Художники Г.Зубченко, С. Острощенко, А. Шарай, Н.Федорова розмалювали безліч тарілок, які архітектор Н. Чмутіна перетворила в довершений монументальний взірець народного мистецтва України. Якщо в оформленні радянського дизайну можна було бачити масштабну насиченого червоного кольору стіну з різними за розмірами тарілками, то в 2017 р. – це зовсім новий дизайнерський підхід. Інтер'єр вирішений у біло-бузковому кольорі з пастельними тонами. Багато доповнюючих колон, які в деякій мірі перекривають композицію з тарілками, надають сучасних тенденцій у планувальному формотворенні стелі з точкових ламп. Стіна пофарбована в насичено бузковий колір, але це не дає втрати образу музейних експонатів, якими є самі тарілки. Дуже цікавою пам'яткою для відвідувачів з інших країн є така презентація, що підсилює захоплення українським мистецтвом, ознайомлюючи з орнаментальними традиціями розпису.

«Роль монументально-декоративного мистецтва в громадських будівлях, як пише А.Кантор, це не абстраговане фантазування на вигадані і актуальні теми, не віртуозні варіації об'ємно-просторових побудов, а чи не найважливіша функція – віднайдення шляху до людських сердець [3; 14]. Таким діалогом людини з мистецтвом є твори в готелі «Пролісок». В ресторані «Пролісок» з 1982 р. до сьогодні розміщені художньо-декоративні гобелени, виконані художниками Т. Дмитренко і Л. На одній стіні декоративний текстиль зображує динаміку їзди верхи на конях вояків, біг собак і погоню за оленями. Стримані кольори надають в деякій мірі казковості цим творам, огортаючи відвідувачів роллю персонажів. На іншій стіні раніше було три гобелени, а тепер – тільки два, які мають назви «Творчість» і «Відпочинок». Перший гобелен демонструє дівчину з палітрою, яка дивлячись на скульптуру, починає продумувати свій творчий мотив, а на другому – дівчата з юнаками відпочивають у парку, де хлопець грає на гітарі, налаштовуючи дівчат до танцю. Стилістика цих творів оригінальна в концепції смаків і поглядів того часу, коли люди відчували радісні емоції в перспективі на майбутнє.

«Дякуючи художньому наповненню інтер'єрів, глибині і активності використаних в них монументально-декоративних творів, архітектурно-художній комплекс набуває змістовної, стильової, емоційної індивідуальності, яка відповідає значущості його містобудівного положення і складності об'ємно-просторового вирішення» [6, 64]. Композиційно-мистецьким формуванням дизайну радянської доби в 1970-х рр. була оформлена зала ресторану готелю «Мир». Саме в ній сьогодні ще лишилися декоративні віконні вітражі художника Гайдамаки Анатолія Васильовича, де підкреслюється урочистість різних заходів. Різнокольорові вставки рожевих, бузкових, синіх, червоних, зелених, бірюзових, блакитних, морських, а також фіолетових відтінків, барвисто вписуються в сучасний дизайн самого інтер'єру з обладнанням. Директор готелю зберігає цю монументальну композицію, яка в конструктивній

моделі являє дві вітражні стіни і дві стіни прозорих вікон (5 шт.), що через одне чергуються з вітражними (5 шт.). Така праця є неординарна в сучасному оформленні інтер'єрів і обов'язково повинна мати підтримку у реконструкції для подальшого існування стилістики радянського вітражу.

Наукова новизна роботи полягає у сучасному дослідженні творів монументально-декоративного мистецтва в дизайні інтер'єрів готелів 1960-х – 1980-х років, а також виявленні впливу монументального декорування на створення «обличчя міста». Композиції несуть естетично-концептуальну модель у зв'язку із функціональною, яка має створювати досвідчений проект ціннісно-символічного простору з визначальними характеристиками подальших візитів до готелю для приїжджих гостей чи корінних киян. Саме через такий підхід готельні заклади Києва набудуть довершеної узгодженості в сенсі підняття рейтингів відвідувачів, досягнувши підвищення економічного рівня країни.

Висновки. Відповідно до проведеного дослідження можна визначити невелику кількість радянських творів, які мають життя в архітектурних будівлях готелів столиці України. Ці твори необхідно зберегти, підтримуючи реконструктивно, якщо на це буде потреба. У наш час 2010-х років майже весь історичний матеріал знищується без усвідомлених наслідків для порівняльної оцінки історичного надбання мистецтвознавців, істориків мистецтва і дизайнерів.

Таким чином, можна висвітлити художньо-образні особливості збережених творів 1960-х – 1980-х рр. в готелях Києва:

- досвідчено виражений синтез мистецтв;
- різноманітність поєднання матеріалів в засобах монументально-декоративного мистецтва;
- чітке тематично-концептуальне вирішення творів цього періоду;
- донесення традицій і культурологічних засад;
- розкриття ідейно-перспективного оформлення, що впливає на настрій;
- декоративно-колористична модель творів у наданні святковості інтер'єру;
- піднесення професійності абстрактно-ілюстративного декорування.

Перспективи подальших досліджень включають огляд готелів Києва з монументально-декоративними працями 1990-х рр. до найновіших, які презентують бачення дизайну XXI ст. Стильове вирішення і культурологічні засади, що формують українсько-європейські мотиви в історії мистецтва України.

Література

1. Бортников С. Монументально-декоративное искусство в контексте трансформации его функций / С. Д. Бортников, Т. В. Пойдина. – Горно-Алтайск: Редакц. международн. науч. журнала «Мир науки, культуры, образования», 2011 – Выпуск 2. – С. 284 – 287.

2. Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий / Л. Е. Жоголь. – К.: «Будівельник», 1978. – 104 с.

3. Кантор А. Самоценность искусства и переживание пространства / А. Кантор // М.: Декорат. искусство СССР. – 1980. – № 12. – С. 16-20.

4. Мисюга Б. В. Галина Севрук. Альбом-монографія / Б. В. Мисюга. – Л., К.: «Смолоскип», 2011. – 240 с.

5. Скляренко Г. Я. Монументально-декоративное искусство в общественных зданиях Украины 1970-х годов (к проблеме архитектурно-художественного ансамбля в городской среде): диссертация на соискание науч. степеня канд. исусствоведения: спец. 17.00.04 «Изобразительное искусство» / Г. Я. Скляренко. – Киев, 1984. – 211 с.

6. Скляренко Г. Я. Художник і місто: Проблеми формування архітектурно-художнього ансамблю / Г. Я. Скляренко. – Киев: «Наукова думка», 1990. – 104 с.

7. Толстой В. П. Монументальное искусство СССР / В. П. Толстой. – Москва: «Советский художник», 1978. – 380 с.

8. Чепелик О. Художня виразність при формуванні інтер'єрів засобами образотворчого мистецтва, і зокрема скульптури / О. Чепелик – К.: Українська академія мистецтва. 2013. – Випуск 21. – С. 118-124.

References

1. Bortnikov, S. (2011). Monumental decorative art in the context of the transformation of its functions. Gorno-Altaisk: The editorial Board of international scientific journal «The world of culture, science, education», 2, 284-287 [in Russian].

2. Gogol', L. E. (1978). Decorative art in interior of public building. Kiev: Bydivel'nuk [in Russian].

3. Kantor, A. (1980). The intrinsic value of art and the experience of space. Moskow: Decorative art USSA, 12, 16-20 [in Russian].

4. Musuga, B. V. (2011). Galina Sevryk. Album-monograph. Lviv, Kyiv: Smoloskup [in Ukrainian].

5. Sklyarenko, G. Ya (1984). Monumental and decorative art in public buildings of Ukraine 1970-ies (to the problem of architectural-artistic ensemble in the urban environment). Candidate's thesis. Kiev [in Russian].

6. Sklyarenko, G. Ya (1990). The artist and the city: problems of formation of architectural-artistic ensemble. Kyiv: Scientific thought [in Ukrainian].

7. Tolstoi, V. P. (1978). Monumental and decorative art USSR. Moskow: Sovetskii hudognik [in Russian].

8. Chepeluk, O. (2013). Artistic of expressiveness at forming of interiors by facilities of fine art and in particular sculptures. Kyiv: Ukrainian academy of art, 21, 118-124 [in Ukrainian].

ТЕАТР, КІНО ТА ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 17.002.1

Єсипенко Роман Миколайович,
доктор історичних наук, професор,
професор кафедри культурології
та культурно-мистецьких проектів
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета статті *полягає у тому, щоб показати проблеми, які виникли в українському театрі в середині 80-х років ХХ століття після того, як партійно-державний апарат зробив різкі зміни у керівництві державою, оголосивши перебудову.* ***Методологія дослідження.*** *У ході аналізу матеріалу було використано такі методи: аналітичний – у вивченні історичних, мистецтвознавчих та культурологічних джерел для формування методологічних засад дослідження, історичний – при розгляді загального стану українського театрального мистецтва даного періоду, мистецтвознавчий – при аналізі творчих досягнень і прорахунків українського театру, пошуковий – при збиранні матеріалу для підтвердження тих чи інших тверджень, теоретичний – для підведення підсумків дослідження.* ***Наукова новизна*** *матеріалів статті полягає у тому, що у ній автор виклав свій власний, відмінний від офіційного, погляд на стан драматургії і театрального мистецтва аналізованого історичного періоду, проблематику суспільно-політичного життя, як її тоді розуміли майстри українського сценічного мистецтва, і зміни, що сталися в діяльності бюрократичного апарату, який безпосередньо керував театральним процесом.* ***Висновки****. У статті показано, що в середині 80-х років ХХ століття український театр – і його творчі працівники і керівництво – виявилися не готовими до проведення нагальних фундаментальних позитивних змін в організації творчої діяльності театральних колективів. Ці проблеми вони передали у спадщину митцям майбутніх поколінь.*

Ключові слова: *український театр, репертуар, мистецькі кадри, організація театральної справи.*

Есипенко Роман Николаевич*, доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры культурологии и культурных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Организационные проблемы украинского театра второй половины 80-х годов XX столетия

Цель данной статьи *состоит в том, чтобы показать проблемы, которые возникли в украинском театре в середине 80-х годов XX столетия после того, как партийно-государственный аппарат произвел резкие изменения в руководстве государством, объявив перестройку.* ***Методология исследования****. В ходе анализа материала были использованы следующие методы: аналитический – при изучении исторических, искусствоведческих и культурологических источников для формирования методологических основ исследования, исторический – при рассмотрении общего состояния украинского театрального искусства данного периода, искусствоведческий – при анализе творческих достижений и просчетов*

©Єсипенко Р. М., 2017

украинского театра, поисковый – при сборе материала для подтверждения тех или иных утверждений, теоретический – при подведении итогов исследования. ***Научная новизна*** *материалов данной статьи состоит в том, что в ней автор изложил свой собственный, отличный от официального, взгляд на состояние драматургии и театрального искусства данного периода, проблематику общественно-политической жизни, как ее тогда понимали украинские мастера сценического искусства, и изменения, которые произошли в деятельности бюрократического аппарата, непосредственно руководившего театральным процессом.* ***Выводы****. В статье показано, что в середине 80-х годов XX столетия украинский театр – и его творческие работники и административное руководство – оказались не готовыми к проведению назревших фундаментальных позитивных изменений в организации творческой деятельности театральных коллективов. Эти проблемы они передали в наследство будущим поколениям.*

Ключевые слова: *украинский театр, репертуар, творческие кадры, организация театрального дела.*

Yesypenko Roman*, doctor of History, professor, professor of Culture Studies and Information Communications, The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Ukrainian theater organizational problems of the second half of the 80-ies of the XX century

Purpose of Article. *The goal of the research is to present the issues that arose in the Ukrainian theater in the middle 1980-ies after the party and state apparatus made dramatic changes in the leadership state, announcing restructuring (perestroika).* ***Methodology****. During the analysis of the material, the following methods were used: analytical – in the study of historical, art, and cultural sources to form the methodological foundations of the study, historical – in terms of considering the general state of Ukrainian theatrical art of the mentioned period, art criticism – in analyzing the creative achievements and miscalculations of the Ukrainian theater, when collecting the material to confirm these or other statements, the theoretical – when summarizing the results of the research.* ***Scientific novelty*** *of the materials of this article is that the author presents the own vision of the state of drama and theatrical art of this period, the problems of socio-political life, as the Ukrainian masters of stage art understood it, and the changes that occurred in the activity of the bureaucratic apparatus, which directly supervised the theatrical process.* ***Conclusions****. The article shows that in the middle 1980-ies of the 20th century the Ukrainian theater (its creative workers and administrative management) turned out to be not ready for the imminent fundamental positive changes in the organization of the creative activity of theater groups. The mentioned issues were transferred to the future generation.*

Key words: *Ukrainian theater, repertoire, personnel, organization of theatrical business.*

Актуальність теми дослідження. У другій половині 80-х років XX століття в українському театрознавстві не було теми більш актуальної, ніж «театр і перебудова». Перебудова (в багатьох країнах цей термін не перекладали на свою мову, а вживали на російський манер «перестройка») – малася на увазі перебудова у суспільному житті країни, яку керівний партійно-державний апарат проголосив у квітні 1985 року, мала охопити всі сфери життя – економічного, політичного, ідеологічного, культурного.

Перебудова повинна була привести до цілковитого, кардинального перетворення усіх сторін діяльності самого театру – ідейно-виховної, творчої, господарсько-економічної. Але не минуло і трьох років, як можна було зробити певні, не дуже-то втішні висновки. Насамперед стало очевидним, що театр

значною мірою відстав від ідейних завдань часу. Соціальні проблеми, що виникали вже в ході самої перебудови, на той час ще не набули належного відображення у сценічному мистецтві. Театр в основному критикував недоліки застійного періоду, та й то часто-густо ковзав по поверхні, зачіпаючи лише те, що було видно неозброєним оком, не сягаючи глибин, у яких ці недоліки зароджувались. І тут актори і режисери могли б виставити рахунок драматургії.

Однак, не хочеться робити поспішних висновків і звинувачувати драматургів у тому, що за двадцять застійних років мріяння про жадану свободу у виборі тематики і проблематики своєї творчості, вони геть від неї відвикли. І що зараз, напившись цієї свободи вони перебувають у стані «сп'яніння». І через те не могли розібратися, що й до чого.

Безперечно, правий був поет, сказавши «велике бачиться на відстані». Для створення справжнього художнього витвору потрібен час. Щоправда, і більш оперативний жанр – театральна публіцистика – у певні моменти розвитку суспільства теж мав право на існування. Багато провідних режисерів періодично зверталися до нього. Та все ж, думається, є сенс прислухатися до думки Г. Товстоногова, який в одному із своїх виступів у пресі підкреслив, що головне завдання театру – «досліджувати глибинні, психологічні основи життя людини і всіх життєвих процесів» [1]. Разом з тим, якщо проаналізувати, можна згадати, що в історії театру відомий факт, коли протягом лише одного року було створено відразу три талановиті п'єси – «Російські люди» К. Симонова, «Фронт» О. Корнійчука і «Навала» Л. Леонова.

Та не будемо повчати наших колег – письменників, як треба було працювати, надамо їм можливість для створення драматургічних шедеврів, а самі тим часом краще спробуємо розібратися в інших проблемах. Їх в українському театральному мистецтві і без драматургії було більш ніж достатньо.

Як показав досвід перших трьох років, що минули після початку перебудови, український театр страждав на ті ж самі хвороби, що й інші театри країни. Разом з тим, його становище погіршувалось через наявність власних серйозних проблем.

Що це за проблеми? Головна з них, у якій наче у фокусі збиралися всі інші, очевидно, все-таки кадрова. Без наведення ладу у кадровому питанні зрушити з місця українське театральне мистецтво в бік прогресу було б неможливо. Проблема ця набула настільки значних масштабів, що заслуговувала на більш широке обговорення і аналіз із залученням найширших кіл театральної громадськості. У цьому випадку є сенс звернутися до найбільш важливого, ключового моменту. Мається на увазі стан режисерських кадрів. Адже театр – це насамперед режисер. При всьому тому, що нестача хороших режисерів відчувалася практично в усіх театральних колективах країни, в

Україні ця проблема набула прямо-таки катастрофічного характеру. Якщо судити про Україну по її столиці, то становище було гнітюче.

У першому театрі України – Київському ім. І. Франка було два високопрофесійних постановника: головний режисер С. Данченко і В. Оглоблін. Режисерів середнього покоління і молоді не було. А могло б бути. Наприклад, цікавий митець В. Кузьменко-Делінде, який на той час не прижився в Україні, непогано працював у Москві.

Між тим, питання віку режисерів має не просто формальне значення. Адже при наявності представників усіх трьох поколінь театр має можливість підтримувати і розвивати свої традиції. Та й до того ж для багатьох митців більш природно розмовляти з глядачем свого покоління. Ну і на довершення, дещо корисне могли б запозичити старші майстри у молодших. Та ця біда – не біда. Це – півбіди. А от російський театр у столиці України, що свого часу відіграв величезну роль у мистецькому розвитку українського глядача, працював на той час взагалі без головного режисера. У такому ж становищі перебував і вимріяний театральною громадськістю Київський молодіжний театр.

Висококваліфікований професіонал Е. Митницький, який тривалий час самовіддано боровся за існування створеного ним «Театру драми і комедії», почав стомлюватись і мріяв зайнятися справжнім мистецтвом.

Відомий своїми оригінальними постановками у Львівському театрі ім. М. Заньковецької та інших містах режисер В. Опанасенко, який очолив «Театр кіноактора при Кіностудії ім. О. Довженка», мав у своїх руках далеко не те діло, якого він по-справжньому був вартий.

Ми не вміли виховувати режисерів у театральних інститутах, а ще більш того, не вміли допомагати (або принаймні не заважати) їхньому творчому зростанню у процесі самостійної роботи. В усякому разі майстрів режисури із своєю яскраво вираженою громадянськістю, ідейно-митецькою програмою, майстрів, які були б не просто постановниками яких завгодно п'єс, а формували б репертуар своїх театрів, виходячи з певних ідейно-виховних, а не яких-небудь інших цілей, таких режисерів в Україні у той час не було. Потрібні докази? Будь ласка.

Широко відомий принцип військового мистецтва, який приносив перемогу багатьом полководцям, принцип, який може бути з успіхом застосований і в інших життєвих сферах: треба вміти вибрати напрям головного удару і саме туди спрямувати всі сили. Тоді прийде перемога.

Якщо не забувати, що театр, як і письменник, – це інженер людських душ, що мистецтво театру – це людинознавство, і що обов'язок майстрів сцени – допомагати своїм співгромадянам розібратися у найбільш важливих і складних проблемах часу (а кращі діячі театру саме до цього і прагнули, починаючи з моменту самого зародження театрального мистецтва у Стародавній Греції), то давайте подивимось, які проблеми в житті нашого суспільства тоді були

найбільш важливими, і як їх висвітлювали, а точніше не висвітлювали, наші митці.

Проблематики часу наші театри тоді до кінця не вловили. Єдине, що спромоглися збагнути наші актори і режисери, так це те, що в усіх їхніх бідах винна бюрократична машина. Та втім за це їх судити суворо не треба, бо в перший час перебудови так думали якщо не всі, то у всякім разі багато хто. Однак, час минав, наші соціологи, суспільствознавці, літератори почали докопуватись до першопричин застою, а театр їх все ще не усвідомлював.

З'явилися дуже цікаві прозові твори С. Єсіна «Имитатор» та «Временитель», у яких давався переконливий аналіз людської психології у період застою, показувалось виникнення порочного кола: як нереалізовані у повній мірі економічні закони суспільного ладу деформували моральність, а моральна деформація заважала усунути порушення економічних законів, і людина опинилася перед необхідністю керуватися на практиці подвійною мораллю, імітувати виробничу діяльність замість того, щоб виробляти. Причому автор не тільки фіксував причину ситуації, що склалася, а й вказував засіб, як з неї можна вибратися: кожен повинен провести кардинальні зміни у своїй свідомості. Цей принцип, думається, єдино правильний. Але кого з режисерів він надихнув на створення спектакля? Нікого! Ну, припустимо, що їм не сподобалися ці повісті. Але ж думка заслуговувала на своє яскраве сценічне втілення! А професіональний обов'язок і добра стара традиція вітчизняної сцени – сприяти появі драматургічних творів. Згадаймо, К. Станіславський дав поштовх до написання п'єси «Бронепоїзд 14-69» Всеволодом Івановим на основі його однойменної повісті, а О. Попов – «Віринеї» Л. Сейфуліною. Пізніше А. Роговцева стала ініціатором створення «Хазяйки» М. Гаравою. Кількість подібних прикладів можна продовжити.

Можна було б подумати, що театри побоюються викликати невдоволення глядацької аудиторії, утверджуючи цю думку. Адже одне діло критикувати когось, і зовсім інша річ вислуховувати гірку правду про себе самого. Та навряд. Швидше за все вони про це не думали взагалі.

Склалося враження, наче основна маса театрів під керівництвом своїх режисерів не усвідомила справжнього смислу перебудови і продовжувала працювати по-старому. Разом з тим новий час диктував свої закони. В минулі епохи діячі театру вміли їх використовувати чудово. Паризька комуна, громадянська війна і Друга світова війна у нашій країні дали можливість майстрам сцени накопичити чудовий досвід. Прагнучи поставити своє мистецтво на службу народові і ще не маючи відповідної драматургії, вони створювали мобільні театрально-концертні бригади, активно використовуючи так звані малі форми: читали вірші, виконували пісні, грали скетчі та ін. Ці концерти за участю кращих акторів, режисерів, композиторів, художників, таких як Розалі Борда і Луї Давид у Франції, А. Бучма і Н. Ужвій в Україні,

А. Тарасова, І. Ільїнський, М. Царьов у Росії, мали величезну силу ідеологічного і емоційного впливу на глядача і увійшли в історію театру.

Нічого подібного у другій половині 80-х років не було. Не можна навести жодного прикладу створення такої театрально-концертної програми хоч у якому-небудь театрі України. Серйозності своєї місії в суспільному житті театри не усвідомили.

Тепер звернемо увагу на інший аспект проблеми і подивимось, яким чином перебудовувався сам театр. З перебудовою галузі сценічного мистецтва в той час асоціювався експеримент, що провадився у загальнодержавному масштабі. Театральна преса тих часів приділяла йому достатньо місця, висвітлюючи як позитивні, так і негативні сторони. Найбільш слушною була, очевидно, думка, висловлена в журналі «Современная драматургия» Г. Дадамяном, який розробляв соціологічні проблеми театру. Він звернув увагу на принциповий прорахунок в організації експерименту. Тривалий час людей, які у роки застою знудились за змінами, притягувало вже саме слово – експеримент. Та мало-помалу у тих, хто ще не встиг забути історію театру, почав закрадатися сумнів: а чи не суперечить принцип самоокупності, що лежав в основі експерименту, демократичній традиції вітчизняного і зарубіжного театру. Згадаймо, театр К. Станіславського і В. Немировича-Данченка став загальнодоступним, про що вони мріяли, тільки після того, як почав одержувати державну дотацію, хоча фабрикант К. Станіславський і драматург В. Немирович-Данченко були не бідні люди. До того часу загальнодоступність Художнього театру була лише мрією його засновників. За збільшення субсидій боролися всі відомі керівники театрів не тільки в Росії, а й в усьому світі, і Андре Антуан, і Отто Брам і багато інших. Із зарубіжних майстрів сцени одному лише Максу Рейнгардту, та й то протягом нетривалого періоду вдалося досягти стабільного фінансового становища при високохудожньому репертуарі. У переважній більшості випадків питання стояло таким чином: або театр займається справжнім мистецтвом і при цьому терпить певні фінансові збитки, або він заробляє гроші, догоджаючи невибагливим смакам.

Театр – це ідеологічна організація. І, очевидно, йому є сенс виконувати свої прямі ідеологічні функції, а вже потім думати про гроші. Суспільство від цього кінець кінцем тільки виграє.

Інша важлива проблема, яка виникла в процесі перебудови театру, пов’язана з його керівництвом. Довгі роки в період застою театральні колективи знемагали від бюрократичної опіки. У широких колах театральної громадськості навіть побутувала думка, що головний винуватець всіх бід – бюрократична влада. І з початком демократизації життя суспільства монополії бюрократів буде покладено край. Та що ж сталося? Демократичний ажіотаж затьмарив розум деяким молодим, та й не дуже молодим працівникам театру, і

початкуючі артисти, режисери, театральні критики, які ще нічого хорошого не встигли, а швидше не спромоглися зробити, демократичною більшістю голосів почали оцінювати діяльність справжніх майстрів. Це трапилось в Росії, про що писали такі видатні митці як, наприклад, Г. Товстоногов [3]. Це трапилось і в Україні. Зокрема, на позачерговому з'їзді Українського театрального товариства, на якому вирішувалось питання про його реорганізацію в Спілку театральних діячів, у травні 1987 року. Певна частина делегатів, яку надалі влучно охрестили «групою захоплення», скориставшись напівсонним станом основної маси працівників театру, що не встигли психологічно вийти із застійного періоду, почала безчинствувати. Вони тупотіли ногами, глузливо аплодували, щоб заглушити слова ораторів, які їм не подобались, влаштували шабаш навколо списку кандидатів у члени Правління, на ходу викреслюючи і дописуючи в нього якихось немічних людей та ін. Але звіт журналіста, який хвацько прославляв саме промовців, які своїми виступами сприяли наданню з'їздові саме такого характеру, навряд чи кого-небудь зміг переконати: у процесі перебудови люди почали звикати до правди, їм потрібна була правда, а не брехня чи напівправда в обгортці з яскравих фраз.

Але найцікавіше сталося потім. Скинувши бюрократичну владу, нові люди у Союзі театральних діячів, які одержали від своїх виборців наказ допомогти театрові повернути його високе місце в житті суспільства, самі, по суті справи, перетворилися на чиновників, перейнялися бюрократичним духом (Як тут не згадати попри свою волю Е. Йонеско: ситуація нагадує ту, що була зображена в його п'єсі «Жертви обов'язку»). Причому, що характерно, таке становище відмічалося на тільки в Україні, а в інших республіках. Про це переконливо сказала журналістка Н. Агішева у статті «Не підводячи підсумки». Вона підкреслила, що у нас на очах народжується новий тип чиновника, «грамотного, що має заслуги перед театром, звідси, власне кажучи, висунутого нагору самими театральними масами, але такого ж нетерпимого до інших точок зору» [4]. Цим новим лідерам бракує поваги до тих, хто дотримується інших творчих принципів, а також до тих, кому не подобаються їх, лідерів, спектаклі, або рецензії (в залежності від професії лідера). Журналістка вважала, що критика повинна припинити жити за правилом «хто не з нами, той проти нас» і гідно включитися в серйозну рівноправну дискусію про шляхи розвитку суспільства, яку вели філософи, історики, публіцисти. І в цьому з нею не можна не погодитись. Думається, що в процесі такої розумної дискусії могли б бути знайдені шляхи вирішення багатьох наших проблем.

Наукова новизна матеріалів статті полягає у тому, що у ній автор виклав свій власний, відмінний від офіційного, погляд на стан драматургії і театрального мистецтва аналізованого історичного періоду, проблематику суспільно-політичного життя, як її тоді розуміли майстри українського

сценічного мистецтва, і зміни, що сталися в діяльності бюрократичного апарату, який безпосередньо керував театральним процесом.

Висновки. У статті показано, що в середині 80-х років XX століття український театр і його творчі працівники, і керівництво – виявилися не готовими до проведення фундаментальних позитивних змін в організації творчої діяльності театральних колективів. Ці проблеми вони передали у спадщину митцям майбутніх поколінь.

Література

1.Товстоногов Г. Задачи современного театра / Г. Товстоногов // Современная драматургия. – 1988. – №2. – С. 195.

2.Дадамян Г. Театральный експеримент / Г. Дадамян // Современная драматургия. – 1988. – №2. – С. 210.

3. Товстоногов Г. Театр и перестройка / Г. Товстоногов // Коммунист. – 1987. – №15. – С. 7.

4.Агишева Н. Не подводя итоги / Н. Агишева // Правда. – 1988. – 22.04.

5.Безгин И. Д. Организационные проблемы театра / И. Д. Безгин. – Киев: Киевская консерватория им. П.И. Чайковского, 1993. – 425 с.

6.Щербина Г. Многонациональный театр и его проблемы / Г. Щербина // Театр. – 1971. – №10. – С. 10. – С. 26.

7.Театр и художественная культура: (Социологические исследования театральной жизни). – Москва: ВТО, 1980. – 320 с.

References

1. Tovstonogov, G. (1988). The tasks of modern theater. Sovremennaya dramaturgiya, vol. 2, p. 195 [in Russian].

2. Dadamyan, G. (1988). Theatrical experiment. Sovremennaya dramaturgiya, vol. 2, p. 210 [in Russian].

3. Tovstonogov, G. (1987). Theater and restructuring. Kommunist, vol.15, p. 7 [in Russian].

4. Agisheva, N. (1988). Without summing up the results. Pravda, 22 april [in Russian].

5. Bezgin, I. D. (1993). Organizacionnye problemy teatra [Organizational problems of the theater]. Kiev: Kievskaya konservatoriya im. P.I. Chajkovskogo, 425 p. [in Russian].

6. Shcherbina, G. (1971). Multinational theater and its problems. Teatr, vol. 10. pp. 10 – 26 [in Russian].

7. Teatr i hudozhestvennaya kul'tura: (Sociologicheskie issledovaniya teatral'noj zhizni) [Theater and artistic culture: (Sociological research of theatrical life)]. (1980). Moskva: VTO, 320 p. [in Russian].

УДК 74.01/.09

Бондаренко Сергій Дмитрович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри графіки
Національного технічного університету України
«Київський політехнічний інститут
імені Ігоря Сікорського»
bonkoart@gmail.com

МИСТЕЦТВО ЯК НЕЗАМІННА СКЛАДОВА ПРОЦЕСІВ ОСВОЄННЯ ЛЮДИНОЮ НАВКОЛИШНЬОЇ ДІЙСНОСТІ

Мета роботи. *Охарактеризувати певні алгоритми світосприйняття та образотворення як засіб презентації візуальної «картини світу». У цьому контексті образотворче мистецтво розглядається як система освоєння навколишньої дійсності через виняткову потребу особистості структурувати інформацію та фіксувати її у художніх практиках.* ***Методологічною*** *основою дослідження слугують загальнонаукові та культурологічні методи дослідження, що застосовуються для осмислення взаємозв'язків між історичними змінами навколишньої дійсності та різними формами художніх процесів.* ***Наукова новизна.*** *У статті розглянуто образотворче мистецтво як відкриту полістилістичну конструкцію, у якій формотворчий процес художньої дії є універсальним репрезентантом світоглядного змісту.* ***Висновки.*** *Мистецтво, маючи дуже чутливі сенсори світосприйняття та інструментарій формотворчості, дає можливість людині змінювати мову та образи, за допомогою яких вона інтерпретує навколишню дійсність, створюючи власну «картину світу».*

Ключові слова: *інтерпретація, мистецтво, картина світу, свідомість.*

Бондаренко Сергей Дмитриевич*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры графики Национального технического университета Украины «Киевский политехнический институт имени Игоря Сикорского»*

Искусство как незаменимая составляющая процессов освоения человеком окружающей действительности

Цель работы*. Охарактеризовать некоторые алгоритмы мировосприятия и образотворчества как средство презентации визуальной «картины мира». В этом контексте изобразительное искусство рассматривается как система освоения окружающей действительности через исключительную потребность личности структурировать информацию и фиксировать ее в художественных практиках.* ***Методологической*** *основой исследования служат общенаучные и культурологические методы исследования, применяемые для осмысления взаимосвязей между историческими изменениями окружающей действительности и различными формами художественных процессов.* ***Научная новизна.*** *В статье искусство характеризуется как открытая полистилистическая конструкция, в которой формотворческий процесс художественного действия является универсальным репрезентантом мировоззренческого содержания.* ***Выводы.*** *Искусство, имея очень чувствительные сенсоры мировосприятия и инструментарий формотворчества, дает возможность человеку менять язык и образы, с помощью которых он интерпретирует окружающую действительность, создавая собственную «картину мира».*

Ключевые слова: *интерпретация, искусство, картина мира, сознание.*

©Бондаренко С. Д., 2017

***Bondarenko Sergii**, Ph.D., Associate Professor at the Graphics Department, National Tehnical University of Ukraine, «Igor Sikorsky Kyiv polytechnic institute»*

The art as an indispensable component of the reality exploration process by a human

***Purpose of Article.** The goal of the work is describing some algorithms of worldview and figurative creation as a way of visual presentation of «world picture». In the mentioned context, figurative art is seen as a system of reality exploitation through the exceptional needs of the individual structuring information, and its fixing in art practices. **Methodology.** The methodological basis of the study is general scientific and cultural methods of the study which are used to understand the relationships between historical reality changes and different forms of art processes. **Scientific Novelties.** In the article, the art is described as an open polystylistic structure in which formative process of art action is universal representative of worldview content. **Conclusions.** The art having highly sensitive worldview sensors and instruments of figurative creation allows a person to change the language and images with the help of which she interprets surroundings, creating her own «world picture».*

Key words: *interpretation, the art, world picture, consciousness.*

Актуальність теми дослідження. Навколишня дійсність в тому чи в іншому вигляді існувала задовго до народження представників «Homo sapiens». Ймовірно, що вона створювала і певні рефлексії у попередників «Людини розумної». Ми не можемо стверджувати або заперечувати цю тезу. Однак, спираючись на історичний фактаж розвитку людства, можна достатньо аргументовано наполягати на тому, що навколишня дійсність є постійним об’єктом художньої інтерпретації, починаючи з «Homo sapiens». Дослідження в різних галузях науки дають підтвердження тому, що людський розум, зачавши переборювати рамки тваринного життя, одночасно почав працювати над створенням власної «картини світу».

Важливо підкреслити, що в цих процесах постійно бере участь незамінна необхідність для створення людської «картини світу»: «інтенціональність» (лат. *intentio* – прагнення, намір). Інтенціональність характеризується як властивість свідомості бути спрямованою на деякий об’єкт, де свідомість є завжди усвідомленням чогось. Інтенціональність направлена на об’єкти, які людина може сприймати, але вона розуміє їх згідно власної природи, тобто описує власними «мислеформами» чи певними правилами свого функціонування.

Зазначимо, що в сучасному науковому середовищі не існує єдиного підходу стосовно природи та форм прояву свідомості. Поняття «свідомість» має декілька значень:

- вища форма відображення дійсності;
- властивість високоорганізованої матерії;
- комплекс специфічних структур та механізмів, усвідомленого відображення дійсності [8, 98].

Отже, дотепер дослідницьке поле теорії мистецтва окреслює широке коло питань, які вимагають заглиблення у їх витоки та потребують більш ретельного вивчення.

Аналіз досліджень і публікацій. У спробі анонсувати історичну ретроспективу мистецької проблематики, відмітимо, що її докладне висвітлення у рамках статті не є можливим у зв'язку з безмежністю попереднього теоретичного доробку. Беручи до уваги вищесказане, та враховуючи вектор

наукової розвідки даної статті, у автора були намагання акцентувати увагу на аспектах філософії мистецтва. Але і в цій царині існує множина дослідників, що переймалась філософськими підвалинами художньої культури протягом історичного розвитку суспільства, починаючи від Платона та Аристотеля, закінчуючи сучасниками такими як Ганс-Ґеорг Ґадамер, чи Борис Гройс.

Мета дослідження. Виявити характерні ознаки трансформації художньої творчості як проблематику світосприйняття людини, що формуються в неї на основі зорових вражень.

Виклад основного матеріалу**.** Сприйняття людиною навколишньої дійсності, існування «реального» є нескінченним процесом конструювання чи трансформації певних сенсів. Ця теза може бути частково підтверджена тим, що аби для первісної людини мало значення тільки виживання в природному середовищі, то їй удалося б це зробити, застосовуючи тільки примітивне матеріальне знаряддя.

Ймовірно, життєдіяльність первісної людини була в більшості підпорядкована випадковостям та фактично базувалася на неусвідомлених та непізнаних «необхідностях», які задовольнялися в виробничо-практичній діяльності. Однак, щоб виготовляти хоча б примітивні предмети, ступінь інтелектуальних можливостей людини вже мав бути на рівні, при якому вона спроможна освоювати різні оціночні поняття такі, як «прямий – кривий», «гострий – тупий», «легкий – важкий» та ін. На нашу думку, саме тоді, коли людина почала вдосконалювати та розширювати свій світогляд та на цій основі будувати певні конструкти «реальності», вона і відкрила можливості своєї еволюції. У цьому контексті достатньо логічним виглядає теза, що формування все більш складних потреб людини мотивують появу адекватних форм їх задоволення, де виробничо-практична діяльність особистості стає чимось більшим ніж виготовленням тільки утилітарних речей.

Ще одним підтвердженням вищезазначеного можуть бути міркування Р. Коллінгвуда в його книзі «Принципи мистецтва» [6]. Він констатує, що, коли були відкриті натуралістичні живописні та скульптурні зображення тварин верхнього палеоліту, їх прославляли як явища нещодавно відкритої школи в мистецтві. Далі він вказує на парадоксальні обставини: «Було потрібно не багато часу, аби зрозуміти, що такий підхід пов'язаний з деякими непорозуміннями. Називаючи ці твори мистецтвом, доводиться передбачати, що вони були задумані та створені з тією ж метою, як і сучасні добутки, узагальнену назву яких було перенесено на археологічні знахідки» [6, 21]. Далі науковець пише: «Хоча всі сучасні теорії мистецтва наполягають на тому, що художній артефакт саме для того і створено, щоб їм милуватися якимось чином. Однак, коли ориньякський або магдаленський художник робив подібний малюнок, він вибирав для нього таке місце, де ніхто не живе, а часто навіть таке місце, куди можна було добратися, тільки подолавши серйозні небезпеки та з особливою метою» [6, 21].

Також Р. Коллінгвуд зазначає, що, коли говорять про теорію гедонізму мистецтва, то вона, як і всі форми гедонізму, беззахисна перед одним вагомим

зауваженням: «Навіть якщо функція мистецтва і полягає в тому, щоб давати «насолоду» (а так говорили багато відомих художників), все-таки цією насолодою є не задоволення взагалі, але задоволення особливого, специфічного ґатунку» [6, 85].

Продовжуючи розвідки в цьому питанні, наведемо ще деяку аргументацію. У своїй книзі «Становлення філософії на сході» А. Лук'янов пише: «Примітивні знаряддя при колективних формах праці лише дозволяють добувати та привласнювати готовий продукт природи. При цьому предмет діяльності, сама діяльність та суб'єкт діяльності не диференціюються – природа виробляє засоби до життя для людини, а людина в практиці присвоєння готового продукту вторить ритмам природи, слідуючи її єству. Зважаючи на майже повну залежність людини від природи, вона відображає та сприймає себе в ній не інакше, як під маскою природних речей. І тільки в період виробничого господарства антропоморфізм виходить назовні (друга природа), оформлюючи всі сфери природного та людського буття. Людина, як то кажуть, це бачить, чує і взагалі відчуває, носить всередині себе та на собі, що згодом виражається у китайців або індійців в системі світоглядної кореляції певної кількості, наприклад, п'яти внутрішніх органів чи частин тіла людини з такою ж кількістю сфер природного, можливо соціального буття або філософських понять матеріальних стихій» [7, 11-12].

Отже, у намаганнях ефективно використовувати процеси віддзеркалення «духовного світу» предметами штучної реальності людина спирається на «інтенціональну матрицю», яка поступово вміщує всі значення в системі «світ – людина» і яка обґрунтовує та направляє людську діяльність. Через пізнавальні механізми такої «матриці» та завдяки тривалим зусиллям поколінь встановлюються відносини світоглядного з матеріальним. Предмети набувають подвійного буття: з одного боку, вони лишаються незалежною від людини реальністю, а з іншого – виражають якусь вже іншу реальність, створюючи в собі інші значення та мотивуючи у подальшому нові інтенціональні дії. Така технологія дає можливість постійно оновлювати «світоглядний портрет» дійсності, створювати кожен раз нові начерки «картини світу».

Говорячи про «картину світу», ми маємо на увазі інформацію, що народжується в процесі зорового акту, тобто всі ті дані, які поступають до людини ззовні по різних чуттєвих каналах, а також ті дані, які вже перероблені центральною нервовою системою, тобто інтерпретовані людиною та представлені у вигляді ментальних репрезентацій, які на думку М. Гайдеггера, позначаються не як картини, що змальовують світ, а сам оточуючий світ розуміється у сенсі такої картини [9].

Маючи обмеженість сенсорів сприйняття та певний алгоритм роботи мозку, людина усвідомлює «картину світу» виключно в тих межах, які їй доступні. Щоб освоювати світ, вона спрощує та під свої можливості схематизує дійсність. Виходячи з цих обставин, можна казати, що «картина світу» – це породжена людиною спрощена заміна реальної дійсності, яка сконструйована у вигляді «схеми світу» або «образу світу». Ще А. Ейнштейн писав про те, що людина прагне якимось адекватним способом створити в собі просту і ясну

«картину світу» для того, щоб до певної міри спробувати замінити цей світ створеною у такий спосіб картиною [3, 40].

У цьому контексті доречним буде згадати цивілізацію, яка створила фундамент подальшого розвитку європейських держав та «класичного мистецтва». Так, Е. Гуссерль, торкаючись теми Стародавньої Греції, відзначає, що їх природа – не природа в природничо-науковому сенсі, а те, що вважали природою стародавні греки. Навколишній світ греків – це не об'єктивний світ в нашому сенсі, але їх «картина світу» [2, 105].

Не тільки «картина світу» Стародавньої Греції відрізнялася від сучасних уявлень про світ, а й складові мистецького інструментарію, які цю «картину світу» відтворювали, мали певні відмінності. Переважна більшість людей не приділяє уваги цьому та вважає, що естетичне задоволення від артефактів Стародавньої Греції, яке отримує особистість в наш час, є такими самими, як у грека чи римлянина, що жили в стародавні часи. Але це не так.

Парадоксальність цього питання наочно постає, коли читаємо книгу «Історія історії мистецтва: Від Вазарі до наших днів» відомого французького дослідника Ж. Базена. Зокрема, про античне мистецтво там говориться наступне: «Те, що вони називали «мистецтвами», розділялося на дві великі категорії: механічні та вільні. У рамках механічних мистецтв опиняються з'єднані без усяких відмінностей всі операції, пов'язані з ручною працею. Вільні ж мистецтва підрозділялися на дві групи… Перша – включала граматику, діалектику та риторику, друга – геометрію, арифметику, астрономію і нарешті, музику. У рамках семи вільних мистецтв, з того, що ми розглядаємо як власне «художня творчість» (і пов'язане при цьому з ручною працею), представлена музика, що увійшла лише тому, що вона розглядалася як похідна від арифметики. На всьому, що відносилося до механічного мистецтва, стояло типове для рабського служіння ганебне клеймо, оскільки раб не був повноцінною людиною, і лише з настанням християнства йому вдалося позбавитися від своїх веріг» [1, 12].

Отже, такими дискусійними тезами сучасності, що є мистецтво – творчість чи ремесло, в античний період мало хто переймався. Р. Коллінгвуд пише: «Греки та римляни не мали ніяких уявлень про те, що ми тепер називаємо мистецтвом, не відрізняючи його від ремесла. Те, що ми називаємо мистецтвом, вони просто виділяли як групу ремесел, таких як ремесло поета, яке вони вважали (зрозуміло, не без натягу) в принципі подібним ремеслу теслі та іншим ремеслам, що відрізняються точно так само, як самі ці ремесла різняться між собою» [6, 17].

Також цим питанням особливо не переймалися і у часи Середньовіччя. Даючи історичну довідку середньовічним поглядам на мистецтво, М. Каган у книзі «Морфологія мистецтва» описує процес закріплення в християнській догматиці таких понять, як «вільні мистецтва» та «механічні мистецтва». Як і в попередні часи до перших входили граматика, риторика, діалектика, арифметика, музика, геометрія і астрономія. Другі – це ремесла [5, 23].

Досліджуючи цю тему, У. Еко у своїй книзі «Мистецтво і краса в середньовічній естетиці» розширює питання та публікує деякі теорії, що проголошувалися середньовічними дослідниками стосовно мистецтва. Так Гуго Сен-Вікторський говорить про те, що людина займається мистецтвом через своє тяжке становище. За його концепцією, людина від народження позбавлена шерсті, іклів, кігтів, не здатна швидко бігати або сховатися у власну шкаралупу, тому, спостерігаючи за природою, наслідує її. Домінико Гундісальві вибудовує свою систему, кажучи, що серед вищих мистецтв під словом «красномовство» ми знаходимо поетику, граматику та риторику, а механічні мистецтва стоять на останньому місці. Св. Хома також розділяє цю концепцію, говорячи, що ремісничі мистецтва «sunt qudammodo serviles» (у якійсь мірі рабські), тоді, як вільні мистецтва є вищими і упорядковують умоглядний матеріал, не підкоряючись тілу, яке не таке благородне, як душа. Згідно св. Хоми, форма, що привноситься митцем в матерію, на яку він впливає, є не субстанціальною, а є акцидентальною формою. На його думку, матерія, яка підлягає художній обробці – не чиста потенція, а вже субстанція, як, наприклад, мармур, бронза, глина, скло і т. ін. Це матерія, на яку впливають, видозмінюючи її, але це не стосується її субстанціональної природи. Мистецтво твориться, підлаштовуючись під матерії, які пропонує природа.

Цікавим є те, що мистецька ієрархія середніх віків мала й обхідні моменти. Так, у книзі йдеться про те, що механічні мистецтва могли розглядатися як вільні, якщо отримають дидактичне навантаження, та через насолоду красою вміщують в собі наукову чи релігійну істину. На наш погляд, розуміння цієї заплутаної системи в тому, що згідно рішення Аррaського Собору 1025 року, безграмотні люди через знаки, які зображує живопис, могли споглядати те, що вони не могли осягнути через святе Писання. У такому розумінні середньовічний живопис тлумачиться як «література для неграмотних» [4].

Зрозуміло, що дослідження проблематики освоєння людиною навколишньої дійсності такою незамінною компонентою як мистецтво, не може бути вичерпане рамками, що окреслюють період від первісної людини до Середньовіччя. Подальші розвідки цього питання у історичній динаміці, це тема для нових наукових пошуків. Однак, і такий, історично скорочений аналіз мистецького питання в рамках даної статті, дає аргументацію для певних висновків. На нашу думку, наведеного матеріалу достатньо щоб стверджувати, що комунікативна потреба в отриманні інформації стимулює творчу дію, де людська свідомість знаходить характерні тільки їй принципи фіксації. Людина в історичній динаміці розвитку створює кожен раз більш складні, але зрозумілі для неї художні моделі навколишньої дійсності. У таких моделях «картина світу» розкладається на компоненти, що сприймаються уособленням різних проявів видимого чи невидимого світу.

Наукова новизна. У статті розглянуто образотворче мистецтво як відкриту полістилістичну конструкцію, у якій формотворчий процес художньої дії є універсальним репрезентантом світоглядного змісту.

Висновки. Відповідно до духу часу одні способи освоєння світу виступають на авансцену, інші відступають на задній план. Якщо є ідеї часу, то мусять бути і форми часу. У цих динамічних процесах повинна змінюватися мова та образи, за допомогою яких людина інтерпретує навколишню дійсність.

Створення «картини світу» є надбанням культурного досвіду людства та результатом візуалізації пануючої історичної парадигми. У цьому сенсі художній добуток можна розуміти як «картинний образ світу». Однак, не в тому значенні, що він є універсальним за охопленням життєвого матеріалу, але у тому, що він задає особливий, тільки йому властивий ракурс «світо переживання», навіть у тих випадках, коли коло означених переживань та зображуваних реалій у ньому досить обмежене.

Головним на нашу думку є те, що мистецтво, маючи дуже чутливі сенсори світосприйняття, дає можливість людині сумніватися в існуванні «узагальнено-об'єктивної» реальності, порівнюючи її з множиною індивідуального переживання мінливих образів навколишньої дійсності. З цією «художньо-образною» реальністю неможливо не рахуватися, бо видалити її без наслідків примітивізації світосприйняття неможливо.

Література

1. Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней / Ж. Базен; [пер. с фр., послесл. и общ. ред. Ц. Г. Арзаканяна]. – М.: Прогресс-Культура, 1994. – 527 с.

2. Гуссерль Э. Философия как строгая наука / Э. Гуссерль. – Новочеркасск: Сагуна, 1994. – 358 с.

3. Эйнштейн А. Мотивы научного исследования / А. Эйнштейн; [Собрание научных трудов: в 4 т.]. – М., 1967. – Т. 4. – 600 с.

4. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике / У. Эко. – СПб.: Алтейя, 2003. – 256 с.

5. Каган М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.

6. Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства / Р. Дж. Коллингвуд; [пер. с англ. А. Г. Ракин; ред. Е. И. Стафьева]. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 328 с.

7. Лукьянов А. Е. Становление философии на востоке / А. Е. Лукьянов. – М.: ИНСАН, РМФК, 1992. – 208 с.

8. Психологія. Словарь / Под. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. М.: Политиздав, 1990. – 494 с.

9. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер; [пер. с нем. В. В. Бибихина]. – Х.: Фолио, 2003. – 503 с.

References

1. Bazin, J. (1994). History of art history, from Vasari to this day. Moscow: Progress-Culture [in Russian].

2. Husserl, E. (1994). Philosophy as a rigorous science. Novocherkassk: Saguna [in Russian].

3. Einstein, A. (1967). Motives research. Vol. 4. Moscow [in Russian].

4. Eco, U. (2003). Art and beauty in medieval aesthetics. Saint Petersburg: Alteyya [in Russian].

5. Kagan, M.S. (1972). Morphology art. Leningrad: Art [in Russian].

6. Collingwood, R.J. (1999). The principles of art. Moscow: Languages of Russian Culture [in Russian].

7. Lukyanov, A.E. (1992). Formation of Philosophy in the east. Moscow: INSAN, RMFK [in Russian].

8. Petrovsky, A.B. & Yaroshevsky, M.G. (1990). Psihologiya. Dictionary. Moscow: Politizdav [in Russian].

9. Heidegger, M. (2003). Being and Time. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].

УДК 792.8

Єфанова Світлана Олександрівна,
викладач кафедри бальної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
svetlana.yasnaya@gmail.com

АНАЛІЗ СТРУКТУРИ САЛОННИХ ПАРНИХ ТАНЦІВ НА РУБЕЖІ XIX – XX СТОЛІТЬ (на прикладі «бальної» групи)

Мета роботи *– проаналізувати структури салонних парних танців бальної групи на рубежі XIX-XX століть. Розглядаючи структури зазначених танців, автор ставить перед собою ціль не просто розкрити специфіку танцювальної культури зазначеного часу, але й концептуально оформити матеріал таким чином, щоб він мав методичну цінність.* ***Методологія*** *дослідження базується на поєднанні історико-стилістичного і аналітико-синтетичного підходів з методом контент-аналізу.* ***Наукова новизна****. У статті на належному теоретичному рівні розглядається «бальна» група салонних парних танців на рубежі XIX – XX століть, серед найбільш відомих репрезентантів якої є Падекатр (Pas de Quatre), Міньйон (Mignon), Падеграс (Pas de Grace), Каприз (La Caprice) і Том-тіт (The Tom Tit). Аналізується їх структура з описом необхідних тактів і фігур, що має вагоме теоретичне та методичне значення. Робиться наголос на важливій ролі, яку вони відіграють у розумінні специфіки історико-побутового танцю, а також у ствердженні засад сучасної танцювальної культури, у тому числі й в Україні.* ***Висновки****. Проведений аналіз структури салонних бальних танців означеного часу свідчить про те, як тодішнє суспільство відчуло потребу в оновленні пластичної культури, в нових танцях і про кризу шляхетних манер і смаків, яка була зумовлена демократизацією не лише соціальних устоїв, але й структурних і технічних засад хореографічного мистецтва. На прикладі салонних парних танців можна помітити, як закладалися підвалини танцювальної культури майбутнього століття, що відкриває великий простір для подальших досліджень інших груп салонних парних танців, серед яких на окрему увагу заслуговують «народні», «старовинні» та «американські» салонні танці.*

Ключові слова: *історико-побутовий танець, салонні танці на рубежі XIX – XX століття, Падекатр, Міньйон, Падеграс, Каприз, Том-тіт, структура танцю.*

Ефанова Светлана Александровна*, преподаватель кафедры бальной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Анализ структуры салонных парных танцев на рубеже XIX-XX столетия (на примере «бальной» группы)

Цель работы – *проанализировать структуры салонных парных танцев бальной группы на рубеже XIX-XX веков. Рассматривая структуры указанных танцев, автор ставит перед собой цель не просто раскрыть специфику танцевальной культуры указанного времени, но и концептуально оформить материал таким образом, чтоб он имел методическую ценность.* ***Методология*** *исследования базируется на сочетании историко-стилистического и аналитико-синтетического подходов с методом контент-анализа.* ***Научная новизна****. В статье на должном теоретическом уровне рассматривается «балльная» группа салонных парных танцев на рубеже XIX – XX веков, среди наиболее известных репрезентантов которой является Падекатр (Pas de Quatre), Миньон (Mignon),*

©Єфанова С. О., 2017

Падеграс (Pas de Grace), Каприз (La Caprice) и Том-тит (The Tom Tit). Анализируется их структура с описанием необходимых тактов и фигур, что имеет большое теоретическое и методическое значение. Делается упор на важную роль, которую они играют в понимании специфики историко-бытового танца, а также в утверждении основ современной танцевальной культуры, в том числе и в Украине. ***Выводы****. Проведенный анализ структуры салонных бальных танцев указанного времени свидетельствует о том, как тогдашнее общество почувствовало потребность в обновлении пластической культуры, в новых танцах и о кризисе благородных манер и вкусов, который был обусловлен демократизацией не только социальных устоев, но и структурных и технических основ хореографического искусства. На примере салонных парных танцев можно заметить, как закладывались основы танцевальной культуры будущего века, это открывает большой простор для дальнейших исследований других групп салонных парных танцев, среди которых отдельного внимания заслуживают «народные», «старинные» и «американские» салонные танцы.*

Ключевые слова: *историко-бытовой танец, салонные танцы на рубеже XIX-XX века, Падекатр, Миньон, Падеграс, Каприз, Том-тит, структура танца.*

Efanova Svetlana, *lecturer of the Department of Ball Choreography of the Kiev National University of Culture and Arts*

Analysis of the structure of salon paired dance on the frontier of xix-xx centuries (on the example of «ballroom» group)

Purpose of Article. *The goal of the work is to analyze the structure of salon paired dances of ballroom group on the frontier of the XIX-XX centuries. While considering mentioned dances, the author put the target not only to open the specific of dance group culture of the pointed time but conceptually tried to form the material in such way that it would have methodical value.* ***Methodology*** *of the research is based on the combination of historical-stylistic and analytically-synthetic approach with the method of content analysis.* ***Scientific Novelty.*** *In the article on the owned level, the «ballroom» group of salon paired dances on the frontier of XIX-XX centuries is considered, among the famous representatives are Pas de Quatre, Mignon, Pas de Grace, La Caprice, The Tom Tit. Their structure is analyzed with the description of necessary tact and figures, which has the important theoretical and methodical meaning. Besides the author emphasizes on their weighty role they play in understanding the specific of historical-social dance, and also in an affirmation of the modern dance culture basics including Ukraine.* ***Conclusions.*** *Performed analysis of the salon ballroom dances structure of the pointed period testified that like that period society had the necessity in the renewal of plastic culture, in new dances and about the crisis of noble manners and tastes which was conditioned by the democratization not only of social traditions but also of structural and technical measures of choreographic art. On the example of salon paired dances is possible to note like the dance culture foundations of the future century were laid and which opened the great space for the further evaluation of other groups of salon paired dances among which «folk», «ancient,» and «american» salon dances are deserved a special attention.*

Key words: *historical-social dance, salon dances on the frontier of XIX-XX centuries, Pas de Quatre, Mignon Pas de Grace, La Caprice, The Tom Tit, dance structure.*

Актуальність теми дослідження. Історико-побутовий танець тісно пов'язаний з народними танцювальними джерелами і виник у зв’язку із захопленням балами світського суспільства. По суті, мова йде про побутові народні танці, які трансформуються під впливом способу життя та норм етикету, що відображають східноєвропейський мистецький простір другої половини XIX століття. Останній характеризується напруженою динамікою соціокультурного життя, демократизацією суспільства за рахунок поповнення

населення урбаністичних центрів вихідцями з сільської місцевості, для яких властиво було звертати увагу на спрощені рухи та фігури у танці, а звідси й несприйняття витончено-граційної манери, яка ґрунтувалася на традиційних принципах шляхетності та пристойності під час виконання бальних танців.

За цих обставин відчутно нарощує темпи інтенсивність культурного обміну між представниками різних соціальних верств, а також розширюється культурний горизонт середнього класу, який перебирає на себе функції носія салонної культури, виражає власні художні смаки, засвоюючи і трансформуючи високі зразки світського танцювального мистецтва, привносить національні та демократичні мотиви до раніш замкненої дозвіллєвої сфери. І дозвіллєва культура середньої верстви українського суспільства того часу не є винятком [4].

Причини, які вплинули на видозміну народних танців, були пов'язані з устроєм суспільного життя, культурним середовищем, з манерами і звичаями, а також з культурним рівнем виконавців. Заміна поляни на паркетну залу зумовила вдаватися замість стрибків до низьких кроків. Відмінність в костюмах призвела до більшої стриманості та додала під впливом ваги тиску на рухи (шлейф у дам або плащ у кавалерів). Все це перетворило легкий, веселий та безпосередній танець на манерний, галантний та салонний.

Якщо побутові танці передавалися на фольклорній основі, так би мовити «від одних рук до інших», то з появою салонних танців виникає необхідність у підвищенні власної кваліфікації та вдосконаленні майстерності, що призводить до появи вчителів і численних навчальних посібників з історичного танцю, в яких не лише фіксувалися їхні елементи (концептуальні pas), але й вироблялися композиційні схеми, що вплинуло на географію та форму хореографічних творів.

Не дивлячись на те, що існували загальні вимоги та норми (канонізація) по відношенню до історичного бального танцю, вони піддавалися відчутній інтерпретації в залежності від часу та країни, тобто проходили асиміляцію зі сторони народної хореографії. Це селекціонування породило синтез різних танцювальних форм, технічних прийомів, манер і стилів виконання, як у випадку з французькою полькою (полька-тремблан), що обросла численними варіаціями станом на початок XX століття. І це далеко не єдиний випадок: теж саме, наприклад, можна сказати про менует і кадриль.

Тому, коли ми звертаємося до салонних парних танців зазначеного часу, потрібно тримати в полі зору цю варіативність, від напрямку якої залежить специфіка структурної побудови окремого хореографічного твору. Теоретичний аналіз цих структурних елементів (позицій, фігур, танцювальних тактів тощо) чомусь мало представлений у роботах українських дослідників, а то й взагалі відсутній. Хоча значимість його дуже важко переоцінити в контексті методики викладання історико-побутового танцю.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Якщо матеріалу про танці XVIII – початку XIX століття вочевидь не вистачає, що змушує історіків активно працювати у цьому напряму особливо в останні десятиліття, то ситуація з рубежем XIX – початку XX століття вочевидь відрізняється, адже тут ми маємо

широкий спектр джерел – нотних, літературних, образотворчих, а також відео- та аудіо матеріали. Серед дослідників того часу, які описували салонні парні танці, варто назвати М. Ґавліковського [3], І. Іванова [5], П. Маслова [6], А. Отто [9], М. Петрова [7], Л. Стуколкіна [11], А. Цорна [12], М. Яковлєва [13] та ін. Серед сучасних вчених, які у своїх наукових і навчально-методичних роботах звертаються до цієї теми, слід згадати в основному тих, хто вивчає парні танці означеного часу в межах історико-побутової танцювальної культури (І. Биктагіров [1], М. Васильєва-Рождєственська [2], Б. Стратілов [10] та ін.).

Мета статті. Беручи до уваги вищезазначену постановку проблеми, малодослідженими залишаються салонні парні танці на предмет виокремлення та аналізу їхніх структурних частин, зокрема позицій, фігур і танцювальних тактів. Саме тому, головною метою статті є аналіз цих структурних частин салонних парних танців на прикладі «бальної» групи. А звідси й основні завдання: окреслити типологічний контекст, розглянути найбільш відомі салонні «бальні» танці, зокрема Міньйон, Падеграс, Падекатр, Том-тіт і Каприз, та проаналізувати їхню структуру.

Виклад основного матеріалу. Інтерес до салонних парних танців цього періоду був настільки великим, що перш ніж звертатися до аналізу їхніх частин, потрібно окреслити типологічний контекст, тобто виявити основні тенденції в загальному потоці танців. Дві подібні спроби були здійснені ще на початку XX століття Ю. Поморським і М. Петровим. Перший, міркуючи про курс бальних танців у 1914 році, подає такий поділ: 1) прямі танці (без вальсу) – Венгерка, Па де патінер, Помпадур, Па зефір, Мажор, Коханочка, Хіавата, Шакон; 2) Круглі та змішані танці (з вальсом і полькою) – Вальс, Падеспань, Міньон, Падекатр і Краков'як; 3) мазурка – па мазурки, які поділяються на прямі рухи, бокові та повороти, включаючи комбіновані па [8, 42]. Зі свого боку, М. Петров ділить все різноманіття танців свого часу на «танці, носять бальний характер» і «танці, носять національний характер» [7].

Розвиваючи та поглиблюючи класифікацію М. Петрова, сучасні вчений Б. Стратілатов виділяє чотири групи: а) *«бальні» танці* (ті, що використовують в якості основи звичні па вальсу, польки, галопу, шотишу або мазурки, доповнюючи їх різними фігурами; продовжують розвиток класичних бальних танців, де в основі композицій зазвичай лежить популярна мелодія, іноді спеціально написана для цього танцю, проте більшість з них можна виконувати під будь-яку музику), серед яких найбільш відомі – Міньйон, Падеграс, Падекатр, Том-тіт, Каприз, їх можна виконувати у вигляді окремих самостійних танців з повторенням схеми по колу, урізноманітнюючи ними вальс, польку, шотиш або мазурку; б) *«старовинні» танці*, що відображають відродження інтересу суспільства до історії, а ще в них використовуються хореографічні елементи старовинних танців, найчастіше менуету і гавоту, адаптовані для бальної зали того часу – Па де труа, Помпадур, Шакон, Менует-вальс; в) *«народні танці»*, у схемах і рухах яких використовуються характерні народні елементи, адаптовані для салону і бальної зали, для прикладу, назвемо Бальну лезгинку, Падеспань, Коханочку, Унгараш, Український козачок, Іван та Мар'я і т.п.; г) *«американські» танці*, в тому числі, що несуть відбиток

негритянської традиції, – Танго, Кек-уок, Матчіш та ін., – мода на які спонукала хореографів укладати власні композиції, іноді близькі за характером до оригіналу, а інколи – власні варіації «за мотивами», наприклад, Кі-ка-пу, Бальний кек-уок, Мажор та ін. [10].

Відштовхуючись від цієї уточнюючої класифікації, спробуємо розглянути найбільш відомі салонні танці та хореографічні варіації, звернувшись до «бальної» групи. Необхідно відмітити, що схеми вищенаведених танців подаються в оригінальній редакції та первинному вигляді.

І ще одна ремарка, сутність якої полягає у тому, що Падекатр, Падеграс і Міньйон ввійшли до класичної спадщини бальної хореографії XX століття, тоді як Каприз і Том-Тіт не витримали перевірку часом і не зайняли належне місце в бальному репертуарі минулого століття і сучасності.

Падекатр (від франц. Pas de Quatre). Музичний розмір: 12/8. У деяких джерелах може зустрічатися варіант в 4/4. Всі варіації наведено для кавалера, а для дам виконується дзеркально. Для розміру 12/8 (Biarritz – pas de quatre, France, 1894; Pas de quatre, Одеса, 1899). Пара перебуває у третій позиції обличчями по ходу танцю. У партнера попереду ліва нога, а у партнерки – права. Він у правій руці тримає її ліву руку.

Схема танцю. *Такт 1*: партнер робить гліссад вперед на 20-25 см., лівою ногою (1 рахунок), підтягує праву ногу до лівої (2 рахунок), знову гліссад вперед лівою ногою на 25 см. (3 рахунок), виносить праву ногу вперед, синхронно підстрибуючи на лівій (4 рахунок). *Такт 2*: повтор 1 такту з іншої ноги. *Такти 3 та 4*: Перебуваючи у першому рахунку третього такту, партнер і партнерка розміщуються у вальсову позицію, третій і четвертий такт виконуються на кроках вальсу-бостону. Якщо не знають вальс-бостон, то він замінюється на вальс у три па.

Інші підходи (Royal Gardenia – Pas de quatre, France, 12/8, 1895; Ґавліковський Н.Л. Керівництво для вивчення танців, Росія, 1899, 4/4). Початкове положення – як в першому варіанті. *Такт 1* (4 рахунки): три кроки вперед, потім задня нога виноситься вперед з невеликим стрибком. *Такт 2* (4 рахунки): повтор 1 такту, наприкінці розворот обличчям до партнера. *Такт 3-4* (8 рахунків): танцівники роблять па вальсу або па шотиша, в залежності від фантазії. Наприкінці 4 такту пара розкривається в позицію для 1 такту.

Міньйон або Вальс-Міньойн (від фр. mignon – приємний) – салонний парний танець вальсового характеру. Музичний розмір ¾. Темп від повільного до помірно швидкого. Являє собою єдність ковзних рухів в сторону з напівповоротами Вальсу. Виконується в парі, з просуванням по колу.

Схема танцю. Такт 1. Balance вперед: партнерка правою, партнер лівою ногою. *Такт 2.* Balance назад: партнерка лівою, партнер правою ногою. *Такт 3.* Demi tour: партнерка правою, партнер лівої, роблячи півоберта, розвертаючись спина до спини, не випускаючи рук. *Такт 3.* Demi tour: дама лівої, кавалер правої, роблячи півоберта один до одного, не випускаючи рук. *Такти 5-8.* Повтор 1-4. *Такт 9.* Гліссе, партнерка з правої, партнер з лівої. *Такт 10.* Половина вальсового повороту, партнерка з правої, партнер з лівої.

Такт 11. Гліссе, партнерка з лівої, партнер з правого. *Такт 12*. Половина вальсового повороту, партнерка з лівої, партнер з правої. *Такт 14-16*. Повтор 8-12.

«Balance» вперед починається з третьої позиції, у партнера ліва нога попереду, у партнерки – права. Права рука дами та ліва рука кавалера з'єднані і винесені вперед. Її ліва рука притримує сукню, права рука кавалера охоплює талію дами. 1 такт: Раз: дама ковзає правою ногою, кавалер лівою вперед по ходу танцю. Два: задню ногу приставити до каблука передньої. Три: піднятися на півпальця і опуститися на каблук передньої ноги. При цьому з'єднані руки партнерів піднімаються вгору.

«Balance» назад. 1 такт: Раз: відсунути задню ногу назад. Два: наблизити передню ногу до задньої. Три: піднятися на півпальця і опуститися на каблук задньої ноги. При цьому з'єднані руки партнерів опускаються донизу.

«Demi Tour» – половина тура на лівій нозі. 1 такт: Раз: ковзати лівою ногою вбік, опускаючи всю вагу корпусу на ліву ногу. Два: вивести праву ногу назад за ліву, носком торкаючись підлоги. Три: зробити півоберта назад вправо.

«Demi Tour» – половина тура на правій нозі. 1 такт: Раз: ковзати правою ногою убік, опускаючи всю вагу корпусу на праву ногу. Два: вивести ліву ногу назад за праву, носком торкаючись підлоги. Три: зробити півоберта назад вліво.

Па «гліссе» ліворуч. 1 такт: Раз: танцюючі стають Vis a vis, не опускаючи рук, і ковзають лівою ногою в сторону, перегинаючи корпус на ліву сторону. Два: підсунути праву ногу до носка лівої, піднімаючись на носках. Три: стати на правий каблук і перегнути корпус на праву сторону.

Па «гліссе» праворуч. 1 такт: Раз: ковзати правою ногою в бік, перегинаючи корпус на праву сторону. Два: присунутих ліву ногу до правої назад, піднімаючи на носках. Три: стати на лівий каблук і перегнути корпус на ліву сторону.

Падеграс (від фр. Pas de Grace – «граційний крок») – російський бальний танець у стилі гавота. Автор – Є. Іванов. Музичний розмір – 4/4. Темп помірний. Виконується у стриманій манері, м'яко і граціозно, з просуванням по колу. Для танцю характерні витончені пози і плавні рухи рук. Вихідне положення: партнер правою рукою бере ліву руку партнерки і розміщується поруч з нею.

Схема танцю. Такт 1. Партнер і партнерка стають в третю позицію, права нога попереду. Раз – крок праворуч з правої ноги. Два – приставити ліву ногу до правої (початкове положення). Три – знову роблять крок правою ногою вправо (відштовхуючись лівою). Чотири – піднімають ліву ногу попереду правої. *Такт 2*. Повторюють те саме з лівої ноги і ліворуч. *Такти 3 і 4*. Ті ж кроки, але рух вперед. *Такти 5 та 6*. Танцівники повертаються обличчям один до одного і виконують рухи першого такту, причому в 5-му такті йдуть праворуч, а в 6-му ліворуч, повертаючись на колишні місця. *Такти 7 і 8*. Кавалер і дама, подаючи праві руки один одному, здійснюють повне коло, виконуючи рухи третього і четвертого такту. Потім кавалер бере правою рукою ліву руку дами і танець починається спочатку.

У наш час цей танець часто виконується зі зміною партнерів, яка відбувається на восьмому такті, коли партнерки замість завершення повороту переходять до партнерів, що стоять перед ними. Кавалер подає дамі ліву руку і, після оберту, перекладає її ліву руку в свою праву.

Каприз (від фр. La Caprice) – салонний парний танець у стилі Вальсу. У 1893 році бальний танець «La Caprice» був представлений в оперному театрі м. Колумбуса в Огайо (США). А в 1898 році танець з такою ж назвою поставив в Росії танцмейстер І. Зет. Чи був між ними зв'язок достеменно невідомо. Музичний розмір ¾. Темп швидкий. Початкове положення: пара обличчям один до одного, партнери тримаються за обидві руки. Третя позиція, у кавалера попереду права нога, у дами ліва.

Схема танцю. Після поклону і реверансу, на які автор відводить музичний вступ, партнери виконують Pas Glisse. *Такт 1*: 1 рахунок: партнер носком лівої ноги ковзає ліворуч у 2 позицію. Права нога піднімається на носок. 2 рахунок: права нога розміщується за лівою у 3-ю позицію. 3 рахунок: опускається на обидві ноги. *Такт 2*: Те саме в іншу сторону. Автор пропонує робити гліссе доти, поки танцівники не звикнуть до музики.

1 частина (2 такту): Такт 1. 1 рахунок: Партнер ковзає лівою ногою у 2-у позу. 2 рахунок: стрибок на правій нозі, підбиваючи та виносячи ліву в 2-у повітряну позу. 3 рахунок: Поставити ліву ногу на носок перед правою ногою. Такт 2: Повтор першого такту, наприкінці якого партнер відпускає праву руку.

2 частина (2 такту): Такт 1. 1 рахунок: кавалер рухається лівою ногою вперед, тоді як дама правою. 2 рахунок: розворот Dos a dos правою ногою, назад. 3 рахунок: приставити ногу в першу позицію. Такт 2. 1 рахунок: крок правою в другу позицію праворуч (по ходу танцю). Партнери відпускають обидві руки. 2 рахунок: ліва нога піднімається на носок. 3 рахунок: Ліва нога ставиться в 3 позицію. Партнери залишаються спина до спини. Кавалер правою рукою бере ліву руку дами.

3 частина (2 такту): Такти 1-2. Повтор 1 частини в положенні спина до спини.

4 частина (2 такту): Такт 1. 1 рахунок: З положення Dos-a-dos кавалер робить крок правою ногою на 2 позицію. 2 рахунок: розворот на правій нозі вперед обличчям до партнера. 3 рахунок: приставити ліву ногу на першу позицію. Партнер тримає партнершу за обидві руки.

Такт 2. 1 рахунок: крок лівою ногою в другу позицію 2 рахунок: права нога піднімається на носок. 3 рахунок: права нога ставиться в 3 позицію.

Танець повторюється з 1 частини.

Том-тіт (з англ. The Tom Tit – назва відомої пісні) – англійський бальний танець у стилі Маршу. Автор: Р. Кромптон. Музичний розмір – 4/4. Помірно швидкий темп. Виповнюється в парі, енергійно та завзято, з просуванням по колу. Для танцю характерні підстрибування майже на кожному кроці. У Британії з давніх давен люблять складати пісеньки про синицю на ім'я Том Тит (від англ. Tomtit – синиця) і саме у 1896 році одна з таких пісень стала ритмічної основою для однойменного нового танцю, який можна сміливо

зарахувати до анімалістських танців. У ньому, в своєрідній манері, обігрується стрибковий характер рухів маленької пташки. Танцювальна композиція займає 8 тактів: перші чотири пара двічі скаче вперед і назад, далі два такти скаче вперед, здійснюючи напівоберт праворуч наприкінці кожного такту, останні два такти – два обороти щодо швидкого Вальсова кружляння з підстрибуванням на кожному поворотному етапі.

Схема танцю. Первинне положення: рука дами лежить на плечі кавалера, а він підтримує її за талію. Далі вказані кроки для партнера, партнерка робить те саме з іншої ноги.

Частина 1. *1 такт*. 1 рахунок: крок лівою ногою вперед. 2 рахунок: підстрибнути на лівій нозі, а права виноситься в 4-ту повітряну позицію. 3 рахунок: опустивши праву ногу вперед, ковзний крок вперед. 4 рахунок: підстрибнути на правій нозі, тоді як ліва піднята ззаду. *2 такт*. 1 рахунок: ліва нога опускається позаду в 4-ту позицію. 2 рахунок: невеликий стрибок на лівій нозі, права винесена вперед в 4 повітряну позицію. 3 рахунок: права нога відводиться назад в 4 позицію і ставиться на підлогу. 4 рахунок: невеликий стрибок на правій нозі, ліва попереду. Згідно Р. Кромптону, у 2-му такті на 1 рахунок робиться стрибок вперед, у 2-му рахунку права позаду. *Такти 3-4* повторюють 1-2. Наприкінці 4 такту партнери повертаються обличчям один до одного, кавалер лівою рукою бере праву руку дами. Сам автор пише, що кавалер подає дамі вільну руку, не відбираючи зайнятих рук.

Частина 2. *Такт 5*. 1 рахунок: з лівої ноги крок у 2 позу ліворуч. 2 рахунок: права нога ковзаючи, присувається до лівої в 3 позиції. 3 рахунок: лівою ногою крок у 2 позиції ліворуч. 4 рахунок: Стрибок на лівій нозі, розвертаючись корпусом праворуч. Весь 5-й такт становить напівоберт. *Такт 6*. Повторення 5-го такту, з іншого ноги, в стрибку продовжують розгортатися праворуч, закінчуючи оборот.

Частина 3. *Такти 7-8*. Повний оборот за 4 кроки хоп-вальсу (крок на лівій нозі, стрибок на лівій з поворотом, крок на правій нозі, стрибок на правій з поворотом).

Наукова новизна. У статті на належному теоретичному рівні розглядається «бальна» група салонних парних танців на рубежі XIX – XX століть, серед найбільш відомих репрезентантів якої є Падекатр (Pas de Quatre), Міньйон (Mignon), Падеграс (Pas de Grace), Каприз (La Caprice) і Том-тіт (The Tom Tit). Аналізується їх структура з описом необхідних тактів і фігур, що має вагоме теоретичне та методичне значення. Робиться наголос на важливій ролі, яку вони відіграють у розумінні специфіки історико-побутового танцю, а також у ствердженні засад сучасної танцювальної культури, у тому числі й в Україні.

Висновки. Отже, аналіз структури салонних танців «бальної» групи кінця XIX – початку XX століття дає підстави стверджувати про вагомий потенціал цієї віхи в історії побутового та бального танцю зокрема та хореографічної культури загалом. Поява десятків авторських варіацій свідчить не лише про те,

як тодішнє суспільство відчуло потребу в оновленні пластичної культури, в нових танцях, але й про кризу шляхетних манер і смаків, яка була зумовлена демократизацією не лише соціальних устоїв, але й структурних і технічних засад хореографічного мистецтва. Саме в цей час на прикладі салонних парних танців можна помітити, як закладалися підвалини танцювальної культури майбутнього століття, що відкриває великий простір для подальших досліджень інших груп салонних парних танців, серед яких, як було вище зазначено, на окрему увагу заслуговують «народні», «старовинні» та «американські» салонні танці. Лише дослідивши цей період комплексно, можна отримати ґрунтовний теоретичний матеріал, що матиме вагомий евристичний потенціал для методики викладання історико-побутового танцю.

Література

1. Биктагиров И.И. Поклоны и реверансы в историко-бытовых танцах: Учебно-методическое пособие для студентов средних и высших учебных заведений музыкально-хореографических и педагогических специальностей / И.И. Биктагиров. – Казань: К(П)ФУ, 2015. – 59 с.

2. Васильева-Рождественская М.В. Историко-бытовой танец / М.В. Васильева-Рождественская. – М.: Искусство, 1987. – 382 с.

3. Гавликовский Н.Л. Руководство для изучения танцев / Н.Л. Гавликовский. – СПб.: Рус. скоропечатня, 1907. – 160 с.

4. Єфанова С.О. Салонні танці у контексті дозвілевої культури середньої верстви українського суспільства другої половини XIX століття / С.О. Єфанова // Вісник КНУКіМ. Сер.: Мистецтвознавство. – 2006. – Вип. 11. – С. 68-74.

5. Иванов И.И. Новейший самоучитель бальных танцев: Практ. руководство для самоизучения бал. танцев и характер. нар. плясок без помощи учителя в самое короткое время / И.И. Иванов. – М.: тип. П.В. Бельцова,1908. – 48 с.

6. Маслов П. Танцор и дирижер: Полн. самоучитель танцев: Руководство в самое корот. время выучиться без помощи учителя всем общеупотреб. танцам и дирижировать ими: С объясн. кадрили и прил. фигур для гран-рон: Необходимая кн. для молодых людей обоего пола / П. Маслов. – М.: тип. Н.Н. Булгакова, 1899. – 54 с.

7. Петров Н. П. Опыты методики обучения танцам в учебных заведениях: Может служить пособием для учителей и в семье при изучении танцев без помощи учителя / Н.П. Петров; Рис. исполнены В. Петровым. – М.: тип. И.Я. Полякова, 1903. – 220, V с.

8. Поморский Ю. Л. Методика бальных танцев. Конспект лекций, читаемых на «Курсах для подготовки преподавателей и преподавательниц гимнастики» при Сокольском отделе Общества телесного воспитания «Богатырь» / Ю. Л. Поморский. – Петроград, 1914.

9. Отто А. К. Полный практический самоучитель новейших бальных танцев для обоего пола: С подроб. объясн., по которому всякий может легко выучиться без помощи учителя, а также и полное объяснение дирижирования танцев / А. К. Отто. – М.: В.И. Чумаков, 1902. – 155 с.

10. Стратилов Б.Г. Авторские танцы в России на рубеже XIX-XX вв. (аттестационная работа на 4 уровень АИТ – XIX век) [Электронный ресурс] / Б.Г. Стратилов. – Режим доступа: https://hda.org.ru/downloads/49_salon_dances.pdf

11. Стуколкин Л. Опытный распорядитель и преподаватель бальных танцев / Л. Стуколкин. – СПб: изд. В. Тиханова, 1885. – 192 с.

12. Цорн А. Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии / А. Я. Цорн. – 2-е изд. испр. – СПб.: Планета музыки, Лань, 2011. – 544 с.

13. Штейнберг М. Танго: Новейший салонный танец для ф.-п. с объяснением / сост. танца Н.Н.Яковлев. – СПб.: Давингоф, б.г. – 3 с.

References

1. Biktagirov, I. (2015). Bows and curtsey in historical and everyday dances: Educational and methodological manual for students of secondary and higher educational institutions of music and dance and pedagogical specialties. Kazan: K (P) FU. [in Russian].

2. Vasilyeva-Rozhdestvenskaya, M. (1987). Historical and everyday dance. Moscow: Art. [in Russian].

3. Gavlikovskyi, N. (1907). A guide for learning to dance. SPb.: Rus. early print. [in Russian].

4. Efanova, S. (2006). Salon dances in the context of the livelier culture of the middle class of the Ukrainian society of the second half of the nineteenth century. In the Bulletin of the Kiev National University of Culture and Arts, Issue 11, 68-74 [in Ukrainian].

5. Ivanov, I. (1908). The newest self-instruction manual of ballroom dances: A practical guide for self-study of ballroom dances and characteristic folk dances without the help of a teacher in the shortest possible time. Moscow: printing house P. Baltsov [in Russian].

6. Maslov, P. (1899). Dancer and conductor: A full dance tutor: A guide in the shortest possible time to learn without the teacher's help all commonly used dances and conduct them. Moscow: printing house N. Bulgakov [in Russian].

7. Petrov, N. (1903). Experience of the methodology of teaching dances in educational institutions: Can serve as a manual for teachers and in the family when studying dance without the help of a teacher. Moscow: printing house I. Polyakova [in Russian].

8. Pomorskyi, Yu. (1914). Technique of ballroom dances. Lecture notes… Petrograd [in Russian].

9. Otto, A. (1902). A full practical tutorial of the newest ballroom dances for both sexes: With a detailed explanation that anyone can easily learn without the help of a teacher, as well as a full explanation of the conducting of dances. Moscow: V. Chumakov [in Russian].

10. Stratilov, B. Author's dances in Russia at the turn of the XIX-XX centuries. Retrieved from https://hda.org.ru/downloads/49_salon_dances.pdf – [in Russian].

11. Stukolkin, L. (1885). Experienced manager and teacher of ballroom dancing. St. Petersburg: printing house V. Tikhanova [in Russian].

12. Zorn, A. (2011). Grammar of dance art and choreography. 2nd edition amended. SPb.: Planet of Music, Lan [in Russian].

13. Steinberg, M. Tango: The newest salon dance for piano with an explanation; composer of dance N. Yakovlev. St. Petersburg: Davinghof [in Russian].

УДК 792.57

Зайцева Ірина Євгенівна,.
кандидат педагогічних наук, доцент
Київського національного університету
культури і мистецтв

ДЕЯКІ ТЕНДЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Метою роботи *є визначення і аналіз тенденцій сучасного українського театрального мистецтва в контексті нової соціокультурної реальності.* ***Методологія*** *полягає у застосуванні аналітичного, функціонального, порівняльного, мистецтвознавчого, системного методів дослідження стану сучасного українського театрального мистецтва в проявах його характерних тенденцій постмодерністської сучасності.* ***Наукова новизна дослідження*** *– у ствердженні, що нова соціокультурна реальність впливає на формування тенденцій в українському театральному мистецтві, які певною мірою і складають поняття «сучасний театр».* ***Висновки.*** *Тенденції українського театрального процесу сьогодення визначають: професійна готовність вітчизняних митців для участі в міжнародному обміні творчими кадрами, копродукції між вітчизняними театрами і театральними колективами різних країн; удосконалення процесу опанування методів акторського мистецтва, естетики різних сценічних шкіл (з цією метою й розширення програм з вивчення іноземних мов) при підготовки студентів-акторів, збагачення процесу підготовки майбутніх режисерів з врахуванням поширення і доступності інформації про світові театральні школи, режисерські методики, естетичні пошуки провідних митців; активна участь у Міжнародних фестивалях, конференціях, симпозіумах; виховання і розвиток нової аудиторії театру – покоління естетики кліпів і 3D-шоу; необхідність законодавчої державної підтримки для розвитку вітчизняного пошукового, альтернативного, експериментального театрального руху; подальша популяризація сучасної української драматургії. Реалізація цих спрямувань сприятиме скорішому входженню українського театрального мистецтва в європейський культурний простір.*

Ключові слова: *нова соціокультурна реальність, естетичні риси сучасного українського театру, тенденції вітчизняного театрального мистецтва.*

Зайцева Ирина Евгениевна, *кандидат педагогических наук, доцент кафедры сценического искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Некоторые тенденции украинского театрального искусства начала XXI столетия

Целью роботы *является определение и анализ тенденций современного украинского театрального искусства в контексте новой социокультурной реальности.* ***Методология*** *состоит в использовании аналитического, функционального, сравнительного, искусствоведческого, системного методов исследования состояния современного украинского театрального искусства в проявлениях его характерных тенденций постмодернистской современности.* ***Научная новизна исследования*** *– в утверждении, что новая социокультурная реальность влияет на формирование характерных тенденций в украинском театральном искусстве, которые в определенной степени обозначают понятие «современный театр».* ***Выводы.*** *Тенденции современного украинского театрального процесса определяют: профессиональная готовность отечественных художников для участия в международном обмене творческими кадрами, копродукции между украинскими театрами и театральными коллективами различных стран; усовершенствование процесса*

©Зайцева І. Є., 2017

овладения методами актерского искусства, эстетикой различных сценических школ (с этой целью и расширение программ по изучению иностранных языков) при подготовке студентов-актеров, обогащение процесса подготовки будущих режиссеров с учетом расширения и доступности информации о мировых театральных школах, режиссёрских методиках, эстетических поисках ведущих мастеров; активное участие в Международных фестивалях, конференциях, симпозиумах; формирование и развитие новой аудитории театра – поколения эстетики клипов и 3D-шоу; необходимость законодательной государственной поддержки для развития отечественного поискового, альтернативного, экспериментального театрального движения; дальнейшая популяризация современной украинской драматурги. Реализация этих факторов будет способствовать скорому вхождению украинского театрального искусства в европейское культурное пространство.

Ключевые слова: *новая социокультурная реальность, эстетические черты современного украинского театра, тенденции отечественного театрального искусства.*

***Zaitseva Iryna**, PhD of Pedagogic, docent, Kyiv National University of Culture and Arts*

Some tendencies of Ukrainian theatrical art of the beginning of the XXI century

***Purpose of the Article** is to identify and analyze the typical trends of contemporary theatrical art in the context of a new socio-cultural reality. **Methodology** consists in the application of analytical, functional, comparative, art-study, systemic methods of studying the state of contemporary Ukrainian theatrical art in the manifestations of its characteristic tendencies of post modern modernity. **Scientific novelty** of the research is in affirming that the new socio-cultural reality affects the formation of typical trends in the Ukrainian theatrical art, which to a certain extent define the notion of "modern theater." **Conclusions.** The tendencies of the Ukrainian theatrical process of today are determined by: the professional readiness of domestic artists to participate in the international exchange of creative personnel, co-production between domestic theaters and theatrical groups from different countries; the improvement of the process of mastering the methods of acting, the aesthetics of various stage schools (with this purpose and expanding the study of foreign languages) in the preparation of students actors, enriching the process of the preparing future directors, taking into account the dissemination and accessibility of information about world theater schools, directorial techniques, aesthetic searches of leading artists; active participation in international festivals, conferences, symposiums; education and development of a new audience of theater – the generation of aesthetics of clips and 3D shows; the need for legislative state support for the development of the domestic search, alternative, experimental theatrical movement; the further popularization of contemporary Ukrainian drama. The realization of these directions will facilitate the entry of Ukrainian theatrical art into the European cultural space.*

Key words: *new socio-cultural reality, aesthetic features of contemporary Ukrainian theater, trends of domestic theatrical art.*

Актуальність теми дослідження. Важливого значення набуває аналіз сучасного перехідного періоду розвитку українського суспільства, під час якого відбувається зміна старої соціокультурної реальності на нову, поступове включення національної культури в європейській і світовий культурний простір, формування інформаційного суспільства.

Аналіз досліджень і публікацій. Актуальні проблеми культурної і театральної політики перехідного періоду, особливості української театрально-художньої реальності вивчають науковці І. Безгін, В. Ковтуненко, О. Семашко. Проблемам шоу-бізнесу як явищу сучасного соціокультурного життя присвячують дослідження А. Хатур'ян, Т. Чередниченко, Т. Юрієнко та інші. Вчені Е. Суіменко [9], О. Семашко [9] сферу своїх наукових інтересів розширяють вивченням

соціокультурної ситуації постмодерністської сучасності, яка склалася в світовому просторі взагалі і, безпосередньо, в країнах СНД і обумовила певні особливості у різних сферах життя людства. Феномен постмодернізму як свідчення про трансформацію особистості й суспільства, що відбулася за два тисячоліття європейської культури, – коло наукового пошуку І. Ільїна [5].

Подальшої розробки ця тема набуває в інтерпретації сучасних науковців, серед яких Л. Брюховецька, Т. Гундорова, О. Івашин, В. Скуратівський, Д. Стус, В. Моринець, які аналізують ситуацію постмодерну в Україні. В усіх сферах художньої культури простежується орієнтація на продукцію «маскульту». Так, дослідники А. Теклюк, В. Чуйко аналізують питання переоцінки цінностей у духовній культурі доби постмодерну.

Ознакою часу стає гра. Науковець Н. Маркова характеризує соціокультурні підвалини процесу формування особистості структури людини в умовах становлення ігрового суспільства; Н. Давлетшина досліджує гру як елемент культури інформаційного суспільства. Ігрова сфера розповсюджується на всі області сучасного життя – відбувається естетизація ігрової діяльності. Тому і мистецтво театру відчуває на собі вплив цих факторів.

Специфіка сучасних театральних жанрів, «розмивання» границь жанрів розглядається М.Гаєвською [2]. Окремі проблеми, стан, художні події вітчизняного театрального мистецтва на сучасному етапі у полі зору критиків Г. Веселовської, Г. Липківської, Н. Мірошниченко, С. Васильєва та багатьох інших. Автором одного з фундаментальних досліджень, присвячених українському театру у переддень третього тисячоліття, виступила науковець Н. Корнієнко [6].

Існування нового типу публіки привертає інтерес критика Г. Деміна [4], її особливості, питання художнього сприйняття сценічного твору, «естетичний соліпсизм» як одну з тенденцій театрального сьогодення аналізує Ю. Давидов [3].

Видовищність як домінанта соціокультурної ситуації, розвиток видовищних жанрів – предмет дослідження Л. Бакши. Новою сторінкою в історії сучасного театру і шоу-бізнесу стає «мюзикловий бум» рубежу епох. 2003 року на українському кону народжується перший вітчизняний мюзикл, створений за бродвейськими технологіями, – «Екватор».

Метою роботи є визначення і аналіз тенденцій сучасного українського театрального мистецтва в контексті нової соціокультурної реальності.

Виклад основного матеріалу. Передвісники постмодернізму, серед яких Ш. Бодлер, Е. По, Ф. Ніцше, М. Гайдеґґер, Ж. Дерріда та інші, відчувши протиріччя західної культури, виступили проти європейського раціоналістичного розуму, відмовилися від історії, традиції, поринули у пошук «надновітнього». Знищивши грані між мистецтвом і кітчем, зорієнтувавши на компіляцію і цитування замість творчості, на колаж замість народження оригінальних творів, стильовий плюралізм, постмодернізм, таким чином, остаточно фіксує зміну місця культури в суспільстві.

Нова соціокультурна реальність постмодерністської доби висуває нових героїв, нову тематику, популярні жанри, народжується «нова драма», світовий

театральний простір стає більш доступним і відкритим в сучасному інформаційному суспільстві. Все це впливає на урізноманітнення, пожвавлення театрального життя початку XXI століття в українському соціумі.

Утворюються нові театральні колективи: «МІСТ» (Молодіжний Інтерактивний Сучасний Театр), Класичний Художній Альтернативний Театр (КХАТ), «Гайдамаки XXI століття», «Дикий театр», «Театр переселенця» тощо. Поширюється форма театральної антрепризи. На авансцену вийшло молоде покоління українських режисерів, які здійснюють різновекторні пошуки з метою оновлення вітчизняного театру і залучення нової аудиторії.

Київський театр «Золоті ворота» під керівництвом одного з наймолодших вітчизняних художніх керівників – Станіслава Жиркова орієнтується перед усім на постановку п'єс сучасних драматургів, серед яких відомі українські автори – Г. Яблонська, П. Ар'є. Репертуарна афіша цього столичного колективу пропонує вистави – «Відчуття за стіною» Г. Яблонської, «Слава героям!» П. Ар'є, «Наталчина мрія» Я. Пулінович, «Гуппі» В. Сігарєва, які знайомлять глядачів з художніми особливостями «нової драми». Показуючи дисгармонію світу і людини, автори «нової драми» намагаються зрозуміти, що відбувається в соціумі, їхні герої в жорстоких умовах самовиживання сприймають дійсність як соціальну катастрофу. Молодіжний сленг, ненормативна лексика, стиль «жорстокого реалізму», табуйовані раніше теми, актуальні питання буття, герой – маленька людина з різних верств населення, часто незахищена, існує на узбіччі життя, – ось деякі з рис цього напрямку в драматургії.

На кону Молодого театру сьогодні йде вистава Станіслава Жиркова «Сталкери» за п'єсою П. Ар'є «На початку і наприкінці часів», яка мала широкий суспільний резонанс.

Молодий режисер Влада Білозоренко, яка за недовгу творчу біографію встигла здійснити постановки понад двадцяти вистав у різних творчих колективах, успішно працює в театрі «Золоті ворота»: це і класична література – «Мітіне кохання» за І. Буніним, і сучасні – «Кольори» П. Ар'є, «Це все вона» А. Іванова (Молодий театр).

Режисерські роботи і С.Жиркова, і В.Білозоренко були відмічені престижними нагородами в галузі театрального мистецтва України.

Нова драматургія кінця XX – початку XX сторіччя характеризується творчими пошуками багатьох цікавих молодих вітчизняних авторів. Серед яких М. Курочкін, Н. Ворожбит, Н. Неждана, твори яких йдуть у різних країнах світу. Так, Н. Неждана за п'єсу «Той, хто відчиняє двері» стала переможцем світового конкурсу VPIC (Всесвітньої Організації Жінок-Драматургів). Гостросоціальні тексти (теми наркоманії, алкоголізму, сексу) М. Курочкіна хвилюють і глядачів, і режисерів (згадаємо виставу «Сталева воля» на кону столичного Молодого театру). Він є одним з представників техніки verbatim, вибудованої на матеріалі інтерв'ю, популярної в західному театрі. Н. Ворожбит («Галка Моталко», «Чого ти бажаєш, український бог?», «Зерносховище») – одна з найцікавіших українських драматургів, брала участь у багатьох драматургічних фестивалях, «Інтернаціональній письменницькій програмі» (США), організації «Тижня драматургії» в Україні.

Останнім часом в українському театральному мистецтві поширюється жанр читки, що сприяє відкриттю нових імен сучасної драматургії. Його актуалізує діяльність Н. Неждани, Н. Ворожбит, П. Ар'є, режисерів А. Мая, А. Приходько, В. Кучинцького та інших митців.

Неда Неждана як один з провідних вітчизняних драматургів наполягає на необхідності державної підтримки українського пошукового театру. На її думку, стара радянська театральна система, яка залишилася у спадок, гальмує розвиток сучасного театру в Україні. Новаторськими процесами відрізняється діяльність окремих колективів, серед яких – Молодий театр, Національний театр імені Івана Франка, Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса. На часі впровадження театральної реформи, яка б змінила ситуацію в українському театральному просторі [7].

Про контрактну систему в театрах України переконливо висловлюється С. Жирков як художній керівник столичного театру. Талановитим майстрам театрального кону контрактна система ні чим не загрожує – вони були і є затребувані, а для акторів іншого рівня – це стимул для підвищення професіоналізму і творчої перемоги у боротьбі з конкурентами. Режисер повинен змінюватися разом з часом, в якому він живе [10].

Наприклад, художній керівник Київського академічного театру драми і комедії на Лівому березі, відомий театральний педагог Едуард Митницький відчуває пульс сучасності не тільки в постановках, а і в підготовці поколінь вітчизняних режисерів, які формують обличчя українського театрального сьогодення, – це і Дмитро Богомазов, і Олексій Лисовець і багато інших представників цього цеху. Достатньо назвати такі значимі спектаклі останніх років, поставлені Д. Богомазовим на кону різних театрів, як «Філоктет-концерт» за Софоклом, «Щуролов» за О. Гріном, «Гамлет» В. Шекспіра – першу вітчизняну постановку, яку транслювали он-лайн, або одну з найпопулярніших на сьогодні київських вистав – мюзикл «Співай, Лола, співай» (п'єса О. Чепалова за мотивами роману Г. Манна «Вчитель Гнус, або Кінець одного тирана» і фільму «Блакитний янгол»), вражає синтезом споріднених мистецтв в режисерської фантазії-імпровізації і високою виконавською майстерністю; дискусійну, несподівану трактовку «Ромео і Джульєтти» і новаторську постановку прози Ф. Достоєвського «Село Степанчиково і його мешканці» у жанрі ексцентричної комедії «Опискін, Фома!» О. Лисовця.

Театр на Лівому березі був одним із стартових майданчиків і для режисера Андрія Білоуса, який сьогодні очолює столичний Молодий театр. Репертуарну політику цього колективу відрізняє інтерес до класики і новаторської нової драматургії. Популярні «Загадкові варіації» відомого франкомовного драматурга Е.-Ем. Шмітта, американська комедія «Однорукий» М. МакДонаха, вічна класика – «Підступність і кохання» Ф. Шиллера або одна з недавніх прем'єр – «осучаснена» інтерпретація комедії «Лихо з розуму» О. Грибоєдова у постановці А. Білоуса користується незмінним успіхом у молодіжної аудиторії.

Андрій Білоус під час лекції-бесіди зі студентами і педагогами КНУКіМу, у квітні цього року, озвучив декілька тенденцій вітчизняного театрального мистецтва. Одна з них – необхідність пошуків нової сценічної мови для того, щоб «театр як живий організм постійно був у тренді», а його естетика не сприймалася як «екскурс в музей історії». Друга – велика роль і відповідальність режисера за успішність театру. «Режисер як провідна особистість в театрі має …відчувати як змінюється філософія світу», отже відкривати «нові засоби і способи створення вигаданих світів у виставах».

А. Білоус назвав естетичні риси сучасного українського театру, в яких, ми вважаємо, простежується художній вплив модернізму як мистецької течії, а саме: іронічність, деконструкція тексту; цитування вже відомих творів; відмова від заданих автором параметрів; довільна інтерпретація гри сенсів; використання елементів видовищного мистецтва – перфомансу та хеппенінгу; з'єднання різних видів мистецтва тощо.

Одна з нагальних проблем в українському театрі – це ротація кадрів. Так, наприклад, С. Жирков впевнений, що вітчизняні театри відчувають позитивні зміни, процес «осучаснення» з приходом нових художніх керівників. Це і столична оперета під керівництвом Богдана Струтинського, і Івано-Франківський театр на чолі з Ростиславом Держипільським, і Молодий театр з Андрієм Білоусом [10].

«Театр повинен витягнути сучасного глядача з зони комфорту, в якій він довго перебуває» [10]. Мабуть тому, одна з характерних рис режисерського почерку С. Жиркова – відкритий фінал, постановка питання, проблеми, які б активізували глядачів на пошуки відповідей та їх вирішення.

У цьому контексті виникає актуальне питання глядацької аудиторії. Новий тип публіки [3; 4], найчастіше сформований під впливом естетики відеокліпів і 3D-шоу, на думку дослідників, характеризує не тільки «невинність» по відношенню до класичних творів, а і розкутість поведінки під час сприймання вистави, яка проявляється у неадекватних реакціях, передусім – дивному сміху. Фахівці таку розкутість пов'язують з важким станом, який називається «розірвана свідомість: її власник не може пов'язати окремі явища в єдине ціле. Неспроможний співставити те, що відбувається в цю хвилину, з тим, що було недавно, зрозуміти логіку подій і характеру персонажу, смішливий глядач задовольняється разовими подачками, впливом миті» [4, 27]. «Ідеться про публіку, яка не бажає бачити у художньому творі нічого, крім механічного генератора нервово-фізіологічних подразників… Вона не бажає виходити за межі… таких відчуттів і переживань – ні у сферу ідеалів і цінностей, ні у світ практичного життя» [3, 11].

В умовах нового віртуально-умовного простору, в якому існує постсучасна людина, одна з актуальних задач – повернути інтерес до театру. «Перегодований» інформацією з Інтернету, телеекранів, ЗМІ, радіоканалів масовий глядач найчастіше від театру очікує релаксації і чистої розважальності. Проте театр як носій певної духовної місії не тільки має задовольняти загальні потреби у розважальності і спілкуванні масового глядача, а і виховувати

аудиторію театру з розвинутою естетичною культурою, здатну оцінити, наприклад, не тільки невибагливість комедій Р. Куні, а й рівень художньої мови «чорної комедії» «Четверта сестра» Я. Гловацького або ексцентричної – «Опискін, Фома!» (за твором Достоєвського). Конче важливо розмовляти з глядачами сучасною театральною мовою, використовувати весь потужний арсенал поліфункціональної естетики – тобто синтез впливу талановитої драматургії, акторсько-режисерського мистецтва, сценографії, кіно, комп'ютерної графіки, хореографії, музики, світломузики тощо. Злагоджена творча співпраця представників різних родів діяльності в сумісній роботі над театральним проектом, його хвилююча актуальність і висока художня якість, гармонія форми і змісту – запорука справжнього мистецтва. Така вистава може стати подією духовного життя українського соціуму.

Залежно від мети постановки режисери звертаються до таких форм, як авангардний театр, перфоманс, гепенінг. Для останнього – гепінінгу як різновиду сучасного видовищного жанру, нагадаємо, притаманний не пошук нових засобів виразності, театральної мови, естетики, а певна моральна, соціальна позиція.

Дослідження нових шляхів розвитку української театральності, прагнення створити «авторський театр», характеризує багатогранну діяльність Влада Троїцького як режисера, продюсера, організатора, майстра перфомансу, засновника і керівника широко відомого ЦСМ «ДАХ», акторсько-режисерської школи, популярного фестивалю сучасних мистецтв «Гогольфест» з його різнобарвними напрямками і формами. Він ініціатор лабораторії «Українська нова драма», автор проекту «Україна містична» з гуртом «ДахаБраха», постановник «нової опери», митець, який створив власну театральну естетику. Творчість В. Троїцького відома далеко за межами України. Його мистецькі інноваційні проекти є візитівкою української художньої культури для зарубіжної аудиторії.

Західне театральне мистецтво сьогодення характеризується різноманітними процесами. Серед них особливе місце займають художні явища, які впливають на сучасний театральний простір. Це сценічні експерименти найвідомішого американського сучасного театрального режисера Роберта Вільсона, швейцарський досвід німецького театрального педагога, режисера, композитора Хайнера Геббельса, універсального бельгійського митця Яна Фабра – режисера, драматурга, сценариста, хореографа, скульптора і художника, творчі досягнення Інституту Театру під керівництвом Мацея Новака в Польщі, який приїздив в Україну. Цікавий досвід українського майстра епатажу Андрія Жолдака, який за останні роки завоював прихильність критиків і шанувальників експериментального авангардного театрального мистецтва в різних країнах світу.

Європейська культурна політика прагне до збереження національної спадщини, розвитку сучасного мистецтва і інновацій. В Україні, на думку драматурга Н. Нежданої, «фактично відсутня політика в галузі театру»[7]. Неждана є одним з ініціаторів підтримки незалежного вітчизняного

театрального мистецтва. З цією метою 2015 року в Києві було створено Європейський театральний центр «Краків» – майданчик, на якому збиралися працювати 7 альтернативних театрів за умови, що фінансування приміщення і адміністрації бере на себе місто. Ці умови не було виконано, і більшість театрів повернулися на інші майданчики [7]. Необхідність підтримки з боку міської влади, створення законодавчої державної бази для розвитку вітчизняного альтернативного, пошукового театрального мистецтва очевидна. Важливо, що у такого театру аудиторією є переважно молодь.

Для постсучасної людини суспільства масового споживання актуальною стає проблема неусвідомленого почуття глибокої самотності в неосяжному віртуальному просторі. Розвиток засобів комунікації з його множинністю діалогів залишає індивіда на одинці з собою. В комунікаційних мереживах спрощується не тільки спілкування, діалог, а головне – і свідомість (Є. Уханов). Один із шляхів вирішення цієї проблеми – залучення до мистецтва театру – живого спілкування аудиторії і митця, взаємообміну енергіями, взаємозбагачення найціннішого зворотного зв'язку.

Потенціальні ресурси театр повинен шукати в розширенні психофізичних і творчих можливостей акторів. Опанування і в теорії, і на практиці різноманітними і найвідомішими у світовому театральному мистецтві методами роботи актора над роллю. Еволюційний рух до нового професійного і загальнокультурного рівня підготовки в акторській професії – одна з засад сучасного театру. Такий театр потребує режисера, який не тільки розбирається в техніці акторської майстерності, новітніх сценічних технологіях з їхніми спецефектами і можливостями трансформації простору, а володіє глобальним мисленням. Режисер як філософ повинен вміти осмислювати стан світу. Без цього не можливо зрозуміти і відобразити те, що життя окремої людини все більше пов'язане з долею людства (Ю. Борев).

Ще одна тенденція простежується в соціокультурному просторі сьогодення – доба інформаційної революції з її технологіями формує хибну ілюзію, особливо у студентської молоді, про легку доступність і спрощеність набуття знань (у вигляді інформації) без складної щоденної інтелектуальної та духовної праці і витрат енергії. «Знецінення» знань, як і попередніх культурних традицій та художніх здобутків, значення інтелігенції як носія знань і культури – це шлях в порожнечу бездуховності, моральної деградації, бездушності. Для творчої художньої еліти і особливо її молодого покоління такий шлях є неприпустимим. Тому важливого значення набуває якість підготовки майбутньої творчої інтелігенції в стінах вишів, подальший саморозвиток, самовиховання, духовне вдосконалення, постійне емоційне і інтелектуальне збагачення особистості митця, яке невипадково названо тезаурусом – скарбом (за М. Кнебель).

Аналізуючи пострадянський театральний простір – його український контекст, – критик О. Вергеліс наголошує на некомунікабельності українського театрального соціуму [1]. За роки незалежності і досі не було реалізовано ідею національного фестивалю. Існує творча роз'єднаність. Рідкісним явищем є обмін цінними творчими кадрами поміж театрами. Театральній критиці часто

не вистачає чесності і відвертості. «Сьогодні сподівання на краще в українському театрі здебільшого пов'язане з рухом з «низу». З боку тих, хто хоче облаштовувати свій простір поліфонічної, сценічної, авторської надбудови» [1, 16]. Ми поділяємо думку О. Вергеліса, що «...найвартісніше в сучасному українському театрі посттоталітарної доби – це і є от такі авторські театральні «спалахи», спроби сценічного зодчества на різних територіях, у різних регіонах» [1, 16].

Сьогодні одним з шляхів подолання цієї некомунікабельності, на наш погляд, є створення мультикультурних проектів, що знайомили б світову спільноту з українським мистецтвом загалом. У цьому плані ми згодні з позицією художнього керівника Національного театру ім. Івана Франка С.Мойсеєва, щодо необхідності «...здійснення міжнародних проектів, копродукцій за підтримки закордонних культурних інституцій» [8, 20]. Вважаємо, що талановиті мультикультурні проекти, створені на вітчизняному матеріалі, ще раз доведуть актуальність думки: «українське – це модно!».

Початок третього тисячоліття нагадав істину про те, що театр повинен і має бути різним і змінюватися разом з часом. Режисерський театр, народжений минулого століття, не здає своєї лідерської позиції за умови сформованості сучасного світобачення, сприйняття нової соціокультурної реальності, епохи постмодернізму з притаманною естетикою, полістилістикою, поліжанровістю, оволодіння новою сценічною мовою для реалізації сучасної драми, вміння встановлювати контакт з неоднорідною аудиторією театру, зокрема новим типом публіки.

Наукова новизна– у ствердженні, що нова соціокультурна реальність впливає на формування тенденцій в українському театральному мистецтві, які певною мірою і складають поняття «сучасний театр».

Висновки. Тенденції українського театрального процесу сьогодення визначають: професійна готовність вітчизняних митців для участі в міжнародному обміні творчими кадрами, копродукції між вітчизняними театрами і театральними колективами різних країн; удосконалення процесу опанування методів акторського мистецтва, естетики різних сценічних шкіл (з цією метою й розширення програм з вивчення іноземних мов) при підготовці студентів-акторів, збагачення процесу підготовки майбутніх режисерів з врахуванням поширення і доступності інформації про світові театральні школи, режисерські методики, естетичні пошуки провідних митців; активна участь у Міжнародних фестивалях, конференціях, симпозіумах; формування і розвиток нової аудиторії театру – покоління естетики кліпів і 3D-шоу; необхідність законодавчої державної підтримки для розвитку вітчизняного пошукового, альтернативного, експериментального театрального руху; подальша популяризація сучасної української драматургії. Реалізація цих спрямувань сприятиме скорішому входженню українського театрального мистецтва в європейський культурний простір.

Література

1. Вергеліс О. Пострадянський театральний простір. Український і російський контексти / О. Вергеліс // Український театр.– 2013. – № 6. – С. 14-17.
2. Гаевская М. Брожение умов и жанров / М. Гаевская // Театральная жизнь. – 2002. – № 3. – С. 36-39.
3. Давидов Ю. По той бік художнього смаку. Досвід соціологічного пояснення однієї художньої тенденції / Ю. Давидов // Кіно-Театр. – 2003. – № 5. – С. 9-11.
4. Демин Г. Блуждающие кометы / Г. Демин // Театральная жизнь. – 2003. – № 3. – С. 23-27.
5. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / Илья Ильин. – Москва: Интрада, 1998. – 255 с.
6. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук / Неллі Корнієнко. – Київ: Факт, 2000. – 160 с.
7. Овчаренко Е. Неда Неждана: «Пишу про те, що болить і хвилює»: [інтерв'ю з драматургом] / Едуард Овчаренко // Слово Просвіти. – 2017. – 18-24 трав. – С. 14.
8. Соколенко Н. Станіслав Мойсеєв: «Театр – це великий корабель»: [інтерв'ю з режисером] / Н. Соколенко // Український театр. – 2013. – № 2. – С. 20-21.
9. Суименко Е. Новая социокультурная реальность и проблема приобщения молодежи к ценностям духовной культуры // Трансформация цивилизованно-культурного пространства бывшего СССР: (тенденции, прогнозы): сб. ст. / Е Суименко, А. Семашко. – Москва: Форос, 1994. – С. 287-292.
10. Фесенко Л. Стас Жирков, режиссер, художественный руководитель театра «Золотые ворота»: «Мы потеряли Крым намного раньше, потому что в севастопольских школах не было уроков украинского языка» [Электронный ресурс] / Лилиана Фесенко, Людмила Шевченко]. – Режим доступу: https://www.ukrinform.ru/rubric-culture/2067042-stas-zirkov-rezisser-hudozestvennyj-rukovoditel-teatra-zolotye-vorota.html (дата обращения: 08.12.2017). – Загл. с экрана. – Дата публикации: 16.08.2016.

References

1. Vergelis, O. (2013). Post Soviet theater space. Ukrainian and Russian contexts. Ukrayinskyj teatr, 6, 14-17 [in Ukrainian].
2. Gaevskaya, M. (2002). Fermentation of minds and genres. Teatralnaya zhizn, 3, 36-39 [in Russian].
3. Davydov, Yu. (2003). On the other side of the artistic taste. Experience of sociological explanation of one art trend. Kino-Teatr, 5, 9-11 [in Ukrainian].
4. Demin, G. (2003). Wandering comets. Teatralnaya zhizn, 3, 23-27 [in Russian].
5. Ilin, I. (1998). Postmodernism from its origins to the end of the century. Moscow: Intrada [in Russian].
6. Korniyenko, N. (2000). Ukrainian Theater on the eve of the third millennium. Search. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].
7. Ovcharenko, E. (18-24 May, 2017). Neda Nezhdana: «I write about what's painful and exciting», Slovo Prosvity [in Ukrainian].
8. Sokolenko, N. (2013). Stanislav Mojseyev: «The theater is a great ship». Ukrayinskyj teatr, 2, 20–21 [in Ukrainian].
9. Suimenko, E. & Semashko, A. (1994). A new socio-cultural reality and the problem of involving young people in the values of spiritual culture. Transformatsiya tsivilizovanno-kulturnogo prostranstva byivshego SSSR. (pp. 287-292). Moscow [in Russian].
10. Fesenko, L. & Shevchenko, L. (16 Aug. 2016). Stas Zhirkov, director, art director of the theater «Golden Gate»: «We lost the Crimea much earlier, because in the Sevastopol schools there were no lessons of the Ukrainian language». Retrieved from https://www.ukrinform.ru/rubric-culture/2067042-stas-zirkov-rezisser-hudozestvennyj-rukovoditel-teatra-zolotye-vorota.html [in Russian].

УДК 792.54:792.077”18/19”(477)

Злобін Юрій В’ячеславович,
кандидат культурології, доцент
кафедри шоу-бізнесу та індустрії моди
Київського національного університету
культури і мистецтв,

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПОЛТАВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ім. М. ГОГОЛЯ (1936–1950 рр.)

Мета дослідження. *У статті аналізується діяльність Полтавського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. М. Гоголя в 1936–1950 рр., формування творчого колективу та репертуару в передвоєнні роки, роки Другої світової війни (1941–1944 рр.), а також особливості репертуарної політики в перші повоєнні сезони, в умовах посилення ідеологічного тиску. Враховуючи фрагментарний характер існуючих історичних та мистецтвознавчих праць, метою статті є культурологічне дослідження діяльності музично-драматичного театру в Полтаві в 1936–1950 рр.* ***Методологію*** *дослідження становить сукупність базових принципів дослідження: об’єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети дослідження використані наступні* ***методи*** *наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у культурологічному дослідженні діяльності музично-драматичного театру в Полтаві в 1936–1950 рр.* ***Висновки.*** *Доведено значення діяльності Полтавського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. М. Гоголя в культурному житті та його вплив на формування суспільно-політичного процесу в ідеологічно напружених довоєнних та повоєнних умовах відбудови країни після перемоги над німецько-фашистськими загарбниками.*

Ключові слова: *вистави, акторський склад, репертуарна політика, театральна трупа, евакуація, окупація, постанови.*

Злобин Юрий Вячеславович, *кандидат культурологии, доцент кафедры шоу-бизнеса и индустрии моды Киевского национального университета культура и искусств*

Особенности творческой деятельности Полтавского академического областного украинского музыкально-драматического театра им. Н. Гоголя *(1936-1950 гг.)*

Цель исследования*. В статье анализируется деятельность Полтавского академического областного украинского музыкально-драматического театра им. М. Гоголя в 1936–1950 гг., формирование творческого коллектива и репертуара в предвоенные годы, годы Второй мировой войны (1941–1944 гг.), а также особенности репертуарной политики в первые послевоенные сезоны, в условиях усиления идеологического давления. Учитывая фрагментарный характер существующих исторических и искусствоведческих трудов, целью статьи является культурологическое исследование деятельности музыкально-драматического театра в Полтаве в 1936–1950 гг.* ***Методологию исследования*** *составляет органическая совокупность базовых принципов исследования: объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма, а для достижения цели исследования использованы следующие методы научного познания:*

©Злобін Ю. В., 2017

проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. ***Научная новизна*** *работы заключается в культурологическом исследовании деятельности музыкально-драматического театра в Полтаве в 1936-1950 гг.* ***Выводы.*** *Доказано значение деятельности Полтавского академического областного украинского музыкально-драматического театра им. М. Гоголя в культурной жизни и его влияние на формирование общественно-политического процесса в идеологически напряженных довоенных и послевоенных условиях восстановления страны после победы над немецко-фашистскими захватчиками.*

Ключевые слова: *спектакль, актерский состав, репертуарная политика, театральная труппа, эвакуация, оккупация, постановления.*

Zlobin Yuriy, *Candidate of Cultural Science, Kyiv National University of Culture and Arts*

Creative features of activities of the Poltava Regional Academic Ukrainian Gogol Theatre of Musical Drama (1936–1950)

Purpose of Article. *The research examines the activities of the Poltava Regional Academic Ukrainian Gogol Theatre of Musical Drama in 1936–1950 years of the twentieth century, the formation of the creative team and repertoire in pre-war years, the years of the Second world war (1941–1944), and the repertoire policy in the first postwar season in front of the face of increasing ideological pressure. Due to the fragmented nature of the existing historical and artistic works, the aim of the paper is a cultural study of musical drama theatre in Poltava in 1936–1950.* ***The methodology*** *of the research is the organic combination of the fundamental principles of analysis: objectivity, historicism, systematic, integrated approach, development, and pluralism to achieve the objectives of the study the following methods of scientific knowledge: problem-chronological, specific historical, statistical, descriptive, logical, and analytical.* ***Scientific novelty*** *of the work lies in the cultural study of musical drama theatre in Poltava in 1936–1950.* ***Conclusions.*** *The research has proved the value of the activities of the Poltava Regional Academic Ukrainian Gogol Theatre of Musical Drama in cultural life and its influence on the formation of the socio-political process in the ideologically harsh pre-war and post-war conditions of reconstruction of the country after the victory over the Nazi invaders.*

Key words: *show, the cast, the repertoire policy, and theater, evacuation, occupation, decisions.*

Актуальність теми дослідження полягає у висвітленні особливостей творчої діяльності Полтавського українського музично-драматичного театру ім. М.Гоголя 1936–1950 рр., творчого складу трупи з дня заснування; умов роботи колективу в евакуації та в роки німецької окупації під час Другої світової війни; аналізі репертуарної політики в повоєнні роки, які в історії українського театру ХХ ст. пов’язані з посиленням ідеологічного тиску.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження історії розвитку театрального мистецтва регіонів України взагалі та Полтавщини зокрема, привертає увагу сучасних науковців недостатньою розробкою, бо протягом тривалого часу ця проблематика висвітлювалася необ’єктивно та упереджено. Деякі аспекти творчої діяльності Полтавського українського музично-драматичного театру ім. М. Гоголя частково висвітлено в працях істориків, театрознавців та мистецтвознавців. Наприклад, в публікаціях В. Ревегука «Полтавщина в роки другої світової війни (1939-1945 рр.)», В. Гайдабури «Театр захований в архівах» (1998), О. Роготченка «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм» (2007), Ю. Станішевського «Український театр у перші повоєнні десятиліття» (2006), В. Заболотної «Театральна Україна у полудень віку:

український драматичний театр 40-60-х рр. ХХ століття» (2006) та ін. Проте ці роботи мають узагальнюючий характер, а, відтак, діяльність Полтавського українського музично-драматичного театру ім. М. Гоголя не стала темою ґрунтовного культурологічного дослідження.

Враховуючи фрагментарний характер існуючих історичних та мистецтвознавчих праць, метою статті є культурологічне дослідження діяльності музично-драматичного театру в Полтаві в 1936–1950 рр.

Виклад основного матеріалу. Якщо в першій половині 30-х рр. ХХ ст. в Полтаві працювали робітничо-селянський театр, робітничий театр опери і балету (кер. Г. Вольгемут), театр опери «Рух» та мандрівний театр, то навесні 1936 р. відкрився стаціонарний театр в приміщенні просвітницького будинку ім. Миколи Гоголя – Державний театр музичної драми, творчий склад якого сформований з трупи Комсомольського оперного театру-студії при Харківській філармонії, керівником якої з 1933 р. був В.М. Скляренко.

1 травня 1936 р. відбулася прем'єра опери М. Мусоргського «Сорочинський ярмарок», постановку якої здійснили В.Скляренко і диригент К. Дорошенко. У виставі брали участь артисти: В. Варецька, К. Галайта, Р. Єфименко, Л. і А. Іванченко, П. Захаров, Є. Золотаренко, М. Йосипенко, К. Кошевський, П. Колесник, Є. Коханенко, З. Лопатніченко, І. Мар'яненко, М. Міцкевич, К. Осмяловська, Є. Селецька, Д. Степовий, Л. Солнцева, М. Терещенко, Є. Хутірна, С. Цуканов, М. Янковський та ін. [1, 777-778].

В. Скляренко очолював театр лише протягом першого сезону, а за основу репертуару брав музичні вистави, наприклад «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та класичну оперету Ж. Оффенбаха «Перікола" [2, 56], а згодом режисери здійснили постановки: «Наталка Полтавка» І. Котляревського (1936 р.), «Правда», «Банкір», «Платон Кречет» О. Корнійчука (1937 р.), «Таланти і шанувальники» О. Островського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка (1937), «Катерина» М. Аркаса (1939), «За двома зайцями» М. Старицького, «Безталанна» І. Карпенка-Карого (1938), «Міщанин у дворянстві» Ж.-Б. Мольєра (1938); в 1939 р. М. Терещенко вперше на українській сцені поставив «Дванадцяту ніч» В. Шекспіра [1, 777-778]; в 1940-му – «Підступність і кохання» Ф. Шіллера, а в переддень війни – «Машеньку» О. Афіногенова [3, 405].

У 1937 р. театр став обласним, при ньому працювала акторська студія та студія підготовки керівників самодіяльних театральних колективів.

У листопаді 1938 р, з нагоди 100-річчя від дня смерті І. Котляревського, після промови М. Рильського, театральний колектив здійснив показ вистави «Наталка Полтавка», в якій головну роль зіграла народна артистка СРСР М. Литвиненко-Вольгемут.

Як відомо, на початку 1941 р. в Україні працювало 133 театральних колективи [4]. В кожній області було кілька стаціонарних та 5–6 пересувних театрів, артисти яких брали участь в політико-інформаційній роботі з сільським населенням.

У червні 1941 р. українські театри припинили діяльність, з артистичного складу формувалися фронтові бригади та творчі колективи для агітаційної роботи. З початком евакуації, а в першу чергу «вивозили кваліфікованих робітників та службовців, людей похилого віку, жінок та молодь, промислове обладнання, верстати й машини, кольорові метали, пальне та інші цінності, що мали державне значення» [5, 497], більшість театральних колективів були на гастролях: Київський український драматичний театр ім. І. Франка – в Москві, Харківський український драматичний театр ім. Т. Шевченка – в Миколаєві; Одеський театр Революції – в Мінську, Дніпропетровський театр ім. Т. Шевченка – в Тулі, Запорізький театр ім. М. Заньковецької – у Харкові, Полтавський ім. М. Гоголя – в Дніпропетровську, а Київський театр опери і балету ім. Т. Шевченка завершував сезон виставою «Отелло» [6, 399].

Згідно з евакуаційним планом, українські театри вивезли в Башкирську (Уфа), Казахську (Акмолінськ, Актюбінськ, Алма-Ата, Гур'єве, Джамбул, Зирянівськ, Караганда, Кизил-орда, Семипалатинськ, Чимкент), Киргизьку (Джелан-Абад, Кізіл-Кія, Пржевальськ, Токмак, Фрунзе), Татарську (Єлабуг), Туркменську (Краснозаводськ), Узбецьку (Андіжан, Наманган, Ташкент, Фергана) РСР, Північний Кавказ (Нальчик, Моздок), Урал (Свердловськ), Далекий Схід (Хабаровськ), до Східної (Іркутськ, Красноярськ, Улан-Уде, Чіта) та Західної Сибірі (Новокузнецьк, Новосибірськ, Павлодар, Тобольськ), у Воронежську область (Калач), Ставропольський та Алтайський край (Барнаул). У липні-листопаді 1941 р. 22 українські театральні колективи, майже в повному складі, евакуювали з прифронтової смуги, а в призначених містах ними займалися міські комісій, які були зобов'язані надати житло, харчові пайки та забезпечити належними умови для подальшої творчості. Місцеві театри закривалися, а театральні колективи працювали в клубах або будинках культури. Для прибулих артистів евакуйованих театрів міська влада виділила помешкання: заслуженим або народним – номери в готелях або окремі квартири, а інших підселяла або виділяла службові приміщення; евакуйованим з власної ініціативи – пільги не надавалися.

Формування творчого складу та діяльність фронтових бригад відбувалися під контролем політуправління, відділи якого надсилали заявку до Головного політичного управління Робітничо-селянської Червоної армії про кількість артистичних бригад та їх маршрути. Всесоюзний Комітет складав місячний план виїзду бригад та надсилав їх в евакуаційні комісії театрів, філармоній, творчих спілок. Представники творчих колективів згідно цих планів складали списки артистів і відсилали їх до комітету у справах мистецтв при РНК СРСР. Фронтові бригади проходили конкурс на Оглядовій комісії, до складу якої входили представники Комітету у справах мистецтв, ГПУ РСЧА, ЦК Союзу працівників мистецтв [7, 43] і тільки після схвалення комісією програми та художнього рівня виконання артистами номерів, творчий колектив отримував посвідчення фронтової бригади, а відтак, його використовували для військових потреб [8].

Комітет у справах мистецтв СРСР проводив з артистами фронтових бригад політико-виховну роботу: бесіди, доповіді, тематичні лекції, зустрічі з Героями Радянського Союзу; збори, на яких заслуховувалися звіти про виконання поставлених завдань, про їх творчу діяльність друкували повідомлення в «Бойових листках» [9, 67].

З початком театрального сезону змінився репертуар, тепер він складався з вистав історичної та героїко-патріотичної тематики, а найбільш популярними стали «малі», мобільні, невеличкі твори – «одноактівки» або сценки з вистав. «Малу драматургію» для політичної агітації та пропаганди використовували в 1920-ті роки культбригади. Завдяки особливостям цього жанру невеличкий акторський колектив на імпровізованому сценічному майданчику з примітивною декорацією та реквізитом розігрував «плакатні» сценки, викликаючи у глядача вибух емоцій.

Концертні колективи здебільшого виступали у госпіталях, де проводили концерти, «концерти-конвеєри», міні-концерти, або займалися з червоноармійцями художньою самодіяльністю [9, 67].

Режисери евакуйованих театрів поверталися до вистав довоєнного репертуару: «Загибель ескадри» та «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука, «Полководець Суворов» І. Бахтеєва та О. Розумовського, «Любов Ярова» К. Треньова, «Фельдмаршал Кутузов» В. Соловйова, «Пархоменко» В. Іванова, а з 1942 р. – постановкою нових творів радянських драматургів: «Фронт» О Корнійчука, «Російські люди» та «Чекай на мене» К. Симонова, «Навала» Л. Леонова, «Нічна тривога» І. Кочерги, «Син династії» Ю. Яновського та ін.

У серпні 1941 р. об'єднали театральні трупи Полтавського обласного театру музичної драми та Полтавського колгоспного театру ім. І.П. Котляревського, а в Зирянівську (Казахська РСР) актори і режисери співпрацювали з Ізюмським робітничо-колгоспним театром [10]. За час евакуації репертуар театру складався з 32 вистав.

Німецькі окупаційні війська захопили Полтаву 18 вересня 1941 р., у жовтні розпочав роботу Полтавський музично-драматичний театр ім. М. Гоголя [11, 85] та оперний театр, керівником якого був Пфлегер, а згодом обер-єфрейтор З.-П. Вольфер (художній керівник); обов'язки директора виконував Ю. Сидорук, якого невдовзі замінили З.-П. Вольфером («піаністом із Гамбурга, який… брутально поводився з акторами»). Режисерами театру працювали П. Захаров, О. Григораш та З-П. Вольфер; художниками – Гудзенко, Репринцев; диригентами – П. Рябинін, Г. Жуковський; хормейстером – Шаповаленко; балетмейстерами – М. Бедерф і Ю. Кузьменко [12, 45]; на початку 1943 року в театрі працювало 285 осіб постійного складу, з них – 75 хористів і 45 музикантів оркестру. До червня 1943 року театральний колектив здійснив понад 350 вистав і 123 концерти, на яких були «присутні 324 945 осіб – місцеві німецькою мовою: з 24 вистав оперети «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, лише 5 – українською » [11, 85].

У книзі «Театр, захований в архівах» (1998) В. Гайдабура наводить перелік акторського складу: «*Жінки:* В. Багмет, Борисова, К. Костіна, Г. Михайлова,

Міхновська, Т. Ніколенко, Е. Носова, В. Сідак, Тарноградська, Г. Триріг, М. Феденко, В. Чайка, Н. Юцкевич. *Чоловіки:* Баранович, Безрідний, Б. Гмиря, О. Григораш, П. Захаров, І. Зейферт, Ю. Ковінько, Кучеренко, І. Лазаренко, Маликов, М. Машенко, Миколенко, Писако, М. Пасинка, В. Поліцар (балет), Постольник, І. Ребро (хор), С. Самійленко, К. Шведов, Шкурат [12, 45].

У грудні 1941 та січні 1942 рр. у Полтаві гастролював Б. Гмиря, який з квітня став артистом трупи місцевого театру. Невдовзі З.-П. Вольфер здійснив постановку опер «Фіделіо» Л. ван Бетховена, в «Фауст» Ш. Гуно, «Богема» Дж. Пуччіні, в яких партії Рокко, Міфестофеля, Колена виконав Б. Гмиря. У виставах брала участь і полтавська співачка Н. Носенко.

19 вересня 1943 р. полтавський театр виступав у Кам'янець-Подільську з виставами З. Вольфера «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм» та «Циганський барон», а згодом театральний колектив відправили у Німеччину.
У березні 1944 р., після визволення Полтави від німецьких загарбників, було відновлено роботу Полтавського обласного музично-драматичного театру ім. М.В. Гоголя. Щоправда, знаходився він деякий час на другому поверсі середньої школи № 3, бо приміщення театру відбудовували після пожежі. Головним режисером театру був заслужений артист УРСР Р. Єфименко, режисерами – І. Гайсинський та Ю. Лисенко; в акторській трупі працювали: Є. Золотаренко, Л.Оніщенко, В. Рудевська, Г. Некряч, І. Моровщик, С. Оніпко, Д. Степови, В. Гаєвський, П. Лисенко та ін.

Театральний сезон відкрився виставами «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «Безталанна», І. Карпенка-Карого та «Украдене щастя» І. Франка, а згодом у репертуарі були і вистави «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Ревізор» М. Гоголя, «Без вини винні», «Не все котові Масляниця» О. Островського, «Діти сонця М.Горького, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого» та радянських драматургів: «Весілля в Малинівці» Л. Юхвіда, «В степах України» О. Корнійчука та ін.

Радянське партійне керівництво використовувало театральне мистецтво як засіб ідеологічної пропаганди. Змінилася політична ситуація в країни, змінилася й репертуарна політика: якщо в перших повоєнних сезонах 1944–1945 та 1945–1946 років пропагувалися вистави патріотичної тематики, про мужність та самовідданість радянського народу у боротьбі з німецько-фашистськими загарбниками, то з початком відбудови постала необхідність у виставах, які б пропагували ідею самовідданої та чесної праці в ім'я комуністичного майбутнього.

У постанові Оргбюро ЦК ВКП(б) «Про репертуар драматичних театрів і мірах з його покращення» від 26 серпня 1946 року стан репертуарів театрів визнавався незадовільним. Серед недоліків вказувалося на недостатню кількість в репертуарах театрів п'єс радянських авторів сучасної тематики, а серед тих, які були поставлені «…є п'єси слабкі і безідейні», «антихудожні і примітивні (...) написані безграмотно..» [13]. У постанові йшлося і про те, що керівництво театрів постановку вистав за п'єсами сучасної радянської драматургії доручає другорядним режисерам, які задіюють в постановці вистав посередніх акторів,

що сценографи театрів не приділяють належну увагу їх художньому оформленню, а як наслідок, вистави не користуються попитом глядача [13].

Комітету у справах мистецтв дорікали, що вони не контролюють репертуари драматичних театрів, і як наслідок, серед вистав забагато зарубіжної драматургії, яка була «спробою отруїти свідомість радянських людей світоглядом ворожим радянському суспільству, оживити пережитки капіталізму в свідомості і побуті», та вистав історичної тематики, в «яких ідеалізується життя царів, ханів, вельмож» [13].

11 жовтня 1946 року ЦК КП(б)У прийняв постанову «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР та засобах для його покращення», в якій наголошувалося, що в репертуарах українських театрів практично відсутні вистави на сучасні теми, подавався перелік театрів та кількість здійснених за сезон 1945–1946 років прем'єрних постановок, присвячених сучасній радянській дійсності. Так, наприклад, у «Київському драматичному театрі ім. І. Франка з 16 п'єс – лише 3, в Київському театрі російської драми ім. Лесі Українки з 14 – 4, в Харківському театрі ім. Т. Шевченка з 17 – 3, у Львівському театрі ім. М. Заньковецької з 16 – 3» тощо [13], а оперні театри «…не здійснили жодної постановки радянських композиторів, присвячених сучасному життю…», не створили «…високоідейних та повноцінних в художньому відношенні вистав про перемогу радянського устрою…» [13]. Натомість на сценах провідних українських театрів (Харківського ім. Т. Шевченка, Ворошиловградського театру російської драми та ін.), режисери займаються постановками «чужих і пошлих п'єс» («Дружина Клода» О. Дюма (сина), «Дорога до Нью-Йорка» Л. Малюгіна та В. Рискіна, «Вбивство містера Паркера» Моррісона та ін.), що «суперечить виховній політиці радянської влади і є спробою відживити пережитки капіталізму в побуті й свідомості радянських людей» [13].

Реакція відповідних установ була миттєвою: Комітет у справах мистецтв УРСР та Управління контролю за репертуаром заборонили постановки вистав: «Чому не гаснуть зорі» О. Копиленка, «Кум мірошник» Д. Дмитренка, «Запорізький скарб» К. Ванченка, «Бувальщина» А. Велисовського, «Квартет» І. Кочерги, «Дні війни» та «Хмара» О. Суходольського, «Над Черемошем» Ю. Мокрієва, «Син династії» Ю. Яновського, «Літак спізнюється на добу» І. Савченка та Н. Рибака, «Архітектор Дніпровий» І. Кологойди, «На Вкраїні милій» І. Чабаненка [14; 55], а в першу чергу з репертуарів вилучили вистави «Дружина Клода» О. Дюма (сина), «Дорога до Нью-Йорка» Л. Малюгіна та В. Рискіна, «Вбивство містера Паркера» Моррісона.

На республіканській нараді завідувачів обласних відділів мистецтва, яка відбулася 10 червня 1947 року, Голова комітету у справах мистецтв при раді Міністрів УРСР Н. Пащин, наголосив, що в театральному сезоні 1946–1947 років на сценах українських театрів збільшилася кількості постановок п'єс О. Корнійчука, І. Кочерги, Л. Первомайського, Л. Дмитерка та І. Ле.

Знаходимо свідчення цього і у періодичних виданнях того часу*:* «У формуванні комуністичного світогляду, ідеології та створенні культурного відпочинку для трудящих немалу роль відіграють драматичні театри Полтави

та Кременчука …поліпшено роботу театрів і клубів області після постанови ЦК ВКП(б) і ЦК КП(б)У про роботу на ідеологічному фронті (…) На сцені з'явилися змістовні сучасні п'єси – «Російське питання», «Далеко від Сталинграда» [15].

Оновлення репертуару театрального сезону 1946–1947 років – свідчення ідеологічного тиску на художні ради театрів, які були вимушені виконувати рішення постанов ЦК КП(б)У, під наглядом Управління контролю за репертуаром та масовими видовищами.

Протягом сезону 1948–1950 рр. репертуар Полтавського обласного музично-драматичного театру ім. М. Гоголя складався з 34 вистав, серед яких і «Закон честі» О. Штейна, «Макар Діброва», «Калиновий гай», О. Корнійчука, «Нескорена полтавчанка» П. Лубенського, «Голос Америки» В. Лавреньова, «За другим фронтом» В. Собка, «По ту сторону». «Життя починається знову» Ю. Буряківського та ін.; неабияким успіхом користувалися постановки української класичної драматургії.

Висновки. У перші повоєнні роки колектив Полтавського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. М. Гоголя працював в умовах зростання ідеологічного тиску та переслідувань, що й позначилося на творчих здобутках. Зростали вимоги партійних органів до репертуару, а тому режисери та актори напружено працювали над постановками нових п'єс молодих драматургів аби зацікавити українського глядача.

Література

1.Полтавщина: Енциклопедичний довідник / За ред. А.В. Кудрицького. – Київ: Українська Енциклопедія, 1992. – 1024 с.

2.Волков М.К. Режисерське мистецтво В.М. Скляренка в контексті історії української театральної культури 20-х-70-х рр. XX ст. дис. …кандидата мист. : 17.00.01 / Волков Михайло Костянтинович. – Київ, 2007. – 190 с.

3.Театральная энциклопедия / Гл. ред. П. А. Марков. – Т. 4. – Москва: Советская энциклопедия, 1965. – 1152 стб.

4.Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України, м. Київ (ДМТМКМ України). Справка о сети театров. Титульный список театров по УССР. По отчетным данным за 1940 год. інв. № т. з. 8262.

5.Пастушенко Т. Дорога на Схід: евакуаційна епопея / Т. Пастушенко // Україна в Другій світовій війні: погляд з XXI століття : історичні нариси / ред. кол. : В.А.Смолій та ін. Київ: Наукова думка НАН України, 2011. – Кн. 2. – С. 497–509.

6.Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ: ФЕНІКС, 2007. – 608 с.: іл.

7.Герасимова Н. П. Патриотическая деятельность московских театров в годы Великой Отечественной войны: дис. …канд. ист. наук : 07.00.02 / Герасимова Наталья Петровна. – Москва, 1988. – 204 с.

8.Российский государственный архив литературы и искусства, г. Москва (РГАЛИ) Ф. 962 Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР (Москва, 1936–1953) Оп. 3. Д. 1104. Сведения об эвакуированных театрах и учреждениях искусств, л. 38.

9.Попова В. В. Механизмы формирования патриотического сознания населения в годы Великой Отечественной войны : На материалах Москвы и Московской области: дис. …кандидата ист. наук : 07.00.02 / Попова Вера Владимировна. – Москва, 2003. – 205 с.

10. Історія театру [Електронний ресурс] // Полтавський академічний обласний український музично-драматичний театр імені М.В. Гоголя. – Режим доступу : http://teatr-gogolya.pl.ua. – 14.07.2017.

11. Ревегук В. Я. Полтавщина в роки другої світової війни (1939–1945 рр.) / В. Я. Ревегук. – Полтава, 2004. – 288 с.

12. Гайдабура В. Театр, захований в архівах / В. Гайдабура. – Київ: Мистецтво, 1998. – 224 с.

13. Літературна газета. – 1948. – 12 окт. (№ 41).

14. Барабан Л. Драма і театр України 1940–1950 рр. / Л. Барабан // Студії мистецтвознавчі. Київ: ІМФЕ НАН України, 2007. – № 4(20). – С. 53–68.

15. Безносик А. Культура на Полтавщині в післявоєнні роки / А. Безносик // Зоря Полтавщини. – 1948. – 22 вересня.

References

1. Poltava: Encyclopedic reference. (1993). Kiev: Ukrainian encyclopedia [in Ukrainian].

2. Volkov, M. K. (2007). The art of Directing.M. Sklyarenka in the context of the history of Ukrainian theatrical culture of the 20's-70-ies of XX century. Doctor's thesis. Kyiv: B.v. [in Ukrainian].

3. Theatre encyclopedia. (1965). Moscow: Soviet encyclopedia [in Russian].

4. State Museum of theatre, music and cinema of Ukraine, Kyiv. Certificate of network theaters. Title list of theaters in the USSR. On a reported basis during 1940.

5. Pastushenko, T. ((2011). Road to the East: evacuation epic. Ukraine in the Second world war: a view from the twenty-first century : historical essays (pp. 497-509). Kiev: Naukova Dumka of the national Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

6. Rogotchenko, A. A. (2007). Socialist realism and totalitarianism. Kiev: FENIKS [in Ukrainian].

7. Gerasimova N. P. (1988). Patriotic activity of the Moscow theater in the years of the great Patriotic war. Doctor's thesis. Moscow [in Russian].

8. Russian state archive of literature and art in Moscow. Committee on Affairs of arts at Council of Ministers of the USSR (Moscow, 1936-1953). Information about evacuated theaters and institutions of art.

9. Popova, V. V. (2003). Mechanisms of formation of Patriotic consciousness of the population in the years of the great Patriotic war : On materials of Moscow and Moscow region. Candidate's thesis. Moscow [in Russian].

10. Story theatre. (14.07.2014). The Poltava regional academic Ukrainian musical drama theatre named after Gogol, N. V. Retrieved from http://teatr-gogolya.pl.ua.

11. Reveguk, V. J. (2004). Poltava during the second world war (1939-1945). Poltava [in Ukrainian].

12. Gaidabura, V. (1998). Theatre hidden in the archives. Kyiv: Art [in Ukrainian].

13. Literatyrna gazeta, 1948, 41 [in Ukrainian].

14. Baraban, L. (2007). The drama and theatre of Ukraine in the 1940-1950. Studii mustetstvoznavchi, 4, 53-68 [in Ukrainian].

15. Beznosik, A. (1948). Culture in the Poltava region in the postwar years. Zoria Poltavshiny, September 22 [in Ukrainian].

УДК 792.8

Кондратюк Вікторія Юріївна,
аспірант Київського університету
імені Бориса Грінченка
vikoviks92@gmail.com

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ БАЛЕТНИХ ВИСТАВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ВАЛЕРІЯ КОВТУНА

Мета статті*. Дослідження полягає у визначенні стилістичних особливостей вистав в історії розвитку балетного мистецтва України другої половини XX століття на прикладі творчості Валерія Ковтуна.* ***Методологія*** *дослідження полягає у застосуванні аналітичного, мистецтвознавчого, хронологічного методів, що дозволяє дослідити особливості балетмейстерської діяльності Валерія Ковтуна та систематизації відтворення цілісної картини хореографічної культури другої половини XX століття.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в тому, що вперше предметом комплексного дослідження є творча спадщина Валерія Ковтуна у контексті розвитку українського балету другої половини XX століття.* ***Висновки.*** *Розквіт українського балетного виконавства пов'язаний з гармонійним поєднанням традицій класичної школи та національної сценічної хореографії. Під впливом акторського мистецтва видатних митців радянського балету формується та утверджується новий виконавський стиль українського балетного театру. Це був період розвитку української музики, композитори відображали актуальні проблеми сучасності, вихід із штучної ізоляції радянського мистецтва. Виконавський стиль Валерія Ковтуна позначався академічною чистотою, піднесеністю, романтичною настроєністю. В основі балетмейстерських робіт Валерія Ковтуна – класичний танець. Його постановки відзначалися масштабністю, яскравою образністю та поліфонічністю хореографічного мислення. Послідовне продовження кращих традицій видатних хореографів та виконавців – запорука сьогоденного успіху українського балетного театру. Нове покоління українських артистів та хореографів збагачують й оновлюють здобутки видатних майстрів.*

Ключові слова: *балетне мистецтво, балет, балетмейстер, стиль, хореографія, школа класичного танцю.*

Кондратюк Виктория Юрьевна, *аспирант кафедры изобразительного искусства, Киевский университет имени Бориса Гринченко*

Стилистические особенности балетных спектаклей второй половины XX века на примере творчества Валерия Ковтуна

Цель статьи*. Исследование заключается в определении стилистических особенностей представлений в истории развития балетного искусства Украины второй половины XX века на примере творчества Валерия Ковтуна.* ***Методология*** *исследования заключается в применении аналитического, искусствоведческого, хронологического методов, позволяет исследовать особенности балетмейстерской деятельности Валерия Ковтуна и систематизации воссоздания целостной картины хореографической культуры второй половины XX века.* ***Научная новизна*** *работы заключается в том, что впервые предметом комплексного исследования является*

©Кондратюк В. Ю., 2017

творческое наследие Валерия Ковтуна в контексте развития украинского балета второй половины XX века. ***Выводы.*** *Расцвет украинского балетного исполнительства связан с гармоничным сочетанием традиций классической школы и национальной сценической хореографии. Под влиянием актерского искусства выдающихся художников советского балета формируется и утверждается новый исполнительский стиль украинского балетного театра. Это был период развития украинской музыки, композиторы отражали актуальные проблемы современности, выход из искусственной изоляции советского искусства. Исполнительский стиль Валерия Ковтуна сказывался академической чистотой, возвышенностью, романтической настроенностью. В основе балетмейстерских работ Валерия Ковтуна – классический танец. Его постановки отличались масштабностью, яркой образностью и полифоничностью хореографического мышления. Последовательное продолжение лучших традиций выдающихся хореографов и исполнителей – залог сегодняшнего успеха украинского балетного театра. Новое поколение украинских артистов и хореографов обогащают и обновляют достижения выдающихся мастеров.*

Ключевые слова: *балетное искусство, балет, балетмейстер, стиль, хореография, школа классического танца.*

Kondratiuk Viktoriia, *postgraduate, Borys Grinchenko Kyiv University*

Stylistic features of ballet performances of the second half of the twentieth century on the examples of Valery Kovtun's art

Purpose of Article. *The object of the research aims to identify the stylistic features of performances in the history of ballet art of Ukraine in the second half of the twentieth century in examples of the works of Valery Kovtun.* ***Methodology*** *of research is to apply analytical, art, chronological methods that you can explore the features ballet master Valery Kovtun activities and organize a coherent picture reproduction choreographic culture of the second half of the twentieth century.* ***Scientific novelty*** *based on the generalization and systematization of the whole picture of the reproduction choreographic culture in the second half of the twentieth century; analysis of the literature of choreographic culture in cultural, art aspect; clarify obscure facts about the work of Valery Kovtun; identifying features activities Valery Kovtun ballet master in Opera and Ballet of Ukraine.* ***Conclusion.*** *The prosperity of Ukrainian ballet performance is associated with a harmonious combination of the traditions of the classical ballet school and the national scenic choreography. Actors' play of prominent artists of the Soviet ballet influenced the formation and establishment of the new performing style of the Ukrainian ballet. The mentioned aspect was a development period of Ukrainian music. Composers represented the issues of those days in their music. It was a time of secession from the artificial isolation of the Soviet art. The performing style of Valery Kovtun was affected by academic purity, sublimity and romantic mood. The basis of Valery Kovtun's choreographic works is classical dance. His staging was marked with large-scale, bright imagery, and polyphony of the choreographic thinking. Successive continuation of the best traditions of prominent choreographers and performers is a basis for today's success of the Ukrainian ballet theatre. The new generation of the Ukrainian artists and choreographers enrich as well as renew the achievements of the outstanding artists.*

Key words: *ballet art, ballet, ballet-master, style, choreography, school of classical dance.*

Актуальність теми дослідження. Стилістичні особливості балетних вистав другої половини XX століття відіграють визначну роль в становленні культурної парадигми епохи. При цьому необхідно зазначити що стилістичні особливості не виникають та не існують самі по собі, окремо від загального

культурно-історичного контексту. Виникаючи в процесі історичних змін, вони є певним відгуком на потреби суспільства, яке не тільки споживає продукти стилеутворення, а й виступає носієм та творцем стилю. У балетному мистецтві це являє собою перш за все особливість персонального мислення в контексті глобального. Це становить одну з найбільш дискусійних та важливих проблем сучасного мистецтвознавства, а саме роль та місце особистості у розвитку хореографічного мистецтва. Особливо це стосується українського мистецтва, бо певний час все українське розглядалося тільки як явище радянського та не мало активного самостійного наукового дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Розвиток балетного мистецтва в Україні ХХ століття досліджували вітчизняні мистецтвознавці М. Загайкевич, Ю. Станішевський І. Диченко, Н. Зубарєва, Л. Тарасенко, В. Туркевич, М. Стефанович. Вагомий внесок у дослідження історії українського балету вніс Ю. Станішевський [4], який висвітлив у монографії не тільки історію розвитку українського балету, а й внесок провідних майстрів в музично-театральну національну культуру. Становлення Київського балетного театру досліджували М. Загайкевич, В. Туркевич, розвиток класичного танцю в Україні – П. Білаш, Н. Горбатова, Т. Павлюк, П. Чуприна, О. Шаповал та ін., Львівський театр опери і балету з мистецтвознавчого боку вивчали М. Загайкевич, Ю.Станішевський, А. Терещенко, О. Паламарчук, балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури першої третини ХХ століття висвітлював П. Білаш. У зазначених дослідженнях більше висвітлено історію та становлення балету. Натомість стилістичні особливості вистав другої половини ХХ століття недостатньо відображено в наукових дослідженнях. В умовах сучасного культуропростору неабиякої важливості набуває вивчення особливостей вистав та творчості мистецьких постатей.

Мета статті – розглянути творчість Валерія Ковтуна в контексті стилістичних особливостей балетних вистав другої половини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Важливим етапом розвитку українського музично-хореографічного мистецтва вважається період 60-80-х років ХХ століття. Цей період ознаменувався значною активністю композиторів у балетному жанрі. На сценах театрів України було поставлено ряд балетів, в яких було поєднано народну сценічну хореографію з класичною. Український балет активно розвиває національну тематику. Поступово з’явилася нова українська симфонічна балетна музика українських композиторів, яка вимагала створення відповідних танцювальних образів, певного емоційного та психологічного навантаження, що дозволяло заглиблено передавати всі протиріччя вистави. До таких вистав можна віднести першу постановку балету «Тіні забутих предків» (музика В. Кирейка), здійсненій на львівській сцені у постановці балетмейстером Т. Романовою, «Досвітні вогні» за творами Л. Українки на музику Л. Дичко, «Відьма» за творами Т. Г. Шевченка на музику В. Кирейка, «Каменярі» за творами І. Франка, «Лілея»

К. Данькевича, балетмейстер А. Шекера. Балет «Лілея» займає особливе місце в історії багатонаціонального радянського мистецтва. Хореографічна партитура балету, сценічне втілення цієї теми підкреслювало своєрідність балету, його народність та реалістичність [5, 120]. Наслідком цих процесів стало виникнення нової багатозначної танцювальної стилістики, що синтезувала в собі виразність класичного та народного українського танцю. Звертаючись до національної тематики, українські балетмейстери затверджують власний почерк у використанні традиційних танцювальних засобів народної музичної драматургії [4, 205].

Народний артист СРСР Валерій Ковтун, насамперед майстер класичного танцю, блискучий виконавець найскладніших партій. Танець Валерія Ковтуна відзначався надзвичайною легкістю та віртуозністю, стилістичною чистотою, благородством, поетичністю. Його романтичні герої Альберт, Зігфрід, Дезіре, Базіліо, Ромео та інші сценічні герої вражали глибиною і драматизмом почуттів.

У балетах П. Чайковського – це окрилений, натхнений мрійник Зігфрід з «Лебединого озера»; витончений і галантний Дезіре в «Сплячій красуні»; щирий і юний принц в «Лускунчику»; Вацлав у «Бахчисарайському фонтані» Б. Асаф'єва; благородний лицар Жан де-Брієн в «Раймонді» О. Глазунова. І один з найскладніших образів світової балетної класики – граф Альберт у балеті А. Адана «Жізель». У В. Ковтуна багато нагород: він – переможець фестивалю творчої молоді України, лауреат двох міжнародних конкурсів артистів балету – у Варні і в Москві, лауреат Міжнародного фестивалю молоді в Берліні. Найпереконливіший доказ його високої майстерності – головні партії майже в усіх балетних виставах класичної спадщини: «Лебедине озеро», «Лускунчик», «Лілея», «Шопеніана», «Спартак», «Лісова пісня» та інших.

У 1976 році він заявив про себе як балетмейстер, поставивши мініатюру на музику Баха – Гуно. Великий успіх мала його друга композиція – класичне па-де-де на музику Д. Обера. Разом з народною артисткою СРСР Тетяною Таякіною у зарубіжних поїздках, зокрема на фестивалі балетного мистецтва у Парижі, де український дует завоював вищі нагороди французької Академії танцю – премії імені Анни Павлової і Вацлава Ніжинського. Їхню балетну пару не випадково називали одними з найкращих цікавих дуетів Академічного театру опери і балету СРСР імені Т. Г. Шевченка [1]. Коли на сцені танцювали Тетяна Таякіна та Валерій Ковтун, глядача охоплювало особливе відчуття краси і гармонії: в їхньому виконанні партії Джульєтти і Ромео («Ромео і Джульєтта» С. Прокоф’єва), Жизель і Альберта («Жизель» А. Адана), Одета-Одиллія і Зігфріда («Лебедине озеро» П. Чайковського) завжди підкорювали глибиною образу, вмінням виразити поетичне, піднесене в своїх героях.

З їхнім мистецьким дуетом знайомі в Японії, Франції, Швеції, Норвегії, Данії, Голландії, Португалії, Австралії, Чехословаччині. Успіх Тетяни Таякіної та Валерія Ковтуна – це, насамперед, данина київській хореографічній школі, колективу театру [6]. Вони – вперше в історії українського балету стали зачинателями творчих

сольних концертів, де з великим успіхом продемонстрували виражальні можливості хореографії – як класичної, так і сучасної.

Найбільша постановка В. Ковтуна – «Спляча красуня» П. Чайковського – кілька років була включена до репертуар шевченківців. Крім того, було підготовлено молодим балетмейстером кілька концертних мініатюр для вихованців Київського хореографічного училища.

Вечір одноактних балетів, прем'єра якого відбулась у Державному академічному театрі опери і балету УРСР імені Т. Г. Шевченка, стала новою роботою Валерія Ковтуна як балетмейстера. У програмі концерту було представлено п'ять хореографічних композицій, дві з них оригінальні твори «Дует» і «Третя сюїта» (обидві – на музику П. Чайковського). Створюючи їх, Валерій Ковтун прагнув висловити думки, почуття, які хвилюють світ. Зокрема, «Третя сюїта» – це поетична балетна розповідь про прагнення людини до щастя, її пошуки прекрасного і в житті, і у власній душі. Значну частину своєї програми Валерій Ковтун відвів роботам майстрів балетного мистецтва. Деякі з них уперше були поставлені на київській сцені, як, наприклад, створений Маріусом Петіпа танцювальний фрагмент з опери А. Понк'єллі «Джоконда». Він користувався неабияким успіхом, але поступово зійшов зі сцени. Відновлюючи його, В. Ковтун зберіг художні та хореографічні властивості твору видатного майстра [3].

Уперше «Спляча красуня» була поставлена в Києві 1954 року. Зразком для нового сценічного втілення твору, здійсненого народним артистом СРСР Валерієм Ковтуном, стала вистава Великого театру Союзу РСР (балетмейстер-постановник Ю. Григорович). Балет «Спляча красуня» – це своєрідна поема в музиці і танці про здатність людини зберегти в собі нерозтраченими найкращі почуття. Таким створював свій балет М. Петіпа, так трактував його дещо пізніше хореограф Ф. Лопухов, а згодом – Ю. Григорович. Цю наскрізну ідею прагнув розкрити Валерій Ковтун як балетмейстер-постановник, його заслуга в тому, що у виставі переважав танець високої технічної довершеності.

Перша прем'єра балету «Сплячої красуні» у Петербурзі (1890 р.) стала видатною подією в історії музично-хореографічного мистецтва. Глядач інакше сприймає художні символи твору «Спляча красуня» – життєрадісний, світлий, святковий твір, де стверджується перемога життя над смертю, світлого над пітьмою, кохання й добра над чорною заздрістю та злом. Музика П. Чайковського наповнила казковий сюжет живими почуттями, внесла в нього риси реального життєвого конфлікту. Цьому сприяє й сама «мова» сучасного класичного балету, збагачена естетичним досвідом десятиліть. Так, танець фей, діамантів і металів нині в алегоричній формі розповідає про багатогранність світу природи. У першому акті, коли Аврора, вколовши палець в'язальною спицею, засинає, – цей епізод у постановці Валерія Ковтуна супроводжується танцем феї Бузку, який ніби

стверджує, що прекрасне ніколи не вмирає. М'якофіолетові переливи світла посилюють саме таке смислове наповнення сцени [2].

На початку 80-х років нова київська вистава «Спляча красуня» змінила спектакль П. Гусєва. Досить точно відтворено було однойменну постановку Ю. Григоровича у Великому театрі, створену на основі класичної редакції М. Петіпа, стала вдалим балетмейстерським дебютом відомого українського танцівника Валерія Ковтуна. Зберігаючи основу московського спектаклю, на основі кращих класичних традицій класичного хореографічного академізму у постановці було втілено знахідки видатного хореографа сучасності й танцювальні шедеври М. Петіпа, разом з художником Я. Ніродом, було створено казково феєричний балет. В партії Аврори з успіхом виступила Т. Таякіна і Л. Сморгачова, в партії принца Дезіре – С. Лукін та В. Ковтун [3].

На початку 90-х років XX століття ускладнюється діяльність оперного балетного театру, що пов'язано з матеріальним станом. Частина артистів від'їжджає на захід. Зміни, які розпочалися в оперному театрі опери та балету імені Т. Шевченка пов'язані з приходом у колектив нового художнього керівника – народного артиста СРСР Валерія Ковтуна. Ковтун почав рішуче: з «Лебединого озера». Поява цієї назви в афіші Київського театру класичного балету викликала недовірливе здивування. В певному розумінні, то була прем'єра самого колективу, який щодо виконавства з'явився у якісно новому вигляді. Чудове враження справив грамотний дует юних солістів – Яна Гладких і Євген Кайгородов, котрі успішно дебютували в складних партіях Одетти-Одилії та Зігфріда. Валерій Ковтун організував роботу артистів так, що за 2-3 місяці в цілому трупа значно підвищила виконавський рівень. Відтак, відкрилася і більш широкі перспективи: уперше в своїй нелегкій біографії колектив узявся працювати над «повнометражним» балетом. Що стосується самої постановки, то вона стала подією не лише для Театру класичного балету, її високі художні якості незаперечні. У новій редакції «Лебединого озера» Валерію Ковтуну вдалося сповна передати красу й витонченість хореографії М. Петіпа і Л. Іванова, що особливо відзначалось хвилюючим романтизмом, глибоким трагедійним пафосом музики П. Чайковського. На відміну від багатьох інтерпретаторів цього балету Валерій Ковтун ішов не від класики, а до класики. Він не керувався честолюбним наміром «вдосконалити», «збагатити», «осучаснити», а прагнув гранично наблизити постановку до блискучого хореографічного оригіналу минулого століття [1].

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше предметом комплексного дослідження є творча спадщина Валерія Ковтуна у контексті розвитку українського балету другої половини XX століття.

Висновки. Розквіт українського балетного виконавства пов'язаний з гармонійним поєднанням традицій класичної школи та національної сценічної хореографії. Під впливом акторського мистецтва видатних митців радянського

балету формується та утверджується новий виконавський стиль українського балетного театру. Це був період розвитку української музики, композитори відображали актуальні проблеми сучасності, вихід із штучної ізоляції радянського мистецтва. Виконавський стиль Валерія Ковтуна позначався академічною чистотою, піднесеністю, романтичною настроєністю. В основі балетмейстерських робіт Валерія Ковтуна – класичний танець. Його постановки відзначалися масштабністю, яскравою образністю та поліфонічністю хореографічного мислення. Послідовне продовження кращих традицій видатних хореографів та виконавців – запорука сьогоденного успіху українського балетного театру. Нове покоління українських артистів та хореографів збагачують й оновлюють здобутки видатних майстрів.

Література

1. Варазацька М. Коштована краса шедевру / М.Варзацька // Театрально-концертний Київ. – 1989. – №20.
2. Косенко Ю. Казка про кохання / Ю. Косенко// Вечірній Київ. – 1980. – 26 вересня.
3. Кухарчук М. Наче казкове видіння / М. Кухарчук // Вечірній Київ. – 1983. – 6 травня.
4. Станишевский Ю. Украинский балетный театр: история и современность / Юрий Станишевский. – К.: Муз. Украина, 2008. – 411с.: ил.
5. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка: історія і сучасність / Ю.О.Станішевський. – К.: Муз. Україна, 2002. – 735 с.
6. Чубук М. Одухотвоення / М. Чубак // Київська правда. – 1977. – 6липня.

References

1. Varazatska, M.(1989). Expensive beauty masterpiece theater and concert. Kyiv, 20 [in Ukrainian].
2. Kosenko, Yu. (1980, September 26). Tale of Love. Evening Kyiv [in Ukrainian].
3. Kukharchuk, M. (1983, September 6). Like a fairytale visions. Evening Kyiv [in Ukrainian].
4. Stanyshevskyy, Yu. (2008). Ukrainian ballet theater, history and our time, [in Ukrainian].
5. Stanishevsky, Yu.(2002). National Academic Theater of Opera and Ballet of Ukraine. Shevchenko: History and Modernity [in Ukrainian].
6. Cubuk, M. (1977, July 6). Elevation. Kyiv true [in Ukrainian].

УДК 792.03

Коржова Анастасія Михайлівна,
магістр, театрознавець, начальник відділу реклами,
зв'язків з громадськістю
Національного академічного драматичного театру
імені Івана Франка
anastasiia1991z@gmail.com

ДИСКУСІЙНІ ПИТАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРОЗНАВСТВА КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Мета дослідження *– окреслити особливості театрознавчих концепцій істориків театру кінця XIX – початку XX століття. Визначення теоретичних та методологічних особливостей праць істориків театру (І. Франка, В. Перетца, П. Руліна, О. Кисіля, Д. Антоновича та ін.), дослідження яких упродовж тривалого часу було вилучено із наукового обігу, дозволяє виявити розбіжності у розумінні ними ключових питань історії театру, збагатити сьогоднішній інструментарій театрознавців, визначити можливі шляхи подальшого розвитку науки про театр.* ***Методологія дослідження*** *включає в себе порівняльно-історичний (дозволяє виявити подібність та відмінність між науковими поглядами істориків театру), типологічний методи (дає можливість визначити основні напрями діяльності перших театрознавців, шляхи розвитку методології та науки про театр в цілому).* ***Наукова новизна*** *полягає в тому, що вперше в українському театрознавстві здійснено спробу зіставити науково-теоретичні погляди українських істориків театру кінця XIX – початку XX століття, сформульовано принципи, за якими таке співставлення є можливим.* ***Висновки.*** *Зіставлення сформованих на початку XX століття підходів до вивчення історії театру показує, що головні розбіжності у підходах дослідників визначалися такими аспектами: розмежування театру і літератури (в теорії та на практиці), розмежування театру й обрядових дійств, розмежування світоглядних та ідеологічних питань, з одного боку, і питань формальних, з іншого.*

Ключові слова: *Володимир Перетц, історія театру, театрознавство.*

Коржова Анастасия Михайловна*, магистр, театровед, начальник отдела по рекламе, связям с общественностью Национального академического драматического театра имени Ивана Франко*

Дискуссионные вопросы украинского театроведения конца XIX – начала XX века

Цель исследования *– определить особенности театроведческих концепций историков театра конца XIX – начала XX века. Определение теоретических и методологических особенностей работ историков театра (И. Франко, В. Перетца, П. Рулина, А. Киселя, Д. Антоновича и др.), исследования которых на протяжении длительного времени были изъяты из научного оборота, позволяет выявить различия в понимании ключевых вопросов истории театра, обогатить сегодняшний инструментарий театроведов, определить возможные пути дальнейшего развития науки о театре.* ***Методология исследования*** *включает в себя сравнительно-исторический (позволяет выявить сходство и различие между научными взглядами историков театра), типологический методы (дает возможность определить основные направления деятельности первых театроведов, пути развития методологии и науки о театре в целом).* ***Научная новизна*** *исследования заключается в том, что впервые в украинском театроведении предпринята попытка сопоставить научно-теоретические взгляды*

©Коржова А. М., 2017

украинских историков театра конца XIX – начала XX века, сформулированы принципы, по которым такое сопоставление возможно. ***Выводы.*** *Сопоставление сформированных в начале XX века подходов к изучению истории театра показывает, что главные различия в подходах исследователей определялись такими аспектами: разграничение театра и литературы (в теории и на практике), разграничение театра и обрядовых действ, разграничение мировоззренческих и идеологических вопросов, с одной стороны, и вопросов формальных, с другой.*

Ключевые слова: *Владимир Перетц, история театра, театроведение.*

Korzhova Anastasiia*, Master of theatre studies, Head of Advertising and Public Relations Department, Ivan Franko National Academic Drama Theater*

Debating points of Ukrainian theater studies of the late 19th – early 20th century

Purpose of Article. *The research is aimed at determining the features of the theater historians' theatrical conceptions of the late 19th – early 20th century. The definition of theoretical and methodological peculiarities of the orks by the theater historians (I. Franco, V. Peretz, P. Rulin, O. Kisil, D. Antonovich, and others), whose research has been removed from scientific circulation for a long time, reveals differences in the theater history key issues understanding, enrich today's theatrical research tools, identify possible ways to further theater science develop.* ***Methodology.*** *The research methodology comprises comparative-historical (allows to identify the similarities and differences between the scientific views of the theater historians) and typological (gives an opportunity to define the main directions of the first theater historians activity, the ways development of the theater study methodology and science development as a whole) methods. The* ***scientific novelty*** *of the study is centered in the fact that it is the first attempt in Ukrainian theater studies to compare the scientific and theoretical judgments of Ukrainian theater historians of the late 19th – early 20th century, the principles by which such a comparison is possible are formulated.* ***Conclusions.*** *Comparison of the approaches to studying the history of the theater formed in the beginning of the 20th century shows that the main differences in the researchers' approaches were determined by such aspects as: the differentiation of theater and literature (in theory and practice), the differentiation of theater and ritual actions, the differentiation of worldview and ideology issues, on the one hand, and formal questions, on the other hand.*

Key words: *Vladimir Peretz, history of theater, theater studies.*

Актуальність теми дослідження. На відміну від істориків театру XIX століття театрознавці початку XX століття вже не знаходили собі місця у нещодавно затишних обіймах філології й активно шукали відповіді на питання про межі, об'єкт, предмет дослідження, завдання і методологію нової академічної дисципліни та ін. Цей переломний етап у становленні української науки про театр, так само як і науково-теоретичні напрацювання істориків театру початку XX століття, і досі системно не вивчалися.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам історії науки про театр початку минулого століття та методології дослідження, за виїмком кількох праць, в українському театрознавстві майже не приділялося уваги.

Перші праці з історії українського театрознавства, котрі з'явилися у 1981 році мали оглядовий характер і здебільшого зосереджувалися на питаннях інституалізації театрознавства, на його тематичних аспектах і зв'язках із театральною практикою [7].

Здебільшого біографічні і тематичні аспекти діяльності українських театрознавців початку XX століття розглядалися Ростиславом Пилипчуком [22; 24; 23; 19; 20; 25]. Саме Р. Пилипчук здійснив наукове редагування праць

О. Кисіля, М. Черняєва, С. Чарнецького та ін. [21]. Бібліографічний і частково археографічний аспект наукової діяльності Петра Руліна дослідила Людмила Приходько [26; 27]. В останні роки дослідженню творчості окремих істориків театру, а також становленню методів театрознавства присвячено монографії Олександра Клековкіна [12; 14; 11]. Окремі спостереження у процесі порівняльного аналізу творчості В. Рєзанова і В. Перетца було запропоновано Олексієм Дьоміним [5; 6].

Проте дослідження методології театрознавства на основі наукових праць істориків театру початку XX століття зазвичай лежало за межами інтересів як названих, так і інших авторів.

Мета дослідження – окреслити особливості театрознавчих концепцій істориків театру кінця XIX – початку XX століття.

Виклад основного матеріалу. Дослідження науково-теоретичних уявлень істориків театру початку XX століття є нагальною проблемою науки про театр, яка на теренах України і досі проходить шлях самоідентифікації. Визначення концептуальних і методологічних засад фундаторів українського театрознавства, надбання яких упродовж десятиліть було вилучено з наукового обігу, дає можливість не лише усвідомити історичний шлях українського театрознавства, а й збагатити інструментарій сучасних істориків театру.

Історики українського театру початку XX століття отримали філологічну освіту, однак їхні уявлення про об’єкт, предмет і методи театрознавчого дослідження істотно відрізнялися.

Основні відмінності у підходах до вивчення історії театру, крім запропонованого ним у праці «Краткий очерк методологии истории русской литературы» поділу на об’єктивні і суб’єктивні методи, визначив Володимир Перетц: «все різноманіття підходів зрештою можна звести до двох: до вивчення театральної вистави з літературного, словесного боку – і до вивчення з образотворчого боку» [18, 218]. Цієї позиції дотримувався й Олександр Білецький, який закликав до використання результатів археологічних та етнографічних досліджень [2; 7].

Однак, існувало чимало відмінностей, що демонструють праці провідних українських театрознавців початку XX століття – І. Франка, В. Перетца, В. Рєзанова, О. Кисіля, Д. Антоновича, О. Білецького, П. Руліна та ін. Володимир Рєзанов та Іван Стешенко, праці яких мають певне значення для історії театру [29; 30; 31; 35], свою увагу зосереджували на драматургії, тому вони не є об’єктом уваги пропонованої розвідки.

Предмет. Найтрадиційніше, драмоцентричне уявлення про предмет театрознавства демонструє Валеріян Ревуцький на сторінках «Енциклопедії українознавства»: «Піонером укр[аїнського] Т[еатрознавства] треба вважати І. Франка, який у численних ст[аттях] і зокрема в праці “Русько-український театр” (1894) відмежував т[еатр] від літературознавства» [28, 3157]. Висновок В. Ревуцького, не жаль, не підтверджують ні висловлювання самого Франка (який обґрунтовував принципи «культурно-історичного підходу» [37; 38, 194], «культурно-історичної школи» [36, 34-36]), ні аналіз його праць, присвячених театрові [22; 12; 13].

Дмитро Антонович, розмежовуючи історію драматичної літератури, історію репертуару та історії театру, писав: «мусять бути дослідженими <…> історія розвою сцени, постанови, виконання і так далі і навіть історія розвою смаку у ширшої громади, історія відношення громади до театру» [1, 3]. Цієї ж думки дотримувалися Володимир Перетц, Петро Рулін, Олександр Білецький.

Загальна історія / Національна історія. Поява нової дисципліни, серед іншого, вимагала створення бодай найзагальнішої моделі історичного розвитку українського театру.

Володимир Перетц вважав неможливим вибудовувати історію розвитку театру на тогочасному етапі його вивчення: «Не вважаючи на те, що недавно з'явилась історія української драми І. Стешенка, давніше вийшли праці [І.] Франка, [М.?] Павлика, [Д.] Петрова і інш[их], сама історія зародження української драми показує багато темного і невиясненого. Працями [П.] Житецького і [Д.] Петрова намічені тільки загальні контури для вивчення драми XVII і XVIII віків, але сі контури вимагають тіні, детального розроблювання, а перш над усе – критичного, наукового видання самих пам'яток української драми» [17, 20]. Однак, враховуючи потребу будь-якої наукової дисципліни мати узагальнюючі праці, які б давали бодай загальне уявлення про новостворену науку та об'єкт її дослідження, позиція Перетца видається надто ортодоксальною.

Точку зору Перетца, вочевидь, поділяли і його колеги (І. Франко, П. Рулін, О. Кисіль, Д. Антонович, І. Стешенко), що й змушувало їх робити різноманітні застереження до власних синтетичних праць з історії українського театру.

Так, Олександр Кисіль у передмові до нарису з історії українського театру писав: «Вивчення минувшини українського театру та й театру взагалі розпочалося так недавно, що говорити про наукову історію його ще рано», констатуючи «читачеві доводиться самому зводити до купи ті або інші факти й характеристики» [10, 33].

Усвідомлював цю проблему і Петро Рулін, однак мотивував її інакше: «…бучний розвиток [у 80-х рр. XIX ст.] специфічно українського театру не викликав розвідок, які б цілком свідомо ставили проблему історії українського театру <…> це не вадило історикам літератури розробляти матеріали української драми, <…> але все ж таки вони студіювали український театр у кращому випадку тільки як галузь російського» [32, 236-237].

Театр / Обряд. Не менш дискусійним було питання про «межі театру». Іван Франко, ведучи історію українського театру від XVI століття, проводив наскрізною лінією обрядові дійства як потенційні, однак нереалізовані можливості виникнення театру [39, 70].

Володимир Перетц категорично відокремив театр від обряду: «ці дійства, як з іншого боку чисто церковні — "піщне дійство", "омовіння ніг", "процесія на осляті" – все ж не були театральними видовищами, а церковним обрядом, що мав своє призначення, свій смисл, свої прийоми» [16, 8]. На такій самій позиції стояв і Михайло Возняк [4, 5].

Олександр Білецький, незважаючи на те, що в українській календарній обрядовості, за свідченням І. Вишенського, було багато елементів, з яких потенційно міг би розвинутися театр, зауважував, що «під впливом несприятливих обставин, ці зародки застигли, не отримавши можливості вільно розвиватися» [2, 12].

Схильність до такого погляду демонстрував і Олександр Кисіль, коли писав про «окрушини давніх поганських свят», як «те, з чого за інших історичних обставин *міг би* розвинутися театр» [10, 15]. Однак, врешті-решт, Кисіль роз'єднував театр і релігійні відправи [10, 13].

На перший погляд, схожу думку, окреслюючи *поле* театрознавчих досліджень, висловлював і Петро Рулін: «…історія українського театру повинна студіювати тільки ті процеси, що безперечно являються театром, тобто спеціально вряджуваним видовищем, розрахованим на своєрідне споживання колективу» [33, 10]. Розвиваючи думку, Рулін робить спробу визначити первинний елемент театру: «…т[еатр] пережив різні формації [нрзб], дав розмаїтні прояви його інстинкту людської істоти, який дав йому його буття – себто гри. І тому історія театру – се власне слідження тої еволюції, яку мала гра, тих обставин зовнішніх та духовних, в яких вона мала свій розвиток» [34, 3].

Подібність до підходу Руліна можна виявити і в Олександра Кисіля, який, визнавши «чистою формою» театрального мистецтва «рух у широкому розумінні цього слова», дійшов висновку, що «об'єкта ж вивчення в цілому вже нема й нема навіть слідів од його головного елемента – акторської гри» [10, 34-35].

Олександр Білецький уважав, що об'єктом театру є людське тіло, яке «перебуває у русі – за перипетіями цього руху ми жадібно стежимо»), а першоосновою театру – танець, пантоміма [2, 11].

Дмитро Антонович, усвідомлюючи межу між обрядом і театром, вважав, однак, що огляд українського театру правильно починати «від перших зародків українського театру, <…> ті зароди <…> закладено ще в дохристиянських обрядових діях» [1, 8].

Об'єкт. Концептуальні розбіжності визначали відмінності й у тематичному полі та історичному відрізку, на якому зосереджували увагу дослідники українського театру.

Так, Івана Франка однаково цікавили різні періоди історії театру від XVI до XIX століття включно. Володимир Перетц зосередив увагу на театрі XVI – XVIII століть. Петро Рулін як історик театру переважно досліджував театр XIX століття [3]. Олександр Кисіль працював над оглядовими працями [8], досліджував творчість окремих персоналій [8] і вертепний театр [9].

Напрям. Розбіжності в уявленнях про межі театру визначали відмінності й у напрямах досліджень.

Так, Володимира Перетца, для якого питання західного походження театру було вирішеним остаточно, цікавили питання типології, які він намагався дослідити, спираючись на порівняльний метод, зокрема, у визначенні естетичних потреб доби [16, 26].

Петро Рулін, на відміну від Перетца, акцентував увагу на неповторних національних ознаках давнього театру і вважав за необхідне «висвітлити те нове й оригінальне, що український театр у загальну скарбницю театральної культури вніс» [33, 13].

Дмитро Антонович акцентував увагу на значенні театру як «політичної агітації», «культурної боротьби і оборони прав українського народу» [1, 10].

Олександр Кисіль прагнув розглядати історію українського театру еволюційно, як «сукупність художніх досягнень театру й драми» [10, 35].

Крім цього, істотні відмінності зумовлено ставленням до формальної та ідеологічної складової мистецтва. Володимир Перетц розмежовував національні та ідеологічні питання від елементів форми, на аналізі яких базувалися його дослідження. Відмінними були підходи Петра Руліна і Дмитра Антоновича: для Руліна театр був виразником національної свідомості, для Антоновича – інструментом політичної боротьби.

Метод. У Російській імперії першою працею, в якій було визначено завдання театрознавства, була програмна стаття Володимира Перетца «Несколько мыслей о старинном русском театре» (повторно видрукувана під назвою «К постановке изучения старинного театра в России»). Основні ідеї цих праць було розвинено спочатку у документах театральної секції Державної академії художніх наук [ГАХН] [40, 81], а згодом і у *«Завдання історії українського театру»* Петра Руліна, учня Володимира Перетца.

У цих працях Перетц ставив питання про необхідність:

1. *Створення бібліографії театру;*

2. *Визначення сюжетів та літературних стилів п'єс,* їхньої залежності від західноєвропейської та польської драматургії, що допоможе виявити особливості виконання вистави [16, 26]. Петро Рулін не виходив за межі «літературознавчих» результатів поставлених завдань: «…слід з'ясувати те специфічне, що ми маємо в характеризуванні драматичного типажу, <…> дослідити етнографічність самої драми» [33, 33].

3. *Сформулювати теоретичні уявлення* «про завдання театру, побудову п'єси, реалізацію задумів автора актором, режисером та іншими працівниками театру» [18, 224]. Рулін також звертав увагу на необхідність дослідження матеріальної сторони театру [33, 21-22].

4. *Зібрати відомості про устрій, організацію театру та акторів,* «починаючи з даних про походження <…>, їхню освіту, побут, становище у суспільстві та на службі – і закінчуючи оцінками їхньої сценічної творчості, які давали сучасники, та аналізом техніки та прийомів гри» [18, 225]. Подібні завдання висував згодом і Рулін, серед яких: «обрахувати виконавців на українські ролі; слід з'ясувати, хто саме та як їх виконував; <…> цікаво було б обчислити й роль українського елементу в російських трупах» [33, 27-28].

5. *Характеристики образотворчого боку вистави* на основі режисерських нотаток [18, 225]. Рулін додав до цього аналіз іконографічного матеріалу [33, 22] та запропонував звернути увагу на топографію театру [33, 26].

6. Важливою ділянкою театрознавчого дослідження Перетц вважав «історичну психологію», адже виконавське мистецтво є продуктом двосторонньої діяльності, котра спирається на смаки й орієнтири сьогоднішнього замовника [16, 19]. Уподобанням доби з соціальним ухилом приділяв увагу і Рулін: «Одне з основних питань – соціологія цього "побутового театру" [XIX століття] На кого

він працював? <…> Цікаво було б дізнатись <…> про ціни на квитки на різні місця; дещо з'ясував би цей момент про ту верству, якій цей театр був приступний» [33, 32].

Основними напрямами становлення українського театрознавства 1920-х років стали системна реконструкція (В. Перетц, частково П. Рулін та О. Білецький) й етнотеатрознавчий підхід (О. Кисіль).

Однак, запропонованим напрямам розвитку українського театрознавства не судилося бути розвинутими. Активізація наступу на формалізм, розпочата в 1920-х роках, призвела до того, що «київське коло» істориків українського театру (старше покоління дослідників, які мали досвід, школу, метод, а також їхні учні) фактично було знищено: В. Перетца, П. Руліна, О. Кисіля, В. Рєзанова було засуджено, інші дослідники опинилися в еміграції [15].

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українському театрознавстві здійснено спробу зіставити науково-теоретичні погляди українських істориків театру кінця XIX – початку XX століття.

Висновки. Зіставлення сформованих на початку XX століття підходів до вивчення історії театру показує, що головні розбіжності у підходах дослідників визначалися їхнім розмежуванням (або нерозмежуванням) таких аспектів:

– розмежування театру і літератури: українські історики театру теоретично розмежовували театр та літературу, однак на практиці в українському театрознавстві найбільше відійти від літературної основи змогли лише В. Перетц та його учень П. Рулін;

– розмежування театру й обрядових дійств: В. Перетц, М. Возняк, О. Кисіль, О. Білецький і П. Рулін виступали за відмежування театру від обрядових дійств; Д. Антонович не відмежовував історію театру від обрядових дійств;

– розмежування світоглядних та ідеологічних питань, з одного боку, і питань формальних, з іншого (В. Перетц відмежовував національні та ідеологічні питання від елементів форми; О. Кисіль розглядав історію театру як «сукупність художніх досягнень театру й драми» в історичній перспективі; Дмитро Антонович акцентував увагу на значенні українського театру як «політичної агітації», П. Рулін прагнув визначити внесок українського театру у світову культуру).

Література

1.Антонович Д. Триста років українському театру. 1619 – 1919 / Д. Антонович. – Прага, Український громадський видавничий фонд, 1925. — 272 с.

2.Белецкий А. Старинный театр в России / А. Белецкий. – М.: Изд-во «В.В. Думнов, насл. бр. Салаевых», 1923. – 103 с.

3.Бібліографія статей, розвідок і досліджень П. І. Руліна // На шляхах революційного театру / Упорядкування та примітки Руліної Л. – К.: Мистецтво, 1972. – С. 339-348.

4.Возняк М. Початки української комедії (1619 – 1819) / М. Возняк. – Л.: Всесвітня бібліотека, 1920. – 251 с.

5.Демин А. О художественности древнерусской литературы / А. Демин. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 848 с.

6.Демин А. Труды В. Н. Перетца по истории русского театра // Демин А. О древнерусском литературном творчестве: Опыт типологии с XI по середину XVIII вв. от Илариона до Ломоносова / А. Демин. – М.: Языки славянской культуры, 2003. — 760 с.

7. История советского театроведения: Очерки. 1917 – 1941: Сб. – М.: Наука, 1981. – 365 с.

8. Кисіль О. До історії першого театрального будинку у Києві // Річник українського театрального музею / О. Кисіль. – К.: Київ-Друк, 1929. – С. 92-109.

9. Кисіль О. Український вертеп (про походження українського вертепу) / О. Кисіль // Український театр. – К.: Мистецтво, 1968. – С. 14-30.

10. Кисіль О. Український театр. Популярний нарис історії українського театру / О. Кисіль // Український театр. — К.: Мистецтво, 1968. – С. 33-152.

11. Клековкін О. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: Навчальний посібник / О.Клековкін. – К.: АртЕк, 2017. – 336 с.

12. Клековкін О. Театр при столику. Методологія театрознавства: Подорожній щоденник / О.Клековкін. – К.: Фенікс, 2013. – 432 с.

13. Клековкін О. Техніка класичної розправи / О.Клековкін // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини.: Зб. – К.: Фенікс, 2014. – Вип. 10. – С. 73-121.

14. Клековкін О. Школа Ростислава Пилипчука / О.Клековкін // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – К.: КНУТКіТ, 2016. – Вип. 19. – С. 47–64.

15. Коржова А. До наукової біографії В. М. Перетца, історика театру / А. Коржова // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. – К.: Фенікс, 2016. – Вип. 16. – С. 38-56.

16. Перетц В. К постановке изучения старинного русского театра / В. Перетц // Старинный театр в России XVII–XVIII вв.: Сб. – Пг.: Academia, 1923. – С. 7-33.

17. Перетц В. Найближчі завдання вивчення історії української літератури / В. Перетц // Записки Українського наукового товариства в Києві. – 1908. – Кн. 1. – С. 16-24.

18. Перетц В. Несколько мыслей о старинном русском театре / В. Перетц // Ежегодник Петроградских государственных театров. Сезон 1918 – 1919. – Пг., [б. в.], 1920. – С. 217–225.

19. Пилипчук Р. Заповіт театрознавцям: До 100-річчя з дня народження Петра Руліна / Р. Пилипчук // Культура і життя. – К., 1992. – 12 верес.

20. Пилипчук Р. Листи Петра Руліна до Михайла Возняка / Р. Пилипчук // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 2003. – Т. CCXLV: Праці театрознавчої комісії. – С. 565–575.

21. Пилипчук Р. Про засади створення багатотомної «Історії українського драматичного театру» // Мистецтвознавство України. – К., 2000. – Вип. 1. – С. 201-210.

22. Пилипчук Р. Ранні театральні зацікавлення Івана Франка / Р. Пилипчук // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2006. – Вип. 6. – С. 3-39.

23. Пилипчук Р. Славетний історик театру: [До 100-річчя від дня народження В. М. Перетца] / Р.Пилипчук // Український театр. – К., 1970. – № 1. – С. 31.

24. Пилипчук Р. Франкова концепція історії українського театру / Р. Пилипчук // Мистецькі обрії'2005–2006: Науково-теоретичні праці та публіцистика. – К., 2006. – Вип. 8/9. – С. 131-144.

25. Пилипчук Р. Юрій Григорович Костюк (До 100-річчя від дня народження) / Р. Пилипчук // Студії мистецтвознавчі. – К., 2010. – Ч. 3. – С. 112-116.

26. Приходько Л. Джерельна база наукової спадщини П. І. Руліна / Л. Приходько // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Зб. наук. пр. – К.: ЕКМО, 2008. – Вип. 2-3. – С. 312-340.

27. Приходько Л. З листів до Петра Руліна / Л. Приходько // Пам'ятки: археографічний щорічник. – К., 2009. – Т. 9. – С. 55-66.

28. Ревуцький В. Театрознавство / В. Ревуцький // Енциклопедія українознавства / Наукове товариство ім. Шевченка. – Paris; N.Y., Молоде життя, 1976. – Т. 8. – С. 3157-3159.

29. Резанов В. Из истории русской драмы: школ. действа XVII – XVIII вв. и театр иезуитов / В. Резанов. – М.: Синод. тип., 1910. – 344 с.

30. Резанов В. К истории русской драмы: экскурс в область театра иезуитов / В. Резанов. – Нежин: Тип. н-ков В. К. Меленевского, 1910. – 464 с.

31. Рєзанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. Вип. 4: Шкільні дійства різдвяного циклу / В. Рєзанов. – К.: Друк. Укр. акад. наук, 1927. – 203 с.

32. Рулін П. [рец]. Ол. Кисіль. Шляхи розвитку українського театру / П. Рулін // Критика і бібліографія // ЦДАМЛМ України. – Ф. 90., оп. 2., спр. 13. – 1 арк.

33. Рулін П. Завдання історії українського театру / П. Рулін // Річник українського театрального музею. – К.: Київ-Друк, 1929. – С. 9–40.

34. Рулін П. Зміст історії театру. Конспект лекцій. 1922 / П. Рулін // ЦДАМЛМ України. – Ф. 90., оп. 1., спр. 83. – 29 арк.

35. Стешенко І. Історія української драми / І. Стешенко. – К.: Друк. Н. Т. Корчак-Новіцького, 1908. – Т. 1. – 309 с.

36. Франко І. [План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви] [1894 – 1895] // Франко І. Зібрання творів: У 50 т / І. Франко. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41: Літературно-критичні праці (1890 – 1910). – С. 24-73.

37. Франко І. Задачі і метод історії літератури // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / І. Франко. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41: Літературно-критичні праці (1890 – 1910). – С. 7-16.

38. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / І. Франко. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41: Літературно-критичні праці (1890 – 1910). – С. 194-470.

39. Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси) [1894] // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / І. Франко. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 29: Літературно критичні праці (1893 – 1895). – С. 293-336.

40. Хайченко Г. Основные этапы развития советского театроведения (1917 – 1941) // История советского театроведения: Очерки. 1917 – 1941. Сб. / Г. Хайченко. – М.: Наука, 1981. – С. 38-119.

References

1. Antonovich, D. (1925). Three hundred years of Ukrainian theater. 1619 –1919. Prague: Ukrainian publishing public fund [in Ukranian].

2. Beletsky, A. (1923). Ancient theater in Russia. Moscow: Publishing house «V.V. Dumnov, has settled. Br. Salaev» [in Russian].

3. Rulina, L. (Eds.). (1972). P. Rulin's bibliography of articles, essays and studies. On the road of revolutionary theater. K.: Art [in Ukranian].

4. Wozniak, M. (1920). The beginning of the Ukrainian comedy (1619 –1819). L.: World Library. [in Ukranian].

5. Demin, A (1998). On the Artistry of Old Russian Literature. M.: Languages of Russian culture [in Russian].

6. Demin, A. (2003). Proceedings of V. N. Peretz on the history of the Russian theater. About Old-Russian Literary Creativity: The Experience of Typology from the 11th to the Mid-18th Centuries. from Hilarion to Lomonosov. M.: Languages of Slavic Culture [in Russian].

7. Haychenko, G. (Eds.). (1981). The history of Soviet theatre study. Essays. 1917 – 1941. M.: Science [in Russian].

8. Kusil, O. (1929). To the history of the first theater building in Kiev. Yearbook of Ukrainian theater museum. K.: Kyiv-Press[in Ukrainian].

9. Kusil, O. (1968). Ukrainian Nativity play (about the origin). Ukrainian Theatre. K.: Art [in Ukrainian].

10. Kusil, O. (1968). Ukrainian Theatre. Popular essay about the history of Ukrainian theater. K.: Art. [in Ukrainian].

11. Klekovkin, O. (2017). Theater Historiography: Directions. Schools Methods. Reference: The textbook. K .: ArtEk. [in Ukrainian].

12. Klekovkin, O. (2013). Theatre near the table. Theatre Studies Methodology: Travel Diary. K.: Phoenix [in Ukrainian].

13. Klekovkin, O. (2014). Technique of the classical violence. Modern problems of research, restoration and preservation of cultural heritage. K.: Phoenix. Vol. 10 [in Ukrainian].

14. Klekovkin, O. (2016). School of Rostislav Pylypchuk. Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and Television. K. Vol. 19 [in Ukrainian].

15. Korzhova, A. (2016). To the scientific biography of V. Peretz, theater historian // Arts Ukraine. K.: Phoenix. Vol. 16. [in Ukrainian].

16. Peretz, V. (1923). To the Formulation of the old Russian theatre study. Old Russian theater in XVII – XVIII centuries. Pg.: Academia [in Russian].

17. Peretz, V. (1908). Nearest tasks of studying the Ukrainian literature. Notes of the Ukrainian Scientific Society in Kiev. K. B. 1. [in Ukrainian].

18. Peretz, V. (1920). Several thoughts about old Russian theater. Yearbook of Petrograd state theatres. Season 1918 – 1919. Pg. [n. p.] [in Russian].

19. Pylypchuk, R. (1992). The testament to theatrical scholars: The 100th anniversary of the birth of Peter Rulin. Culture and life. [in Ukrainian].

20. Pylypchuk, R. (2003). Letters of Petr Rulin to Mikhail Voznyak. Notes of the Shevchenko Scientific Society. Lviv. Vol. CCXLV [in Ukrainian].

21. Pylypchuk, R. (2000). About the principles of creation a multi-volume «History of the Ukrainian dramatic theater». Art Ukrainian Studies K.Vol. 1 [in Ukrainian].

22. Pylypchuk, R. (2006). Early Ivan Franko theatrical interest. Bulletin of Lviv University. Lviv. Vol. 6 [in Ukrainian].

23. Pylypchuk, R. (1970). The glorious historian of the theater: [To the 100th anniversary of V.M. Peretz birth]. Ukrainian theater. K. Vol. 1 [in Ukrainian].

24. Pylypchuk, R. (2006). Franko conception of the history of the Ukrainian theater. Art horizons'2005 – 2006: Scientific and theoretical works and journalism. – K. Vol. 8/9 [in Ukrainian].

25. Pylypchuk, R. (2010). Yuriy G. Kostyuk (100th anniversary of his birth). Art studies studios. K., Vol. 3 [in Ukrainian].

26. Prikhodko, L. (2008). Source base of scientific heritage P. I. Rulin. Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Kariy Kiev National University of Theater, Cinema and Television. K.: EKMO. Vol. 2-3 [in Ukrainian].

27. Prikhodko, L. (2009). From letters to Peter Rulin. Sights: archeographical yearbook. K., 2009. Vol. 9 [in Ukrainian].

28. Revutsky, V. (1976). Theater Studies. Ukrainian Encyclopedia. Paris; N.Y.: Young life. V. 8 [in Ukrainian].

29. Rezanov, V. (1910). From the history of Russian drama: school's performance of XVII – XVIII centuries. The Jesuit Theater. Moscow: Synod. Type [in Russian].

30. Rezanov, V. (1910). To the history of Russian drama: an excursion into the theater of the Jesuits. Nizhyn: Type Melenevsky [in Russian].

31. Rezanov, V. (1927). Ukrainian drama. 1. Ancient Ukrainian theater. School's performances in the Christmas cycle. K.: Print. Ukr. Acad. Sciences [in Ukrainian].

32. Rulin, P. (n.d.). Ol. Kissel. Future development of Ukrainian theater critique and bibliography [review]. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 90, Inv. 2, C. 13 [in Ukrainian].

33. Rulin, P. (1929). The task of the Ukrainian theater history. Yearbook of Ukrainian theater museum. K .: Kyiv-Press [in Ukrainian].

34. Rulin, P. (1922). Content theater history. Lecture. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 90, Inv. 1., C. 83 [in Ukrainian].

35. Steshenko, I. (1908). The history of Ukrainian drama. K.: Print. Korchak-Novitskogo, 1908. Vol. 1 [in Ukrainian].

36. Franko, I. (1984). [plan for the exposition the history of Russian literature]. Collected Works in 50 vols. K .: Scientific thought. Vol 41: The literary-critical work (1890 – 1910) [in Ukrainian].

37. Franko, I. (1984). Objectives and method of literary history. Collected Works in 50 vols. K .: Scientific thought. Vol 41: The literary-critical work (1890 – 1910) [in Ukrainian].

38. Franko, I. (1984). Essay on the History Ukrainian-Russian literature till 1890. Collected Works in 50 vol. K.: Scientific thought. Vol 41: The literary-critical work (1890 – 1910) [in Ukrainian].

39. Franko, I. (1981). Ukrainian-Russian theater (historical shape). Collected Works in 50 vol. K.: Scientific thought. Vol 29: Literary critical works (1893 – 1895) [in Ukrainian].

40. Haychenko, G. (1981). Main stages of Soviet theatre study development (1917 – 1941). The history of Soviet theatre study. Essays. 1917–1941. M.: Science [in Russian].

УДК 792.03

Коржова Анастасія Михайлівна,
магістр, театрознавець, начальник відділу реклами,
зв'язків з громадськістю
Національного академічного драматичного театру
імені Івана Франка
anastasiia1991z@gmail.com

ДИСКУСІЙНІ ПИТАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРОЗНАВСТВА КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Мета дослідження *– окреслити особливості театрознавчих концепцій істориків театру кінця XIX – початку XX століття. Визначення теоретичних та методологічних особливостей праць істориків театру (І. Франка, В. Перетца, П. Руліна, О. Кисіля, Д. Антоновича та ін.), дослідження яких упродовж тривалого часу було вилучено із наукового обігу, дозволяє виявити розбіжності у розумінні ними ключових питань історії театру, збагатити сьогоднішній інструментарій театрознавців, визначити можливі шляхи подальшого розвитку науки про театр.* ***Методологія дослідження*** *включає в себе порівняльно-історичний (дозволяє виявити подібність та відмінність між науковими поглядами істориків театру), типологічний методи (дає можливість визначити основні напрями діяльності перших театрознавців, шляхи розвитку методології та науки про театр в цілому).* ***Наукова новизна*** *полягає в тому, що вперше в українському театрознавстві здійснено спробу зіставити науково-теоретичні погляди українських істориків театру кінця XIX – початку XX століття, сформульовано принципи, за якими таке співставлення є можливим.* ***Висновки.*** *Зіставлення сформованих на початку XX століття підходів до вивчення історії театру показує, що головні розбіжності у підходах дослідників визначалися такими аспектами: розмежування театру і літератури (в теорії та на практиці), розмежування театру й обрядових дійств, розмежування світоглядних та ідеологічних питань, з одного боку, і питань формальних, з іншого.*

Ключові слова: *Володимир Перетц, історія театру, театрознавство.*

Коржова Анастасия Михайловна*, магистр, театровед, начальник отдела по рекламе, связям с общественностью Национального академического драматического театра имени Ивана Франко*

Дискуссионные вопросы украинского театроведения конца XIX – начала XX века

Цель исследования *– определить особенности театроведческих концепций историков театра конца XIX – начала XX века. Определение теоретических и методологических особенностей работ историков театра (И. Франко, В. Перетца, П. Рулина, А. Киселя, Д. Антоновича и др.), исследования которых на протяжении длительного времени были изъяты из научного оборота, позволяет выявить различия в понимании ключевых вопросов истории театра, обогатить сегодняшний инструментарий театроведов, определить возможные пути дальнейшего развития науки о театре.* ***Методология исследования*** *включает в себя сравнительно-исторический (позволяет выявить сходство и различие между научными взглядами историков театра), типологический методы (дает возможность определить основные направления деятельности первых театроведов, пути развития методологии и науки о театре в целом).* ***Научная новизна*** *исследования заключается в том, что впервые в украинском театроведении предпринята попытка сопоставить научно-теоретические взгляды*

©Коржова А. М., 2017

украинских историков театра конца XIX – начала XX века, сформулированы принципы, по которым такое сопоставление возможно. ***Выводы.*** *Сопоставление сформированных в начале XX века подходов к изучению истории театра показывает, что главные различия в подходах исследователей определялись такими аспектами: разграничение театра и литературы (в теории и на практике), разграничение театра и обрядовых действ, разграничение мировоззренческих и идеологических вопросов, с одной стороны, и вопросов формальных, с другой.*

Ключевые слова: *Владимир Перетц, история театра, театроведение.*

Korzhova Anastasiia*, Master of theatre studies, Head of Advertising and Public Relations Department, Ivan Franko National Academic Drama Theater*

Debating points of Ukrainian theater studies of the late 19th – early 20th century

Purpose of Article. *The research is aimed at determining the features of the theater historians' theatrical conceptions of the late 19th – early 20th century. The definition of theoretical and methodological peculiarities of the orks by the theater historians (I. Franco, V. Peretz, P. Rulin, O. Kisil, D. Antonovich, and others), whose research has been removed from scientific circulation for a long time, reveals differences in the theater history key issues understanding, enrich today's theatrical research tools, identify possible ways to further theater science develop.* ***Methodology.*** *The research methodology comprises comparative-historical (allows to identify the similarities and differences between the scientific views of the theater historians) and typological (gives an opportunity to define the main directions of the first theater historians activity, the ways development of the theater study methodology and science development as a whole) methods. The* ***scientific novelty*** *of the study is centered in the fact that it is the first attempt in Ukrainian theater studies to compare the scientific and theoretical judgments of Ukrainian theater historians of the late 19th – early 20th century, the principles by which such a comparison is possible are formulated.* ***Conclusions.*** *Comparison of the approaches to studying the history of the theater formed in the beginning of the 20th century shows that the main differences in the researchers' approaches were determined by such aspects as: the differentiation of theater and literature (in theory and practice), the differentiation of theater and ritual actions, the differentiation of worldview and ideology issues, on the one hand, and formal questions, on the other hand.*

Key words: *Vladimir Peretz, history of theater, theater studies.*

Актуальність теми дослідження. На відміну від істориків театру XIX століття театрознавці початку XX століття вже не знаходили собі місця у нещодавно затишних обіймах філології й активно шукали відповіді на питання про межі, об'єкт, предмет дослідження, завдання і методологію нової академічної дисципліни та ін. Цей переломний етап у становленні української науки про театр, так само як і науково-теоретичні напрацювання істориків театру початку XX століття, і досі системно не вивчалися.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам історії науки про театр початку минулого століття та методології дослідження, за виїмком кількох праць, в українському театрознавстві майже не приділялося уваги.

Перші праці з історії українського театрознавства, котрі з'явилися у 1981 році мали оглядовий характер і здебільшого зосереджувалися на питаннях інституалізації театрознавства, на його тематичних аспектах і зв'язках із театральною практикою [7].

Здебільшого біографічні і тематичні аспекти діяльності українських театрознавців початку XX століття розглядалися Ростиславом Пилипчуком [22; 24; 23; 19; 20; 25]. Саме Р. Пилипчук здійснив наукове редагування праць

О. Кисіля, М. Черняєва, С. Чарнецького та ін. [21]. Бібліографічний і частково археографічний аспект наукової діяльності Петра Руліна дослідила Людмила Приходько [26; 27]. В останні роки дослідженню творчості окремих істориків театру, а також становленню методів театрознавства присвячено монографії Олександра Клековкіна [12; 14; 11]. Окремі спостереження у процесі порівняльного аналізу творчості В. Рєзанова і В. Перетца було запропоновано Олексієм Дьоміним [5; 6].

Проте дослідження методології театрознавства на основі наукових праць істориків театру початку XX століття зазвичай лежало за межами інтересів як названих, так і інших авторів.

Мета дослідження – окреслити особливості театрознавчих концепцій істориків театру кінця XIX – початку XX століття.

Виклад основного матеріалу. Дослідження науково-теоретичних уявлень істориків театру початку XX століття є нагальною проблемою науки про театр, яка на теренах України і досі проходить шлях самоідентифікації. Визначення концептуальних і методологічних засад фундаторів українського театрознавства, надбання яких упродовж десятиліть було вилучено з наукового обігу, дає можливість не лише усвідомити історичний шлях українського театрознавства, а й збагатити інструментарій сучасних істориків театру.

Історики українського театру початку XX століття отримали філологічну освіту, однак їхні уявлення про об’єкт, предмет і методи театрознавчого дослідження істотно відрізнялися.

Основні відмінності у підходах до вивчення історії театру, крім запропонованого ним у праці «Краткий очерк методологии истории русской литературы» поділу на об’єктивні і суб’єктивні методи, визначив Володимир Перетц: «все різноманіття підходів зрештою можна звести до двох: до вивчення театральної вистави з літературного, словесного боку – і до вивчення з образотворчого боку» [18, 218]. Цієї позиції дотримувався й Олександр Білецький, який закликав до використання результатів археологічних та етнографічних досліджень [2; 7].

Однак, існувало чимало відмінностей, що демонструють праці провідних українських театрознавців початку XX століття – І. Франка, В. Перетца, В. Рєзанова, О. Кисіля, Д. Антоновича, О. Білецького, П. Руліна та ін. Володимир Рєзанов та Іван Стешенко, праці яких мають певне значення для історії театру [29; 30; 31; 35], свою увагу зосереджували на драматургії, тому вони не є об’єктом уваги пропонованої розвідки.

Предмет. Найтрадиційніше, драмоцентричне уявлення про предмет театрознавства демонструє Валеріян Ревуцький на сторінках «Енциклопедії українознавства»: «Піонером укр[аїнського] Т[еатрознавства] треба вважати І. Франка, який у численних ст[аттях] і зокрема в праці “Русько-український театр” (1894) відмежував т[еатр] від літературознавства» [28, 3157]. Висновок В. Ревуцького, не жаль, не підтверджують ні висловлювання самого Франка (який обґрунтовував принципи «культурно-історичного підходу» [37; 38, 194], «культурно-історичної школи» [36, 34-36]), ні аналіз його праць, присвячених театрові [22; 12; 13].

Дмитро Антонович, розмежовуючи історію драматичної літератури, історію репертуару та історії театру, писав: «мусять бути дослідженими <…> історія розвою сцени, постанови, виконання і так далі і навіть історія розвою смаку у ширшої громади, історія відношення громади до театру» [1, 3]. Цієї ж думки дотримувалися Володимир Перетц, Петро Рулін, Олександр Білецький.

Загальна історія / Національна історія. Поява нової дисципліни, серед іншого, вимагала створення бодай найзагальнішої моделі історичного розвитку українського театру.

Володимир Перетц вважав неможливим вибудовувати історію розвитку театру на тогочасному етапі його вивчення: «Не вважаючи на те, що недавно з'явилась історія української драми І. Стешенка, давніше вийшли праці [І.] Франка, [М.?] Павлика, [Д.] Петрова і інш[их], сама історія зародження української драми показує багато темного і невиясненого. Працями [П.] Житецького і [Д.] Петрова намічені тільки загальні контури для вивчення драми XVII і XVIII віків, але сі контури вимагають тіні, детального розроблювання, а перш над усе – критичного, наукового видання самих пам'яток української драми» [17, 20]. Однак, враховуючи потребу будь-якої наукової дисципліни мати узагальнюючі праці, які б давали бодай загальне уявлення про новостворену науку та об'єкт її дослідження, позиція Перетца видається надто ортодоксальною.

Точку зору Перетца, вочевидь, поділяли і його колеги (І. Франко, П. Рулін, О. Кисіль, Д. Антонович, І. Стешенко), що й змушувало їх робити різноманітні застереження до власних синтетичних праць з історії українського театру.

Так, Олександр Кисіль у передмові до нарису з історії українського театру писав: «Вивчення минувшини українського театру та й театру взагалі розпочалося так недавно, що говорити про наукову історію його ще рано», констатуючи «читачеві доводиться самому зводити до купи ті або інші факти й характеристики» [10, 33].

Усвідомлював цю проблему і Петро Рулін, однак мотивував її інакше: «…бучний розвиток [у 80-х рр. XIX ст.] специфічно українського театру не викликав розвідок, які б цілком свідомо ставили проблему історії українського театру <…> це не вадило історикам літератури розробляти матеріали української драми, <…> але все ж таки вони студіювали український театр у кращому випадку тільки як галузь російського» [32, 236-237].

Театр / Обряд. Не менш дискусійним було питання про «межі театру». Іван Франко, ведучи історію українського театру від XVI століття, проводив наскрізною лінією обрядові дійства як потенційні, однак нереалізовані можливості виникнення театру [39, 70].

Володимир Перетц категорично відокремив театр від обряду: «ці дійства, як з іншого боку чисто церковні — "піщне дійство", "омовіння ніг", "процесія на осляті" – все ж не були театральними видовищами, а церковним обрядом, що мав своє призначення, свій смисл, свої прийоми» [16, 8]. На такій самій позиції стояв і Михайло Возняк [4, 5].

Олександр Білецький, незважаючи на те, що в українській календарній обрядовості, за свідченням І. Вишенського, було багато елементів, з яких потенційно міг би розвинутися театр, зауважував, що «під впливом несприятливих обставин, ці зародки застигли, не отримавши можливості вільно розвиватися» [2, 12].

Схильність до такого погляду демонстрував і Олександр Кисіль, коли писав про «окрушини давніх поганських свят», як «те, з чого за інших історичних обставин *міг би* розвинутися театр» [10, 15]. Однак, врешті-решт, Кисіль роз'єднував театр і релігійні відправи [10, 13].

На перший погляд, схожу думку, окреслюючи *поле* театрознавчих досліджень, висловлював і Петро Рулін: «…історія українського театру повинна студіювати тільки ті процеси, що безперечно являються театром, тобто спеціально вряджуваним видовищем, розрахованим на своєрідне споживання колективу» [33, 10]. Розвиваючи думку, Рулін робить спробу визначити первинний елемент театру: «…т[еатр] пережив різні формації [нрзб], дав розмаїтні прояви його інстинкту людської істоти, який дав йому його буття – себто гри. І тому історія театру – се власне слідження тої еволюції, яку мала гра, тих обставин зовнішніх та духовних, в яких вона мала свій розвиток» [34, 3].

Подібність до підходу Руліна можна виявити і в Олександра Кисіля, який, визнавши «чистою формою» театрального мистецтва «рух у широкому розумінні цього слова», дійшов висновку, що «об'єкта ж вивчення в цілому вже нема й нема навіть слідів од його головного елемента – акторської гри» [10, 34-35].

Олександр Білецький уважав, що об'єктом театру є людське тіло, яке «перебуває у русі – за перипетіями цього руху ми жадібно стежимо»), а першоосновою театру – танець, пантоміма [2, 11].

Дмитро Антонович, усвідомлюючи межу між обрядом і театром, вважав, однак, що огляд українського театру правильно починати «від перших зародків українського театру, <…> ті зароди <…> закладено ще в дохристиянських обрядових діях» [1, 8].

Об'єкт. Концептуальні розбіжності визначали відмінності й у тематичному полі та історичному відрізку, на якому зосереджували увагу дослідники українського театру.

Так, Івана Франка однаково цікавили різні періоди історії театру від XVI до XIX століття включно. Володимир Перетц зосередив увагу на театрі XVI – XVIII століть. Петро Рулін як історик театру переважно досліджував театр XIX століття [3]. Олександр Кисіль працював над оглядовими працями [8], досліджував творчість окремих персоналій [8] і вертепний театр [9].

Напрям. Розбіжності в уявленнях про межі театру визначали відмінності й у напрямах досліджень.

Так, Володимира Перетца, для якого питання західного походження театру було вирішеним остаточно, цікавили питання типології, які він намагався дослідити, спираючись на порівняльний метод, зокрема, у визначенні естетичних потреб доби [16, 26].

Петро Рулін, на відміну від Перетца, акцентував увагу на неповторних національних ознаках давнього театру і вважав за необхідне «висвітлити те нове й оригінальне, що український театр у загальну скарбницю театральної культури вніс» [33, 13].

Дмитро Антонович акцентував увагу на значенні театру як «політичної агітації», «культурної боротьби і оборони прав українського народу» [1, 10].

Олександр Кисіль прагнув розглядати історію українського театру еволюційно, як «сукупність художніх досягнень театру й драми» [10, 35].

Крім цього, істотні відмінності зумовлено ставленням до формальної та ідеологічної складової мистецтва. Володимир Перетц розмежовував національні та ідеологічні питання від елементів форми, на аналізі яких базувалися його дослідження. Відмінними були підходи Петра Руліна і Дмитра Антоновича: для Руліна театр був виразником національної свідомості, для Антоновича – інструментом політичної боротьби.

Метод. У Російській імперії першою працею, в якій було визначено завдання театрознавства, була програмна стаття Володимира Перетца «Несколько мыслей о старинном русском театре» (повторно видрукувана під назвою «К постановке изучения старинного театра в России»). Основні ідеї цих праць було розвинено спочатку у документах театральної секції Державної академії художніх наук [ГАХН] [40, 81], а згодом і у *«Завдання історії українського театру»* Петра Руліна, учня Володимира Перетца.

У цих працях Перетц ставив питання про необхідність:

1. *Створення бібліографії театру;*

2. *Визначення сюжетів та літературних стилів п'єс,* їхньої залежності від західноєвропейської та польської драматургії, що допоможе виявити особливості виконання вистави [16, 26]. Петро Рулін не виходив за межі «літературознавчих» результатів поставлених завдань: «…слід з'ясувати те специфічне, що ми маємо в характеризуванні драматичного типажу, <…> дослідити етнографічність самої драми» [33, 33].

3. *Сформулювати теоретичні уявлення* «про завдання театру, побудову п'єси, реалізацію задумів автора актором, режисером та іншими працівниками театру» [18, 224]. Рулін також звертав увагу на необхідність дослідження матеріальної сторони театру [33, 21-22].

4. *Зібрати відомості про устрій, організацію театру та акторів,* «починаючи з даних про походження <…>, їхню освіту, побут, становище у суспільстві та на службі – і закінчуючи оцінками їхньої сценічної творчості, які давали сучасники, та аналізом техніки та прийомів гри» [18, 225]. Подібні завдання висував згодом і Рулін, серед яких: «обрахувати виконавців на українські ролі; слід з'ясувати, хто саме та як їх виконував; <…> цікаво було б обчислити й роль українського елементу в російських трупах» [33, 27-28].

5. *Характеристики образотворчого боку вистави* на основі режисерських нотаток [18, 225]. Рулін додав до цього аналіз іконографічного матеріалу [33, 22] та запропонував звернути увагу на топографію театру [33, 26].

6. Важливою ділянкою театрознавчого дослідження Перетц вважав «історичну психологію», адже виконавське мистецтво є продуктом двосторонньої діяльності, котра спирається на смаки й орієнтири сьогоднішнього замовника [16, 19]. Уподобанням доби з соціальним ухилом приділяв увагу і Рулін: «Одне з основних питань – соціологія цього "побутового театру" [XIX століття] На кого

він працював? <…> Цікаво було б дізнатись <…> про ціни на квитки на різні місця; дещо з'ясував би цей момент про ту верству, якій цей театр був приступний» [33, 32].

Основними напрямами становлення українського театрознавства 1920-х років стали системна реконструкція (В. Перетц, частково П. Рулін та О. Білецький) й етнотеатрознавчий підхід (О. Кисіль).

Однак, запропонованим напрямам розвитку українського театрознавства не судилося бути розвинутими. Активізація наступу на формалізм, розпочата в 1920-х роках, призвела до того, що «київське коло» істориків українського театру (старше покоління дослідників, які мали досвід, школу, метод, а також їхні учні) фактично було знищено: В. Перетца, П. Руліна, О. Кисіля, В. Рєзанова було засуджено, інші дослідники опинилися в еміграції [15].

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українському театрознавстві здійснено спробу зіставити науково-теоретичні погляди українських істориків театру кінця XIX – початку XX століття.

Висновки. Зіставлення сформованих на початку XX століття підходів до вивчення історії театру показує, що головні розбіжності у підходах дослідників визначалися їхнім розмежуванням (або нерозмежуванням) таких аспектів:

– розмежування театру і літератури: українські історики театру теоретично розмежовували театр та літературу, однак на практиці в українському театрознавстві найбільше відійти від літературної основи змогли лише В. Перетц та його учень П. Рулін;

– розмежування театру й обрядових дійств: В. Перетц, М. Возняк, О. Кисіль, О. Білецький і П. Рулін виступали за відмежування театру від обрядових дійств; Д. Антонович не відмежовував історію театру від обрядових дійств;

– розмежування світоглядних та ідеологічних питань, з одного боку, і питань формальних, з іншого (В. Перетц відмежовував національні та ідеологічні питання від елементів форми; О. Кисіль розглядав історію театру як «сукупність художніх досягнень театру й драми» в історичній перспективі; Дмитро Антонович акцентував увагу на значенні українського театру як «політичної агітації», П. Рулін прагнув визначити внесок українського театру у світову культуру).

Література

1.Антонович Д. Триста років українському театру. 1619 – 1919 / Д. Антонович. – Прага, Український громадський видавничий фонд, 1925. — 272 с.

2.Белецкий А. Старинный театр в России / А. Белецкий. – М.: Изд-во «В.В. Думнов, насл. бр. Салаевых», 1923. – 103 с.

3.Бібліографія статей, розвідок і досліджень П. І. Руліна // На шляхах революційного театру / Упорядкування та примітки Руліної Л. – К.: Мистецтво, 1972. – С. 339-348.

4.Возняк М. Початки української комедії (1619 – 1819) / М. Возняк. – Л.: Всесвітня бібліотека, 1920. – 251 с.

5.Демин А. О художественности древнерусской литературы / А. Демин. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 848 с.

6.Демин А. Труды В. Н. Перетца по истории русского театра // Демин А. О древнерусском литературном творчестве: Опыт типологии с XI по середину XVIII вв. от Илариона до Ломоносова / А. Демин. – М.: Языки славянской культуры, 2003. — 760 с.

7. История советского театроведения: Очерки. 1917 – 1941: Сб. – М.: Наука, 1981. – 365 с.

8. Кисіль О. До історії першого театрального будинку у Києві // Річник українського театрального музею / О. Кисіль. – К.: Київ-Друк, 1929. – С. 92-109.

9. Кисіль О. Український вертеп (про походження українського вертепу) / О. Кисіль // Український театр. – К.: Мистецтво, 1968. – С. 14-30.

10. Кисіль О. Український театр. Популярний нарис історії українського театру / О. Кисіль // Український театр. — К.: Мистецтво, 1968. – С. 33-152.

11. Клековкін О. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: Навчальний посібник / О.Клековкін. – К.: АртЕк, 2017. – 336 с.

12. Клековкін О. Театр при столику. Методологія театрознавства: Подорожній щоденник / О.Клековкін. – К.: Фенікс, 2013. – 432 с.

13. Клековкін О. Техніка класичної розправи / О.Клековкін // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини.: Зб. – К.: Фенікс, 2014. – Вип. 10. – С. 73-121.

14. Клековкін О. Школа Ростислава Пилипчука / О.Клековкін // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – К.: КНУТКіТ, 2016. – Вип. 19. – С. 47–64.

15. Коржова А. До наукової біографії В. М. Перетца, історика театру / А. Коржова // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. – К.: Фенікс, 2016. – Вип. 16. – С. 38-56.

16. Перетц В. К постановке изучения старинного русского театра / В. Перетц // Старинный театр в России XVII–XVIII вв.: Сб. – Пг.: Academia, 1923. – С. 7-33.

17. Перетц В. Найближчі завдання вивчення історії української літератури / В. Перетц // Записки Українського наукового товариства в Києві. – 1908. – Кн. 1. – С. 16-24.

18. Перетц В. Несколько мыслей о старинном русском театре / В. Перетц // Ежегодник Петроградских государственных театров. Сезон 1918 – 1919. – Пг., [б. в.], 1920. – С. 217–225.

19. Пилипчук Р. Заповіт театрознавцям: До 100-річчя з дня народження Петра Руліна / Р. Пилипчук // Культура і життя. – К., 1992. – 12 верес.

20. Пилипчук Р. Листи Петра Руліна до Михайла Возняка / Р. Пилипчук // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 2003. – Т. CCXLV: Праці театрознавчої комісії. – С. 565–575.

21. Пилипчук Р. Про засади створення багатотомної «Історії українського драматичного театру» // Мистецтвознавство України. – К., 2000. – Вип. 1. – С. 201-210.

22. Пилипчук Р. Ранні театральні зацікавлення Івана Франка / Р. Пилипчук // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2006. – Вип. 6. – С. 3-39.

23. Пилипчук Р. Славетний історик театру: [До 100-річчя від дня народження В. М. Перетца] / Р.Пилипчук // Український театр. – К., 1970. – № 1. – С. 31.

24. Пилипчук Р. Франкова концепція історії українського театру / Р. Пилипчук // Мистецькі обрії'2005–2006: Науково-теоретичні праці та публіцистика. – К., 2006. – Вип. 8/9. – С. 131-144.

25. Пилипчук Р. Юрій Григорович Костюк (До 100-річчя від дня народження) / Р. Пилипчук // Студії мистецтвознавчі. – К., 2010. – Ч. 3. – С. 112-116.

26. Приходько Л. Джерельна база наукової спадщини П. І. Руліна / Л. Приходько // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Зб. наук. пр. – К.: ЕКМО, 2008. – Вип. 2-3. – С. 312-340.

27. Приходько Л. З листів до Петра Руліна / Л. Приходько // Пам'ятки: археографічний щорічник. – К., 2009. – Т. 9. – С. 55-66.

28. Ревуцький В. Театрознавство / В. Ревуцький // Енциклопедія українознавства / Наукове товариство ім. Шевченка. – Paris; N.Y., Молоде життя, 1976. – Т. 8. – С. 3157-3159.

29. Резанов В. Из истории русской драмы: школ. действа XVII – XVIII вв. и театр иезуитов / В. Резанов. – М.: Синод. тип., 1910. – 344 с.

30. Резанов В. К истории русской драмы: экскурс в область театра иезуитов / В. Резанов. – Нежин: Тип. н-ков В. К. Меленевского, 1910. – 464 с.

31. Рєзанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. Вип. 4: Шкільні дійства різдвяного циклу / В. Рєзанов. – К.: Друк. Укр. акад. наук, 1927. – 203 с.

32. Рулін П. [рец]. Ол. Кисіль. Шляхи розвитку українського театру / П. Рулін // Критика і бібліографія // ЦДАМЛМ України. – Ф. 90., оп. 2., спр. 13. – 1 арк.

33. Рулін П. Завдання історії українського театру / П. Рулін // Річник українського театрального музею. – К.: Київ-Друк, 1929. – С. 9–40.

34. Рулін П. Зміст історії театру. Конспект лекцій. 1922 / П. Рулін // ЦДАМЛМ України. – Ф. 90., оп. 1., спр. 83. – 29 арк.

35. Стешенко І. Історія української драми / І. Стешенко. – К.: Друк. Н. Т. Корчак-Новіцького, 1908. – Т. 1. – 309 с.

36. Франко І. [План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви] [1894 – 1895] // Франко І. Зібрання творів: У 50 т / І. Франко. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41: Літературно-критичні праці (1890 – 1910). – С. 24-73.

37. Франко І. Задачі і метод історії літератури // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / І. Франко. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41: Літературно-критичні праці (1890 – 1910). – С. 7-16.

38. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / І. Франко. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41: Літературно-критичні праці (1890 – 1910). – С. 194-470.

39. Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси) [1894] // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / І. Франко. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 29: Літературно критичні праці (1893 – 1895). – С. 293-336.

40. Хайченко Г. Основные этапы развития советского театроведения (1917 – 1941) // История советского театроведения: Очерки. 1917 – 1941. Сб. / Г. Хайченко. – М.: Наука, 1981. – С. 38-119.

References

1. Antonovich, D. (1925). Three hundred years of Ukrainian theater. 1619 –1919. Prague: Ukrainian publishing public fund [in Ukranian].

2. Beletsky, A. (1923). Ancient theater in Russia. Moscow: Publishing house «V.V. Dumnov, has settled. Br. Salaev» [in Russian].

3. Rulina, L. (Eds.). (1972). P. Rulin's bibliography of articles, essays and studies. On the road of revolutionary theater. K.: Art [in Ukranian].

4. Wozniak, M. (1920). The beginning of the Ukrainian comedy (1619 –1819). L.: World Library. [in Ukranian].

5. Demin, A (1998). On the Artistry of Old Russian Literature. M.: Languages of Russian culture [in Russian].

6. Demin, A. (2003). Proceedings of V. N. Peretz on the history of the Russian theater. About Old-Russian Literary Creativity: The Experience of Typology from the 11th to the Mid-18th Centuries. from Hilarion to Lomonosov. M.: Languages of Slavic Culture [in Russian].

7. Haychenko, G. (Eds.). (1981). The history of Soviet theatre study. Essays. 1917 – 1941. M.: Science [in Russian].

8. Kusil, O. (1929). To the history of the first theater building in Kiev. Yearbook of Ukrainian theater museum. K.: Kyiv-Press[in Ukrainian].

9. Kusil, O. (1968). Ukrainian Nativity play (about the origin). Ukrainian Theatre. K.: Art [in Ukrainian].

10. Kusil, O. (1968). Ukrainian Theatre. Popular essay about the history of Ukrainian theater. K.: Art. [in Ukrainian].

11. Klekovkin, O. (2017). Theater Historiography: Directions. Schools Methods. Reference: The textbook. K .: ArtEk. [in Ukrainian].

12. Klekovkin, O. (2013). Theatre near the table. Theatre Studies Methodology: Travel Diary. K.: Phoenix [in Ukrainian].

13. Klekovkin, O. (2014). Technique of the classical violence. Modern problems of research, restoration and preservation of cultural heritage. K.: Phoenix. Vol. 10 [in Ukrainian].

14. Klekovkin, O. (2016). School of Rostislav Pylypchuk. Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and Television. K. Vol. 19 [in Ukrainian].

15. Korzhova, A. (2016). To the scientific biography of V. Peretz, theater historian // Arts Ukraine. K.: Phoenix. Vol. 16. [in Ukrainian].

16. Peretz, V. (1923). To the Formulation of the old Russian theatre study. Old Russian theater in XVII – XVIII centuries. Pg.: Academia [in Russian].

17. Peretz, V. (1908). Nearest tasks of studying the Ukrainian literature. Notes of the Ukrainian Scientific Society in Kiev. K. B. 1. [in Ukrainian].

18. Peretz, V. (1920). Several thoughts about old Russian theater. Yearbook of Petrograd state theatres. Season 1918 – 1919. Pg. [n. p.] [in Russian].

19. Pylypchuk, R. (1992). The testament to theatrical scholars: The 100th anniversary of the birth of Peter Rulin. Culture and life. [in Ukrainian].

20. Pylypchuk, R. (2003). Letters of Petr Rulin to Mikhail Voznyak. Notes of the Shevchenko Scientific Society. Lviv. Vol. CCXLV [in Ukrainian].

21. Pylypchuk, R. (2000). About the principles of creation a multi-volume «History of the Ukrainian dramatic theater». Art Ukrainian Studies K.Vol. 1 [in Ukrainian].

22. Pylypchuk, R. (2006). Early Ivan Franko theatrical interest. Bulletin of Lviv University. Lviv. Vol. 6 [in Ukrainian].

23. Pylypchuk, R. (1970). The glorious historian of the theater: [To the 100th anniversary of V.M. Peretz birth]. Ukrainian theater. K. Vol. 1 [in Ukrainian].

24. Pylypchuk, R. (2006). Franko conception of the history of the Ukrainian theater. Art horizons'2005 – 2006: Scientific and theoretical works and journalism. – K. Vol. 8/9 [in Ukrainian].

25. Pylypchuk, R. (2010). Yuriy G. Kostyuk (100th anniversary of his birth). Art studies studios. K., Vol. 3 [in Ukrainian].

26. Prikhodko, L. (2008). Source base of scientific heritage P. I. Rulin. Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Kariy Kiev National University of Theater, Cinema and Television. K.: EKMO. Vol. 2-3 [in Ukrainian].

27. Prikhodko, L. (2009). From letters to Peter Rulin. Sights: archeographical yearbook. K., 2009. Vol. 9 [in Ukrainian].

28. Revutsky, V. (1976). Theater Studies. Ukrainian Encyclopedia. Paris; N.Y.: Young life. V. 8 [in Ukrainian].

29. Rezanov, V. (1910). From the history of Russian drama: school's performance of XVII – XVIII centuries. The Jesuit Theater. Moscow: Synod. Type [in Russian].

30. Rezanov, V. (1910). To the history of Russian drama: an excursion into the theater of the Jesuits. Nizhyn: Type Melenevsky [in Russian].

31. Rezanov, V. (1927). Ukrainian drama. 1. Ancient Ukrainian theater. School's performances in the Christmas cycle. K.: Print. Ukr. Acad. Sciences [in Ukrainian].

32. Rulin, P. (n.d.). Ol. Kissel. Future development of Ukrainian theater critique and bibliography [review]. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 90, Inv. 2, C. 13 [in Ukrainian].

33. Rulin, P. (1929). The task of the Ukrainian theater history. Yearbook of Ukrainian theater museum. K .: Kyiv-Press [in Ukrainian].

34. Rulin, P. (1922). Content theater history. Lecture. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 90, Inv. 1., C. 83 [in Ukrainian].

35. Steshenko, I. (1908). The history of Ukrainian drama. K.: Print. Korchak-Novitskogo, 1908. Vol. 1 [in Ukrainian].

36. Franko, I. (1984). [plan for the exposition the history of Russian literature]. Collected Works in 50 vols. K .: Scientific thought. Vol 41: The literary-critical work (1890 – 1910) [in Ukrainian].

37. Franko, I. (1984). Objectives and method of literary history. Collected Works in 50 vols. K .: Scientific thought. Vol 41: The literary-critical work (1890 – 1910) [in Ukrainian].

38. Franko, I. (1984). Essay on the History Ukrainian-Russian literature till 1890. Collected Works in 50 vol. K.: Scientific thought. Vol 41: The literary-critical work (1890 – 1910) [in Ukrainian].

39. Franko, I. (1981). Ukrainian-Russian theater (historical shape). Collected Works in 50 vol. K.: Scientific thought. Vol 29: Literary critical works (1893 – 1895) [in Ukrainian].

40. Haychenko, G. (1981). Main stages of Soviet theatre study development (1917 – 1941). The history of Soviet theatre study. Essays. 1917–1941. M.: Science [in Russian].

УДК 378.048.2:355.237.1:351.746.1

Косінова Олена Миколаївна,
кандидат педагогічних наук,
заслужена артистка України,
доцент кафедри сценічного
та аудіовізуального мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв.
kosinova@meta.ua

ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ СКЛАДОВОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ МИТЦІВ

Мета роботи. *Дослідження проведено з метою розкриття сутності процесу формування естетичної складової професійної підготовки митців.* ***Методологія*** *дослідження полягає у вивченні інноваційного підходу до формування професіоналізму студента-митця, а саме використання компетентнісного підходу. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити та проаналізувати вітчизняний досвід із формування ідеалу мистецької освіти.* ***Наукова новизна*** *полягає у визначенні сучасних педагогічних тенденцій відповідно до нових соціальних умов, що склалися в нашій країні. Це видовищно-розважальні мистецькі заходи, що набувають більш інноваційного характеру. Створюються дозвіллєві заклади з новою організаційною й фінансовою структурою. А отже, видозмінюються зміст, форми, методи роботи й, звичайно, формуються якісно нові підходи до особистості майбутнього спеціаліста щодо відпочинку й розваг.* ***Висновки***. *У результаті дослідження встановлено, що для створення ідеалу мистецької освіти потрібне змістовне наповнення. Зазначений процес проводиться з метою формування світоглядних установок особистості. Навчання у вищому закладі освіти – це момент, коли молода людина здійснює вибір сенсу життя відповідно до моральних та естетичних ідеалів. У навчально-виховній сфері складання програм, алгоритмів, планів мають місце специфічні особливості, оскільки жорстка регламентація, управлінський підхід суперечать індивідуальному характеру навчально-виховної діяльності, спрямованої на розкриття унікальності, неповторності кожного студента, і тому вони повинні містити елементи творчості. І саме духовна складова особистості як пріоритетна в сучасних умовах нової освітньої реформи висуває першочерговим завданням гуманізацію освіти. Виникає завдання організації нової якості стратегії розвитку освіти в процесі підготовки студента-митця, повертаючи її до людини, допомагаючи їй знайти саму себе.*

Ключові слова: *гуманізація освіти, естетична спрямованість, інформаційне суспільство, творча діяльність, культурна спадщина, естетичний смак, естетичне життя.*

Косинова Елена Николаевна, *кандидат педагогических наук, заслуженная артистка Украины, доцент кафедры сценического и аудиовизуального искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Проблемы формирования культурологической составляющей профессиональной подготовки будущих работников сферы искусства

Цель работы. *Исследование проведено с целью раскрытия особенностей процесса внедрения эстетической направленности профессиональной подготовки студентов творческих вузов.* ***Методология исследования*** *заключается в применении культурологического,*

©Косінова О.М., 2017

аналитического и сравнительного методов. Указанный методологический подход даёт возможность раскрыть и проанализировать отечественный опыт формирования идеала творческого образования. ***Научная новизна*** *работы заключается в актуализации значения содержательного наполнения творческого образования.* ***Выводы****. В результате исследования доказано, что для формирования идеала творческого образования необходимо содержательное наполнение. Важным аспектом есть создание эстетической учебной среды, которая связывает студента с окружающей действительностью и искусством, позволяет понять определенность своеобразных условий эстетичной жизни студента вуза. Будущий специалист должен уметь видеть красивое, героическое, прекрасное в жизни и в обучении, уметь сохранять и приумножать его. Данный процесс предусматривает приобретение студентами эстетических знаний и формирование у них соответствующих убеждений, потребностей, интересов, привычек, умений в соответствии с требованиями современного информационного общества.*

Ключевые слова: *эстетическая направленность, творческая деятельность, культурное наследие, эстетический вкус, эстетическая жизнь.*

Kosinova Elena, *Candidate of Pedagogical Sciences, Honored Artist of Ukraine, Assistant Professor, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Problems of the formation of the culturological component of professional training of future workers in the field of arts

Purpose of Article*. The goal of the article it has been determined the essence of the notion "aesthetic learning environment" and peculiarities of its creation in the higher educational establishment.* ***Methodology.*** *Special attention is given to the fact that aesthetic learning environment connects students with surrounding reality and art, let us understand distinctness of peculiar conditions of aesthetic life.* ***Scientific novelty.*** *Aesthetic education allows students form the ability to see the highest ideal of beauty in Motherland service, in consolidation for peace and security of nations.* ***Conclusions.*** *Aesthetic education forms students understanding of beauty, aesthetic taste and high aesthetic ideals develop the need to keep beautiful and confirms the desire to make a beautiful life, to form it, as Karl Marx pointed out, "also according to the laws of beauty." Aesthetic education allows students form the ability to see the highest ideal of beauty in Motherland service, in consolidation for peace and security of nations.*

Key words: *aesthetic learning environment, aesthetic life, pedagogical communication, training, extracurricular work; organize educational activities, creative, aesthetic education.*

Актуальність теми дослідження. У процесі навчальної діяльності студент творчого вишу формує конкретну громадську думку про себе як про особу й учасника культурної діяльності і про спрямованість кафедри, на якій навчається. Це означає, що кожний студент-митець тією чи іншою мірою бере участь у формуванні громадської думки про мистецтво в цілому. Таким чином, можливості формування громадської думки багато в чому залежать від рівня професійної підготовленості митця, основи якої закладаються у процесі навчання у вищому навчальному закладі.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема формування професійно-етичної культури особистості розглядалась у працях зарубіжних дослідників (М. Арісаву, Р. Вільямс, Д. Джонассен, Р. Джонстон, Г. Клейман, К. Макліна, Д. Мічі, В. Оконь, С. Хантінгтон та ін.) Серед українських науковців педагогічні умови вдосконалення професійної підготовки майбутніх спеціалістів у ВНЗ досліджували М. Жиленко, Л. Мерзляк, М. Нещадим, В. Перевалов, Л. Романишина. Але практично не вивчені питання інноваційного змісту естетичного виховання у підготовці майбутніх

митців, і зовсім відсутнє дослідження проблеми використання компетентнісного підходу в сучасній системі педагогічної технології формування студента-митця.

Метою дослідження є вивчення інноваційного підходу до формування професіоналізму студента-митця, використання компетентнісного підходу, у межах якого зазначена характеристика є комплексом компетенцій.

Виклад основного матеріалу. На думку Н. Абашкіної, випускник вишу відповідно до посади, що буде обіймати, повинен бути компетентним, виконувати певний перелік творчо-організаційних функцій. Ці функції покладено в трьох блоках компетенцій: соціальний портрет, професійні якості, професійна культура. Кожному з цих блоків компетенцій відповідають знання, уміння, навички, ціннісні орієнтації щодо вирішення типового завдання діяльності [1, 25].

До блоку «професійні якості» серед інших Н. Абашкіна відносить такі:

- опанування загальнокультурних і гуманітарних знань (світової та вітчизняної історії, літератури, мистецтва);
- уміння критично оцінювати і прогнозувати політичні, економічні, культурні події;
- висока культура і такт під час виконання творчих завдань на майданчику та у стосунках із творчою молоддю;
- навички педагогічного спостереження, вияв педагогічного такту, використання педагогічної техніки;
- швидкість і точність орієнтації в обстановці та людях, швидкість прийняття рішень;
- навички вивчення індивідуально-психологічних якостей творчого складу й аналізу стану творчої дисципліни;
- навички управління психологією творчого колективу;
- навички формування у артистів гуманістичного світогляду, творчої атмосфери;
- використання знань творчої психології при контакті з артистами;
- уміння завойовувати авторитет в аудиторії [1, 26-28].

У своєму дослідженні І.Маслова виокремлює групи вимог до професійної культури особистості керівника кадрів культури і мистецтв, що пов’язані зі:

- змістом роботи режисера як видом творчої діяльності та управлінської діяльності;
- творчою регламентацією діяльності;
- долучення обдарованих осіб;
- наявністю владних повноважень;
- збереженням творчої атмосфери;
- соціально-психологічною атмосферою діяльності режисера;
- розмаїтістю діяльності митця [6, 20].

На думку С.Гончаренко, професійна підготовка митця потребує створення належних умов та застосування різноманітних педагогічних засобів впливу з метою формування високоосвіченої особистості. Високий рівень освіти і професійної підготовки передбачає, окрім іншого, сформованість естетичної

культури керівника. Естетичне виховання надає можливість розвинути у студентів естетичне ставлення до своєї життєдіяльності, об'єктів реальності, праці, сприяє формуванню особистості, наприклад, режисера розумного, високоморального, духовно багатого, який знає сенс свого життя, цілеспрямовано й активно працює в напрямку найбільш повної самореалізації [4, 3].

Проблему формування естетичної складової професійної підготовки майбутніх митців вважають також актуальною і представники інших виховних структур держави.

Так, моніторинг громадської думки в Україні свідчить, що рівень незадоволення населення діяльністю кадрів культури залишається ще досить високим. Унаслідок цього втрачається довіра до працівників культури, а без підтримки громадськості важіль протистояння духовному злочинному світу знижується. Вирішення цих важливих питань неможливе без нового підходу до добору кадрів культури і мистецтв, їх професійно-громадянської підготовки у виші культури і мистецтв. Виходячи з цього, перед освітою постає завдання не лише підготовки якісно нової генерації працівників керівних органів культури і мистецтв, а й, насамперед, їх особистісно-духовного розвитку, ядром якого є морально-естетична культура. Вона формується в єдиному цілісному процесі морально-естетичного виховання, яке, на думку провідних учених, розглядається як загально-методологічна технологія духовного розвитку та формування особистості [3, 92].

В. Маслов, досліджуючи формування естетичної культури у студентів вишу, звертає увагу на те, що основним суб'єктом процесу навчання і виховання є людина як найвища життєва цінність, яка за час навчання у виші повинна набути не лише професію, а й культурний, естетичний, у цілому духовно-освітній досвід.

У вищій школі, яка здійснює професійну підготовку, на завершальну стадію переходить процес формування світоглядних установок особистості. Навчання у вищому закладі освіти – це момент, коли молода людина здійснює вибір сенсу життя відповідно до моральних та естетичних ідеалів.

Педагогічна наука приділяє значну увагу проблемам формування естетичної культури особистості, досліджує природу естетичних ідеалів людини, її смаків, естетичних уподобань [6, 46].

Суспільство майбутнього прогнозується як суспільство вдумливого, обережного, критичного, духовного, творчого регулювання соціальних процесів, включаючи процеси професійної акультурації (входити в професійну культуру, «робити» себе професійно-культурним зсередини) в освіті. Шляхи і способи входження студента в майбутню професійну діяльність повинні, з одного боку, співвідноситися з особливістю його суб'єктивного досвіду, його внутрішнім світом, а з іншого – відповідати професійним вимогам щодо реального творчого поля соціуму.

Гуманізація освіти висуває духовну складову особистості як пріоритетну. У зв'язку з цим перед культурологами, психологами, педагогами виникає

завдання організації нової якості стратегії розвитку освіти в процесі підготовки студента-митця, повертаючи її до людини, допомагаючи їй знайти саму себе.

Оскільки система об'єднує структурні елементи в єдине ціле, то майбутні студенти повинні мати якості, що відповідають вимогам, що ставляться до фахівця культурної сфери, та спеціальним вимогам, що визначаються специфікою творчої діяльності режисера.

Провідним, стрижневим принципом навчання визнається принцип професіоналізму, що закріплений у нормативно-правовому забезпеченні діяльності персоналу. Поняття «професіоналізм» підкреслює якість суб'єкта в певній галузі суспільно корисної діяльності. Професіоналізм передбачає, перш за все, знання особливостей відповідної керованої сфери. Окрім знання, професіоналізм передбачає опанування практичних навичок.

Лише морально збагачена, освічена та вихована людина може стати справжнім діячем культури та мистецтв. Справжній митець своєю діяльністю подає приклад культури взаємин між людьми, є творцем культурних цінностей, і чим вищою є його культура, тим більших успіхів він досягне у своїй службовій діяльності, тим більше вимог ставить до самого себе.

Ознаками професійної культури діяча культури та мистецтв є інтелігентність, розвинутий інтелект, стійка професійна спрямованість інтересів та потреб, гармонія розумового, морального і фізичного розвитку, гуманізм, товариськість, дисциплінованість, відповідальність, розвинутий педагогічний такт, широкий кругозір, здатність до творчості, майстерність спілкування.

Отже, відсутність хоч би одного з цих компонентів, поданих у наведених вище працях науковців, негативно позначається на професіоналізмі в цілому. Як предметна складова особливий інтерес для нас становить естетична складова його професійної підготовки, яка є в сучасних умовах одним із чинників, що впливає на готовність випускника НАКККіМ зайняти гідне місце не лише у професійному середовищі країни, але й у міжнародному співтоваристві.

Ми не можемо не погодитись з думкою В. Біблера про те, що естетична культура – невід'ємна особистісна і професійна риса, складова характеристики кожного педагога незалежно від профілю навчального предмета, за фахом якого він отримав професійну підготовку [2, 48].

На важливість естетичної складової у професійній підготовці фахівців звертає увагу В.Маслов. На його думку, однією із сфер та одним із засобів естетичного виховання є праця, оскільки докорінні основи виробничої діяльності, у цілому праці, прагнуть до вияву і розвитку творчо-естетичних задатків особистості, що невід'ємно пов'язані з початковими трудовими навичками, іншими словами – з творчим потенціалом особистості. Розглядаючи працю як сферу та засіб естетичного виховання, доцільно виокремити декілька аспектів вивчення цієї проблеми: ставлення до процесу праці, її результатів і засобів трудової діяльності. Усі ці проблеми повинні вирішити естетика праці й естетика виробництва [6, 55].

Культурно-естетична освіта та виховання сприяє:

- подальшому розвитку у фахівця естетичних емоцій, здатності чуттєво сприймати навколишній світ, природу, стан людей;
- освоєнню і закріпленню культурних операцій або дій (сприйняття, оцінки, аналізу, судження) стосовно естетичних об'єктів (соціальних та природних);
- збагаченню знань, ціннісних орієнтації як класичного, традиційного, так і сучасного характеру;
- активізації у педагога здібностей не лише до аналізу, але й до творчого творення.

Як вважає С.Гончаренко, естетична культура особистості виражається у:

- розвиненості чуттєво-оцінної естетичної свідомості та його форм, що відображають якості прекрасного і досконалого, комічного, трагічного, потворного (через механізми сприйняття, переживання, оцінки, смаку, ідеалів, поглядів);
- індивідуально-розвиненій системі естетичних відносин, які надають можливість орієнтуватися в різноманітті естетичних та художніх цінностях і виражають переваги й установки людини;
- навичках інтуїтивного чи свідомого аналізу художнього або естетичного явища (форми, змісту) і готовності об'єктивно та суб'єктивно мотивувати свою естетичну позицію, свою оцінку;
- сформованості образного мислення як творчого процесу на основі комбінаторних поєднань і взаємопереносів естетичних та художніх образів, які виявляються творчими аналогами реальності в усіх видах діяльності людини;
- естетичній активності, що виявляється у відображенні, виборі, оцінці та творчому заломленні естетичних вражень, у духовно-змістовному естетичному спілкуванні з оточуючими людьми і, головне, реалізується в різних формах соціальної творчості [4, 3].

На нашу думку, необхідними умовами формування сучасної гармонійно розвиненої особистості є:

- багатство її внутрішньої духовної культури;
- інтелектуальна свобода;
- високий моральний потенціал;
- добрий естетичний смак;
- толерантність у міжособистісному, міжнаціональному та соціальному спілкуванні.

Тому основними завданнями вишів нині стають:

- формування духовної сфери студентів;
- виховання їхніх моральних та естетичних якостей.

Розвиток цих якостей є неможливим без створення ефективної системи навчання і виховання. У зв'язку з цим актуалізується пошук нових підходів до організації навчання та виховання у вищій мистецькій школі, зокрема, реалізації виховуючої функції навчання.

Митці були носіями культури. Вони не лише створювали шедеври мистецтва, але й бажали і були здатні опанувати дійсність за законами краси. Багато хто з митців були поетами, письменниками, художниками, музикантами, композиторами тощо. Хоча більшість із них були аматорами в мистецтві.

Формування естетичних якостей здійснюється всім укладом творчого навчання, навколишньою дійсністю, заняттями з професійної діяльності, але перш за все, активною цілеспрямованою виховною роботою з удосконалення естетичних знань і смаків усіх категорій кадрів культури і мистецтв.

На думку М.Абашкіної, краса рухів, рис зовнішності захоплювала та була предметом захоплення багатьох філософів і практиків [1, 30].

Естетично виразна форма для занять, зовнішній вигляд, естетика костюма загострює бажання чітко дотримуватись установлених норм поведінки на заняттях і в позанавчальній діяльності, виховує гордість за свій колектив.

Як засоби естетичного виховання виступають й естетичні якості природи, природних умов, в яких доводиться діяти студентам творчих вишів, організовувати своє життя, а також естетичні елементи матеріальної сфери буття (містечок, гуртожитків, їдалень, споруд тощо). Естетичні можливості мають і процеси навчання та виховання, міжособистісного спілкування, поведінки тощо. Специфічним засобом естетичного виховання є твори мистецтва, самодіяльні форми художньої діяльності [7, 27].

В умовах сучасного кризового розвитку нашого суспільства, коли втрачаються або деформуються моральні й ідейні орієнтири особистості, величезну роль відіграють професійний моральний вигляд діячів культури і мистецтв, їхня моральна свідомість і відповідальність. Це стає важливим, оскільки діячі культури і мистецтв на сьогодні є одним з найважливіших гарантів культурної спроможності нашої держави. Зрозуміло, що в сучасних умовах неможливо здійснювати формування естетичної складової професійної підготовки студентів на основі догматичної дидактики. Отже, навчально-виховний процес у НАКККіМ повинен набувати більш інноваційного характеру.

На основі наукових досліджень потрібно випробувати на практиці цілу низку прийомів корисних сценаристам і режисерам при створенні великих розважальних шоу-програм, театралізованих концертів і окремих номерів.

Ставити своєю метою формування гармонійно розвиненої в моральному і й естетичному плані особистості керівника культури і мистецтв.

Наукова новизна полягає у визначенні сучасних педагогічних технологій, відповідно до нових соціальних умов, що склалися в нашій країні. Це видовищно-розважальні мистецькі заходи, що набувають більш інноваційного характеру. Створюються дозвіллєві заклади з новою організаційною й фінансовою структурою. А отже, видозмінюються зміст, форми, методи роботи й, звичайно, формуються якісно нові підходи до особистості майбутнього спеціаліста щодо відпочинку й розваг.

Висновки. Таким чином, стає реальністю необхідність проблемно-програмного, комплексно-організованого пізнання та управління соціально-

педагогічними процесами під час формування естетичної складової професійної підготовки студентів-митців. У навчально-виховній сфері складання програм, алгоритмів, планів мають місце специфічні особливості, оскільки жорстка регламентація, управлінський підхід суперечать індивідуальному характеру навчально-виховної діяльності, спрямованої на розкриття унікальності, неповторності кожного студента, і тому вони повинні містити елементи мистецтва. Для НПС вишів у сучасних умовах важливо опанувати нові форми, засоби, прийоми виховання, шукати індивідуальний спосіб їх застосування, з'єднання у кожному конкретному випадку. Звідси – надзвичайна актуальність творчості НПС в створенні сучасних педагогічних технологій, які будуть продуктивними в справі формування розвиненої в естетичному плані особистості майбутнього керівника кадрів культури і мистецтв.

Література

1. Абашкіна Н.В. Нові концепції навчання і виховання у сучасній німецькій педагогіці / Н.В. Абашкіна. – К.: Інститут системних досліджень освіти, 1995. – 32 с.
2. Библер В.С. Школа диалога культур / В.С. Библер // Искусство в школе. – М., 1992. – №2. – С.48-50
3. Відродження і розвиток культури України: проблеми історії, теорії і практики // Тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції. – К.: Друкар. – 1993. – 170 с.
4. Гончаренко С. Не руйнувати, а реформувати / С.Гончаренко // Товариш. – 1997. – №25. – С. 3.
5. Маслов В.С. Теорія та практика культурологічного виховання / В.С. Маслов. – К.: КВГІ, 1995. – С. 11-76.
6. Педагогічні технології: Навчальний посібник для вузів / О.Падалка, А.Нісімчук, І.Смолюк та ін.; Укр. пед. ун-т ім. М.Драгоманова. – К.: Українська енциклопедія, 1995. – 254 с.

References

1. Abashkina, N.V. (1995). New concepts of teaching and upbringing in modern German pedagogy. K.: Instytut systemnykh doslidzhen osvity [in Ukrainian].
2. Bibler, V.S. (1992). School of Cultural Dialogue, 2, 48-50 [in Russian].
3. Revival and development of Ukrainian culture: problems of history, theory and practice (1993). Abstracts of the All-Ukrainian Scientific Conference. K.: Drukar [in Ukrainian].
4. Honcharenko, S. (1997). Do not destroy, but reform, 25бб 3 [in Ukrainian].
5. Maslov, V.S. (2011). Theory and practice of culturological education. K.: KVHI, 11-76 [in Ukrainian].
6. Pedagogical technologies (2012) K.: Ukr. ped. un-t im. M.Drahomanova, [in Ukrainian].

УДК 793.31(87+862)

Яценко Ольга Леонідівна,
доцент кафедри народної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв,
заслужена артистка України
zhemchuzhna@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ КРАЇН ЛАТИНСЬКОЇ АМЕРИКИ – ВЕНЕСУЕЛИ ТА КОЛУМБІЇ

Мета роботи *— аналіз народного хореографічного мистецтва Венесуели та Колумбії, а також систематизація відомостей про особливості народного танцю цих латиноамериканських країн на сучасному етапі.* ***Методологія дослідження*** *полягає в застосуванні історико-культурного та аналітичного методів, що дає змогу проаналізувати особливості народного танцю Венесуели та Колумбії залежно від ступеня впливу різних культур — індіанської, африканської та європейської.* ***Наукова новизна*** *полягає у з'ясуванні взаємовпливів та взаємопроникнення народного хореографічного мистецтва Венесуели та Колумбії, а також визначенні особливостей найбільш популярних танців, які сьогодні можна побачити на професійній сцені, — хоропо та кумбії.* ***Висновки.*** *Народне хореографічне мистецтво Колумбії та Венесуели в останні роки набуває дедалі більшої популярності завдяки таким його особливостям, як емоційність, експресивність, чуттєвість, еротичність, яскравий колорит. В його основі лежать стосунки між чоловіком і жінкою, що виражаються широким спектром почуттів, і саме тому такі танці вимагають від танцівників, окрім гарних хореографічних навичок, неабиякої акторської майстерності, в тому числі широкого використання мімічних засобів.*

Ключові слова: *Латинська Америка, Венесуела, Колумбія, хореографічна культура, народний танець, хоропо, кумбія.*

Яценко Ольга Леонидовна*, доцент кафедры народной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств, заслуженная артистка Украины*

Особенности хореографической культуры стран Латинской Америки – Венесуэлы и Колумбии

Цель работы *— анализ народного хореографического искусства Венесуэлы и Колумбии, а также систематизация сведений об особенностях народного танца данных латиноамериканских стран на современном этапе.* ***Методология исследования*** *заключается в применении историко-культурного и аналитического методов, позволяющих проанализировать особенности народного танца Венесуэлы и Колумбии в зависимости от степени влияния разных культур — индейской, африканской и европейской.* ***Научная новизна*** *заключается в выявлении взаимовлияния и взаимопроникновения народного хореографического искусства Венесуэлы и Колумбии, а также определении особенностей наиболее популярных танцев, которые сегодня можно увидеть на профессиональной сцене, — хоропо и кумбии.* ***Выводы.*** *Народное хореографическое искусство Колумбии и Венесуэлы в последние годы приобретает все большую популярность благодаря таким его особенностям, как эмоциональность, экспрессивность, чувственность, эротичность, яркий колорит. В его основе лежат отношения между мужчиной и женщиной, которые выражаются широким спектром чувств, и именно поэтому такие танцы требуют от*

©Яценко О. Л., 2017

танцовщиков, кроме отработанных хореографических навыков, яркого актерского мастерства, в том числе широкого использования мимических средств.

Ключевые слова: *Латинская Америка, Венесуэла, Колумбия, хореографическая культура, народный танец, хоропо, кумбия.*

***Yatsenko Olga**, Associate Professor of the Folk Choreography Department, Kyiv National University of Culture and Arts, Honored Artist of Ukraine*

Features of choreography culture of Latin American countries – Venezuela and Columbia

***Purpose of Article.** The paper aims to provide analysis of folk choreography art of Venezuela and Columbia as well as data arrangements for folk dance features of these Latin American countries in the modern epoch. Research **methodology** consists in the application of historical and cultural, analytical methods that allows reviewing the characteristics of the folk dance of Venezuela and Columbia, depending on the extent of the respective impact of various cultures — Indian, African and European. **Scientific novelty** means clarification for mutual influence and convergence of the folk choreography art of Venezuela and Columbia as well as the determination of features of the most popular dances which nowadays may be seen on the professional stage, — joropo and cumbia. **Conclusions.** The folk choreography art of Venezuela and Columbia gains more and more popularity over recent years due to the features as follows: emotionality, expressivity, sensibility, sexuality, bright colors. Relations between a man and a woman form the basis of it that is expressed through a broad spectrum of feelings, therefore, given those as mentioned earlier, such dances require from dancers, besides perfect choreographic skills, exceptional acting talent, including extensive mimic abilities.*

Key words: *Latin America, Venezuela, Columbia, choreography culture, folk dance, joropo, cumbia.*

Актуальність теми дослідження. Народне хореографічне мистецтво народів Латинської Америки — це своєрідний пласт народної культури, який виник внаслідок поєднання і взаємопроникнення різних культур – корінного населення та поселенців з європейських країн. Його особливості можна простежити на прикладі двох сусідніх латиноамериканських країн — Венесуели та Колумбії. Танці цих народів запальні, емоційні, експресивні, вони не лише передають душевний стан виконавця, а й є відображенням народного характеру. Колоритні танці Колумбії та Венесуели в останні роки набувають дедалі більшої популярності, що робить актуальним їх поглиблене вивчення.

Аналіз досліджень і публікаційй. В усі часи танцювальне мистецтво народів Латинської Америки привертало увагу дослідників. Це своєрідний пласт народної культури, який виник внаслідок поєднання і взаємопроникнення різних культур – корінного населення та поселенців з європейських країн. Як констатують історичні (Посконина О. И. История Латинской Америки (до XX века), 2005) та мистецтвознавчі (Культура Латинской Америки, 2000) джерела, корінним населенням вважаються індіанці, які, у свою чергу, є нащадками азіатських народів. Після висадки Колумба на берегах Американського континенту тут почалася європейська колонізація, що супроводжувалася завезенням рабів із Африки для роботи на плантаціях. Таким чином, на території країн сучасної Латинської Америки розвивалися три основних напрями танцювального мистецтва – індіанський, африканський та європейський.

Залежно від конкретних історичних і геополітичних обставин ці напрями в різних регіонах більшою чи меншою мірою зберігали свої риси або ж, навпаки, асимілювалися. Однак в них сформувалися і спільні риси, які виділяють латиноамериканські танці з-поміж танців інших народів: надзвичайна життєстверджуюча сила, своєрідний колорит, пристрасність і темпераментність, синкоповані ритми й водночас надзвичайна пластичність виконання. Про це пишуть у своїх працях та окремих публікаціях вітчизняні та зарубіжні мистецтвознавці та хореографи, такі як У. Лерд (Техника латиноамериканских танцев, 2003), Д. Останіна (Народные танцы стран Латинской Америки, 2016) та ін. Водночас латиноамериканські танці привертають увагу здебільшого дослідників бальної хореографії, що звужує їх вивчення до 5-7 танців, які можна побачити у конкурсних програмах та на клубних вечірках, при цьому багатий танцювальний фольклор регіону залишається практично поза увагою.

Метою статті є аналіз народного хореографічного мистецтва Венесуели та Колумбії, а також систематизація відомостей про особливості народного танцю цих латиноамериканських країн на сучасному етапі.

Виклад основного матеріалу. На сьогодні латиноамериканські танці користуються надзвичайною популярністю в усьому світі. Увагу хореографів привертає як автентичне танцювальне мистецтво, так і сценічні його форми. Останні, зокрема, увійшли до золотого фонду бального танцю – латиноамериканської програми. Танці країн Латинської Америки у сценічній обробці входять і до репертуарів колективів народного танцю, а також, завдяки своїй пластиці та ритмічності, є чудовим засобом підготовки професійних танцівників і хореографів у навчальних закладах різного рівня. Більш того, якщо бальна хореографія взяла на озброєння лише 5 латиноамериканських танців, то балетмейстери, що працюють у царині народно-сценічної хореографії, мають у своєму розпорядженні значно ширший перелік хореографічних творів, які можуть використати як для створення окремих постановок, так і для формування професійних навичок сценічного виконання танців різних народів у студентів хореографічних відділень.

Таким чином, дослідження особливостей латиноамериканських танців як невід'ємної складової хореографічної культури народів світу та можливостей їх використання для фахової підготовки студентів на сьогодні набуває особливої актуальності.

Своєрідність культури Венесуели зумовлена тим фактом, що в ній сплелося коріння 3 різних народів: індіанських племен Латинської Америки, африканського та іспанського народу. Крім того, в з середини XX ст. на ній позначився сильний вплив Сполучених Штатів. Загалом, як зазначають джерела, роль корінного індіанського населення у становленні національної культури Венесуели вкрай мала; африканська культура привнесла музичні традиції та певні інструменти, такі як барабан; більш значним був вплив Іспанії, що в основному прийшов з Андалусії.

Водночас деякі джерела стверджують, що вплив індіанської культури в народному мистецтві досить відчутний, наводячи як приклад популярний народний танець «маре-маре» що сягає корінням до старовинного індійському ритуального танцю на честь божеств Ягуара і Місяця [5].

Венесуельська музика характеризується сумішшю іспанських і африканських мотивів. Улюблений жанр фольклору льянеро – «хоропо», який становить собою цілу сюїту з танців, пісень та інструментальних п'єс. У музичному супроводі беруть участь національні інструменти маракас (тріскачка, зроблена з висушеного гарбуза) невелика арфа і чотириструнна гітара куатро. Народна пісня Венесуели представлена жанрами коплі (куплет) і корридо, сформованим на основі іспанського романсу. З усіх музичних стилів, на які багата культура льянос Венесуели, найхарактернішим для цієї частини країни є «хоропо». Цей жанр музики (а також танцю) прийшов з великих рівнин країни, основні мотиви народної творчості яких пов'язані з землею і вирощуванням худоби.

На окрему увагу заслуговує народне хореографічне мистецтво Венесуели.

Одним із найдавніших є танець карибів, відомий на сході й півдні Венесуели з назвою «себукан» (у мистецтвознавчій літературі на сьогодні його здебільшого називають «Танцем зі стрічками». Основний принцип виконання танцю зі стрічками такий. До вершини вритої в землю досить високої жердини прив'язують від 10-12 до 18-20 довгих різнобарвних стрічок. Стільки ж танцюристів, взявшись кожний за вільний кінець стрічки, з танцем і співом відповідних строф у такт музиці рухаються навколо жердини то в один, то в інший бік, так що стрічки то обвивають жердину, то віялом розходяться навколо. Хореографія може бути ускладнена таким чином, що половина танцюристів, наприклад через одного, розташовується ближче до жердини, а решта стає трохи далі, утворюючи, таким чином, два концентричних кола, які одночасно рухаються у протилежних напрямках. При цьому стрічки, обвиваючи жердину, переплітаються особливо мальовничим хрестоподібним візерунком, що нагадує справжній себукан – обплетену рослинними волокнами жердину, якою індіанки розминають рослину юку, щоб попередньо видалити з неї гіркий сік, перш ніж вживати в їжу (звідси назва танцю) [5].

Національним танцем Венесуели є Joropo – хоропо (за деякими джерелами – джоропо). На відміну від багатьох танців, які, фактично, є своєрідною візиткою того чи іншого народу (як, наприклад, український гопак) хоропо офіційно визнано венесуельським національним танцем. Це сталося у 1882 році.

Хоропо здавна був популярним народним танцем у Венесуелі. Зазвичай його виконували на сільських зібраннях – Ferias (фестивалях), де люди збиралися, щоб поспівати й потанцювати, визначити найкращих виконавців.

Це парний танець, що має 36 варіантів основних кроків.

Музика, що має однойменну назву, ритмом схожа із вальсом і виконується в темпі 3/4. У цьому танці більша частина поворотів і рухів також схожа з рухами вальсу, однак його основна особливість – періодичні швидкі рухи ніг танцюристів вперед і назад.

Хоропо здавна побутував у селах на рівнинній частині Венесуели – Лос-Льяносі. Згодом він поширився по всій Венесуелі, вийшовши далеко за межі Льяноса. Термін «хоропо» охоплює досить широкий спектр венесуельських культурних форм – від одягу й поезії до танців і музики. Танець хоропо виконується під акомпанемент однойменної народної музики, що виконується на куатро, арфі, мандоліні й маракасах. Цікаво, що на сьогодні хоропо вчаться танцювати вже школярі початкових класів, демонструючи свої досягнення під час фестивалів.

Дослідники, відмічаючи подібність хоропо до вальсу, називають його «венесуельським вальсом». Очевидно також, що на його формування вплинули як африканські, так і європейські танцювальні традиції. Зазвичай цей танець виконують так: спочатку партнери кружляють парами, міцно тримаючи один одного в обіймах. Потім виконавці розходяться на кілька кроків і, стоячи обличчям один до одного, роблять невеликі кроки вперед та назад. Після цього знову беруться за руки, і жінка рухається навколо чоловіка широкими кроками, а чоловік вистукує ногами під ритм музики, повертаючись на одному місці.

Танцюючи хоропо, партнери не торкаються один одного й відбивають чечітку – сапатео. Верхня частина тулуба майже не рухається, вся увага прикута до рухів ніг, які дуже швидко відстукують ритм каблуками. У різновиді хоропо, що має назву «кокетування», танцюрист прагне заволодіти партнеркою й, рухаючись по спіралі, описує всі менші кола навколо центру, у якому перебуває його пара; партнерка, у свою чергу, повільно й обережно скорочує відстань між собою й партнером.

Народно-сценічний варіант хоропо становить собою танець, у якому чоловік спочатку соло виконує кроки сапатеадо, а потім пара, тримаючись один за одного виконує невеликі кроки, що нагадують па вальсу.

З інших народних танців популярністю користуються також пасілья (різновид креольського вальсу); меренге (жанр афроамериканського фольклору) і тангіто (венесуельський варіант аргентинського танго). Серед найбільш відомих танців Венесуали слід також назвати гуарачас, ла палому, сапатеро, качучу.

На сьогодні танцювальне мистецтво Венесуели, як і більшості інших країн Латинської Америки, існує в певних усталених формах, зумовлених народними звичаями та традиціями, однак продовжує розвиватися під впливом різних культур, переважно європейських, і навколишнього середовища. Одним із найбільш відомих танцювальних ансамблів Венесуели на сьогодні є фольклорний колектив «Abolengo» «перекладається як "Нащадки своїх предків"» , заснований 2004 року в місті Гуакара. Репертуар колективу багатий різноманітними танцями: попурі, каліпсо, ісидора, кармела (парранда) та ін. На території колишнього радянського простору вперше здійснив постановку венесуельського танцю на професійній сцені російський балетмейстер І.Моїсеєв – це був танець хоропо. Ця постановка і зараз входить до репертуару Державного академічного ансамблю народного танцю ім. І.Моїсеєва.

Постановки венесуельських народних танців на сучасній сцені можна вважати досить перспективним напрямом роботи балетмейстера. При цьому насамперед варто приділити увагу танцювальному жанру фольклору льянеро – хоропо, звернувши увагу на зв'язок музики, пісні й танцю, а також прояви впливу хореографічної культури Іспанії та Африки на розвиток танцювального мистецтва Венесуели. На практиці слід опанувати позиції та положення рук, корпуса, голови, притаманні венесуельському танцю, засвоїти техніку обертів у парі, відпрацювати дрібну техніку ніг, жіночі оберти та техніку роботи зі спідницею.

В культурі Колумбії відчутний африканський вплив, який найсильніше проявився, зокрема, на карибському узбережжі. В Колумбії до цього часу зберігаються багаті й різноманітні культурні традиції доколумбової епохи, а індійський вплив відчувається у творах народного мистецтва, музиці й танцях. Колумбія багата на фольклорні традиції, в яких помітні іспанські, африканські та індіанські корені. Саме звідси ведуть початок тропічні танці та музика – сальса, кумбія, порро, вальєнато та інші.

Етнічні відмінності у складі населення різних природних регіонів створюють відмінності у фольклорних і музичних напрямках. Дух колумбійських танців – це чуттєві ритми, свобода, експресія, бадьорість, гарний настрій. У них поєднуються музичні традиції трьох культур – африканської, індіанської та європейської. Африканці привнесли ритм барабанів, індіанці – флейти і сопілки (зі стебла проса) які ведуть мелодію, європейці (іспанці) – варіації в музичному виконанні, хореографії та одязі танцюристів. Причому від регіону до регіону музичні традиції можуть мінятися настільки, що здається, начебто це зовсім різні країни. Таким чином, як зазначають джерела [3; 4; 5 та ін.], у колумбійських народних танцях переплелися традиції європейської, індійської й африканської культур. Ці танці емоційні й елегантні, пластичні й стрімкі, еротичні й видовищні. В них широко використовуються різноманітні атрибути. Все це разом і формує сутність колумбійських танців – свобода, почуттєві ритми, бадьорість і гарний настрій.

Колумбійське хореографічне мистецтво дуже барвисте, що зумовлено, зокрема, географічним розташуванням країни. Так, портове місто Картахена на узбережжі Карибського моря в Колумбії було головним пунктом зв'язку між Іспанією й областями, що утворили нинішню Колумбію й Венесуелу. Низка танців Bailecitos de tierra (фанданго) у цій області, які схожі на мексиканський танець жарабе й перуанський танець замакуека, називають бамбуко й хоропо.

Бамбуко поєднує в собі риси фанданго, андських і афро-латиноамериканських танців, а партнери традиційно використовують носову хусточку, щоб фліртувати й прикрасити основну тему танцю - залицяння.

Історія цього танцю тягнеться з кінця 19 століття. Бамбуко традиційно виконували в регіонах колумбійських Анд (Кауко, Бойака, Сантандер дель Норте, Нариньйо). У кожному регіоні існувала своя власна варіація, однак на початку XX століття професійні хореографи постаралися виділити єдиний малюнок танцю, якому можна побачити зараз на святах. Ключові фігури

бамбуко (флірт, залицяння, поцілунок) показують процес завоювання дівчини чоловіком. В 1960-ті роки було офіційно затверджено костюм для бамбуко:

– корсет і пишна спідниця із квітковим орнаментом і мереживом для жінки, квітка в волоссі;

– капелюх, біла/смугаста сорочка й пончо для чоловіка. Чоловік може гратися з шарфом, а жінка – забрати капелюх у кавалера.

Виконується танець під типле – колумбійський вид гітари й індійську сопілку. Ритми бабмбуко вільні й веселі. Цей танець популярний, зокрема, на літніх фестивалях в Сан Педро й Сан Хуані.

Ще один відомий старовинний колумбійський танець – мапале. Вій найбільше поширений на карибському узбережжі країни. Фольклорний варіант цього танцю виконується під удари долонь і барабанний ритм. Хореографія повторює рухи рибки мапале, яку витягли з води: учасники роблять короткі кроки, швидкі, енергійні рухи грудьми, при цьому жіночі рухи трохи м'якші й еротичніші. Танець виконують два ряди танцюристів: чоловічий і жіночий. Як і багато інших колумбійських танців, мапале мав прикладене значення як форма вибору партнера. За традицією, це танець виконують чоловіки з оголеним торсом і у світлих штанях, і жінки, одягнені в індійські спідниці із трави.

Дещо інший танець здавна побутував на тихоокеанському узбережжі. Це курулао, парний танець-гра, у якому чоловік бореться за увагу жінки, намагаючись запросити її на танець. Жінка, принаймні спочатку, чемно відмовляється. Танцюристи найчастіше одягнені в біле, обоє тримають в руках хустинки. Чоловік грається хустинкою, кружляючи і пританцьовуючи навколо партнерки, підсилюючи ефект мімікою та жестами. Дама (теж принаймні спочатку) залишається байдужою до залицянь кавалера й намагається відхилитися від нього, м'яко кружляючи і помахуючи подолом спідниці. Цей танець нагадує кубинську румбу, однак набагато більше плавний.

Танець буйєренге прийшов з узбережжя Атлантики й має, напевно, найсильніше африканське коріння. Це ритуальний танець, що виконувався тільки жінками під звук барабанів, удари й спів хору. Однак, порівняно, наприклад, із мапале, звучання музики тут не настільки сильно подібне африканському. Буйєренге символізує настання дорослого періоду в житті дівчини. Виконується цей танець молодими дівчатами, які тримають корпус прямо й роблять повільні рухи, скоординовані й симетричні. Ноги виконавиці тримають невідривно від підлоги, з'єднуючи коліна разом і трохи згинаючи їх. Рухи стегон – плавні й ритмічні, спокійні, урочисті, як і змахи широким подолом спідниці, що імітують рухи крил метелика або океанські хвилі.

На атлантичному узбережжі Колумбії, де в музиці й танці переважають африканські елементи, народився один із найбільш популярних у цій країні танців – кумбія. Зараз його можна зустріти в Аргентині, Перу, Венесуелі, Чилі й Мексиці.

З точки зору музичного супроводу кумбія становить собою поєднання іспанської й африканської музики. З точки зору хореографії це парний танець, танець-«залицяння»: чоловік впадає за жінкою, тримаючи одну руку за спиною,

а в другий – капелюх, намагаючись запросити даму на прогулянку. Рухи чоловіка й жінки відрізняються. Слід зазначити, що з самого початку танець народився на святі свічок Fiesta de la Candelaria, тому в оригінальній, фольклорній версії танцю жінки однією рукою тримають запалені свічки, а другою притримують поділ своєї спідниці. Цими ж свічками можна захиститися від «залицянь» наполегливого кавалера. За деяким даними, свічки тримали чоловіки, передаючи її під час танцю один одному. Рухи дами більше м'які, плавні та стримані, вона ковзає короткими кроками, у той час як чоловік крутиться навколо партнерки, усіляко привертаючи її увагу, в тому числі за допомогою виразної міміки.

Під ритмічні удари барабанів чоловіки й жінки утворювали коло або парну шеренгу, і попарно, по черзі виходили в центр. Опинившись у центрі кола, чоловік і жінка передавали один одному свічку й танцювали в ритмі 4/4. Чоловіки часто використовували сомбреро, розмахуючи ним у повітрі, прагнучи «завоювати» жінку, а жінка розмахувала подолом своєї довгої пишної спідниці, намагаючись, у свою чергу, «спокусити» чоловіка.

Традиційно цей танець виконували молоді чоловіки й жінки, вбрані здебільшого в білий одяг, при цьому жінки одягали довгі багатошарові спідниці, а чоловіки мали капелюхи сомбреро. Крім того, чоловіки мали червону хустку або шарф, який обмотували навколо шиї або використовували ці атрибут для підкреслення малюнку танцю. В сучасному сценічному варіанті цей танець виконується у схожому костюмі: жінки - в пишних спідницях і блузках, що спадають із плечей, чоловіки - в білому одязі з червоною хусткою на шиї.

Цікаво, що серед інструментів, які виконували музичний супровід до цього танцю, спочатку були барабани, маракаси й місцеві волинки, але пізніше до них приєднався завезений з Європи акордеон, і кумбія отримала звичне нині звучання, зберігши традиційний синкопований ритм.

На сьогодні популярність кумбії досить велика, її танцюють навіть у нічних клубах. Звичайно, костюм і хореографія змінилися. Причому настільки, що під мелодію кумбії танцівники виконують кроки із сальси, проте ця мелодія дуже часто звучить на дискотеках. Цікаво, що в сучасному варіанті кумбія – не обов'язково парний танець, а може виконуватися групою жінок і навіть однією жінкою соло.

Танцювальний жанр фольклору льянеро «хоропо» властивий хореографічному мистецтву не тільки Венесуели, а й Колумбії. Зміст танцю, як в венесуельському варіант, флірт між чоловіком і жінкою. При виконанні хоропо корпус танцюристів залишається майже непорушним, у той час як ноги відбивають чіткий і швидкий ритм. В ньому використовується також величезна кількість поворотів, схожих на рухи вальсу. Існує багато різновидів колумбійського хоропо: центральний, східний, гуаянський, йянеро та інші. Цікавий жіночий костюм у цьому танці: блузка і коротка й пишна спідниця, схожа на екзотичну квітку, та сандалії. У колумбійському хоропо як музичний супровід використовуються арфа й маракаси.

На професійні сцені народне хореографічне мистецтво Колумбії демонструє фольклорний колектив «Антіокія» з міста Медельїна, який по праву вважається культурним емісаром Колумбії у світі – адже він побував із концертами в Чилі, країнах Європи і США. Досить популярний також ансамбль «Tierra Colombian Dance Company». Показово, що виконавці й організатори ансамблю, намагаючись усіляко популяризувати народне хореографічне мистецтво Колумбії, щороку проводять семінари, майстер класи, освітні вечори, причому роблять це безоплатно. Іноді до таких заходів залучаються відомі артисти, танцюристи.

Мальовничість колумбійських танців є причиною посиленої уваги до них сучасних постановників. Ритмічна бадьора мелодія, плавні чіткі рухи, артистизм виконавців, їх яскраве вбрання – все це дає можливість створити на професійній сцені дійсно видовищні танцювальні номери. При цьому, працюючи над вивченням елементів танців Колумбії, необхідно звернути увагу на положення рук, ніг, корпуса в одиночних і парних танцях; своєрідність виконання елементів чоловічої та жіночої лексики, манеру виконання рухів. Особливо слід акцентувати на використанні атрибутів у народних колумбійських танцях, їхньому смисловому та емоційному навантаженні.

Водночас танці обох латиноамериканських країн мають багато спільного. Вони запальні й емоційні, передають не лише душевний стан виконавця, а й є відображенням народного характеру. Так, виконавці часто використовують вистукування ногами; вони танцюють зі злегка зігнутими коліньми, всією стопою активно взаємодіючи із землею. Під час вистукувань ноги немовби вбиваються в землю, що символізує впевненість у собі, стійкість, наполегливість. Відповідно, особливо чітко це простежується в чоловічих танцях. Водночас і чоловічим, і жіночим танцям і Колумбії, і Венесуели властиві чуттєвість, пристрасність, часто вони мають гумористичне забарвлення. Спільною їх рисою є також те, що завдяки своїй мелодії, рухам, манері виконання та пластиці, костюмам виконавців яскраві й динамічні танці й Колумбії, і Венесуели неодмінно справляють незабутнє враження на глядачів.

На сьогодні танцювальне мистецтво народів Латинської Америки та його музика найбільш повно демонструються під час численних свят і мальовничих карнавалів. Крім знаменитого бразильського карнавалу, проведення якого привертає увагу всього світу, видовищні карнавали проходять і в інших країнах, зокрема, в Колумбії та Венесуелі. Традиція карнавалів прийшла в Латинську Америку з Європи, але в нових умовах вона невпізнанно змінилася. На сучасних карнавалах у цих країнах використовуються сюжети африканського походження, маски, елементи індіанських язичницьких культів тощо.

Висновки. Народне хореографічне мистецтво Венесуели й Колумбії представлене яскравими танцями, багато з яких побутують як в одній, так і в іншій країні. Спільним для них є наявність впливу танцювальної культури різних народів, поєднання африканських та європейських танцювальних традицій. Водночас є танці, що є символом саме конкретної країни. Для Венесуели таким танцем є хоропо, для Колумбії — кумбія. Нинішній

популярності танців Колумбії та Венесуели у світі сприяє насамперед їх емоційність, експресивність, яскравий колорит. В їх основі лежить, зазвичай, традиційна ситуація, коли кавалер, щоб завоювати серце дами, проявляє галантність, наполегливість, поступове розпалювання пристрасті, а дама, у свою чергу, демонструє зміну емоційного стану — від холодності та неприступності до прояву почуттів у відповідь. Така ситуація надає танцівникам, окрім застосування власне хореографічних навичок, практично необмежений вибір виразних мімічних засобів, дає змогу кожному проявити свій характер. Відтак, танцівники, що виконують народні танці двох розглянутих латиноамериканських країн на професійній сцені, повинні демонструвати не лише свої хореографічні вміння, а й акторську майстерність, щоб донести до глядача кожен порух серця своїх героїв.

Література

1. Кавеева А.И., Белов В.А. Народно-сценический танец в вузах культуры: история, опыт, проекты // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – Казань : КГУКиИ. – №5. – 2006. – с. 111-121

2. Культура Латинской Америки : энциклопедия / РАН, Ин-т Латин. Америки; отв. ред. П. А. Пичугин. – Москва : РОССПЭН, 2000. – 742 с.

3. Лерд У. Техника латиноамериканских танцев. Ч. І. [Текст]: Метод. пособ. / У. Лерд. – Москва : Артист, 2003. – 180 с.

4. Посконина О.И. История Латинской Америки (до XX века) / О. И. Посконина. – Москва : Весь мир, 2005. – 248 с.

5. Останина Д. Народные танцы стран Латинской Америки // Блог об Испании, Латинской Америке и испанском языке [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://blog.centroadelante.ru/bailes-nacionales-america-latina

References

1.Kaveeva, A.I., & Belov, V.A. (2006). Folk stage dance within higher education institutions of culture: history, experience, projects.Vestnik Kazanskogo hosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv, 5, 111-121 [in Russian].

2.Pichugin, P.A. (2000). Culture of Latin America. Moscow: ROSSPEN [in Russian].

3.Lerd, U. (2003). Latin dance technique. Moscow: Artist [in Russian].

4.Poskonina, O. I. (2005). History of Latin America (before XX century).

5.Moscow: Ves mir [in Russian].

6.Ostanina, D. Folk dances of Latin American countries. Blog ob Ispanii, Latinskoi Americe i ispanskom yazyke. Retrieved from http:// blog. centro a delante. ru / bailes-nacionale –america-latina [in Russian]

УДК 792.03

Янь Чао,
аспирант кафедры театроведения
Киевского национального университета театра,
кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого

КИТАЙСКИЙ АВАНГАРДНЫЙ ТЕАТР: К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ

Цель исследования – *охарактеризовать особенности китайского театрального авангарда конца 1980-х – начала 1990-х гг. На основании творческих принципов главных представителей китайского театрального авангарда – Линь Чжаохуа (Lin Zhaohua 林兆华, 1936), Моу Сэнь (Mou Sen, 1963), Мэн Цзинхуэй (Meng Jinghu 孟京辉, 1966), их знаковых спектаклей, сравнительной характеристики, соотнести традиционное европейское понятие «авангард» с театральными поисками Китая.* ***Методология исследования*** *включает в себя сравнительно-исторический, биографический, историко-типологический методы.* ***Научная новизна исследования*** *заключается в том, что впервые в Украине китайский авангардный театр рассматривается через призму европейского понимания этого направления.* ***Выводы.*** *Поставлена проблема адаптации европейской терминологии к реалиям китайского театра, предложено рассматривать китайский авангардный театр как проводник и «переводчик» идей европейской театральной культуры для китайского зрителя.*

Ключевые слова: *авангард, китайский авангардный театр, китайский драматический театр, китайский традиционный театр, китайский экспериментальный театр.*

Чао Янь, *аспірант кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*

Китайський авангардний театр: до визначення поняття

Мета дослідження *– охарактеризувати особливості китайського театрального авангарду кінця 1980-х – початку 1990-х рр. На основі творчих принципів головних представників китайського театрального авангарду – Лінь Чжаохуа (Lin Zhaohua 林兆华, 1936), Моу Сень (Mou Sen, 1963), Мен Цзінхуей (Meng Jinghu 孟京辉, 1966), їхніх знакових вистав, порівняльної характеристики, співставити традиційне європейське поняття «авангард» з театральними пошуками Китаю.* ***Методологія дослідження*** *включає в себе порівняльно-історичний, біографічний, історико-типологічний методи.* ***Наукова новизна дослідження*** *полягає в тому, що вперше в Україні китайський авангардний театр розглядається через призму європейського розуміння цього напрямку.* ***Висновки.*** *Поставлено проблему адаптації європейської термінології до реалій китайського театру, запропоновано розглядати китайський авангардний театр як провідник і «перекладач» ідей європейської театральної культури для китайського глядача.*

Ключові слова: *авангард, китайський авангардний театр, китайський драматичний театр, китайський традиційний театр, китайський експериментальний театр.*

©Янь Чао, 2017

***Chao Yan**, graduate student of Theater Studies Karpenko-Kary Kiev National University of Theater, Film and Television*

Chinese avant-garde theater: to the definition of the concept

***Purpose of Article.** The goal of the research is to describe the features of Chinese theatrical avant-garde of the late 1980s — early 1990s; to square the conventional European concept "avant-garde" with the theater searches in China on the basis of creative principles of the major representatives of Chinese theatrical avant-garde, including Lin Zhaohua (林兆华, 1936), Mou Sen (1963), Meng Jinghu (孟京辉, 1966), their landmark performances and comparative analysis. The research **methodology** includes comparative historical, biographical, and historical typological methods. The **scientific novelty** of the research consists in the fact that it is the first attempt in Ukraine to consider Chinese avant-garde theater in terms of European interpretation of this direction. **Conclusions.** The problem of European terminology adaption to the realities of Chinese theater is set up, Chinese avant-garde theater is suggested to be considered as a guide and "interpreter" of the ideas of European theatrical culture for the Chinese audience.*

Key words: *avant-garde, Chinese avant-garde theater, Chinese Drama, traditional Chinese Theater, Chinese experimental theater.*

Актуальность темы исследования. Тысячелетняя история китайского театра насчитывает около трёхсот жанров, среди которых наибольший интерес деятелей европейской театральной культуры вызывали жанры традиционного театра, на протяжении XX века остававшиеся в западном сознании скорее экзотикой, чем объектом глубокого исследования. Такая же традиция сложилась и в советском и постсоветском театроведении, где китайский театр рассматривается или как «народный», «традиционный», «религиозный», или как последовательно осваивающий систему К. Станиславского [13; 14; 17; 18; 19; 20; 21; 22; 24].

Вместе с тем, с повышением интереса европейского искусства к традиционному театру, с начала XX века прослеживается и процесс проникновения в Китай европейской драмы, что привело к существенному изменению роли и значения именно драматического театра. Пройдя путь от привнесенного извне жанра до мейнстрима, элемента массовой культуры, драматический театр обогатил культуру Китая новыми направлениями, в частности экспериментальными поисками и авангардными формами. Однако, несмотря на то, что традиционный театр Китая (пекинская опера и др.) все чаще становится предметом исследования европейских и американских историков, драматический театр, в особенности его экспериментальные формы, остро нуждается в изучении, что обусловливает актуальность темы данной статьи.

Цель исследования – охарактеризовать особенности китайского театрального авангарда конца 1980-х – начала 1990-х гг. Очертив творческие принципы главных представителей китайского театрального авангарда при помощи анализа их знаковых спектаклей, исследовать понимание современными историками китайского театра терминов «экспериментальный» и «авангардный» театр.

С эстетикой современной западной драмы китайский театр познакомился после культурной революции, когда сценические деятели получили доступ к трудам практиков и теоретиков европейского театра. Влияние радикального европейского искусства способствовало отказу от традиционных форм

построения спектакля, расширению сценографических и постановочных возможностей, изменению способа существования актера на сцене и выстраиванию иного типа отношений со зрителем.

Вместе с тем, «прививка» идей европейского театра сценическому искусству Китая поставила перед деятелями театра новую теоретическую проблему – проблему определения философских, этических и эстетических границ авангарда, разграничения авангардного и экспериментального театра или, быть может, определения степени гибкости этих понятий.

Изложение основного материала. Термин «экспериментальный театр» получил большее распространение в европейских источниках [6], однако чёткого разграничения «авангардный», «поставангардный» и «экспериментальный» театр не имеют, и некоторые театроведы, ссылаясь на практику употребления терминов, вполне обосновано отождествляют эти понятия [15, 494-495; 15, 538].

В китайском театроведении также нет единого мнения по вопросу употребления этих терминов (в одних исследованиях понятия употребляются как синонимы, в других – разграничиваются по хронологии: экспериментальный театр – театр 1980-х гг., авангардный – театр 1990-х гг.).

Показательна в этом смысле концепция Лян Фэй (Liang Fei), который связывает нетрадиционные формы театра в Китае с социальными обстоятельствами и экономическими реформами. Относя экспериментальный театр к 1980-м гг., Лян Фэй выделяет такие особенности его развития: знаковые спектакли были осуществлены в государственных театрах; использовались новые способы построения драматургии (к примеру, отсутствовало деления на акты) и пр.; периодом наивысшего развития экспериментального театра Лян Фэй считает 1984-1987 гг. [10, 96].

Спад популярности экспериментального театра Лян Фэй объясняет пресыщением публики, для которой в конце 1980-х новые когда-то методы утратили привлекательность [10, 96]. Другой причиной потери интереса публики к экспериментальному театру китайские исследователи считают снижение финансирования театра государством: если на протяжении 1980-х гг. драматический театр Китая (в отличие, к примеру, от пекинской оперы) щедро финансировался, то экономические программы Дэн Сяопина, значительно снизили в начале 1990-х гг. спрос государства на театральную продукцию, заставив даже востребованных мастеров переосмыслить свою роль в популярной культуре [2, 61]. Мэн Цзинхуэй, один из самых ярких экспериментальных режиссеров Китая, так характеризовал результаты этой политики: «В 1990-х гг. люди в Китае перестали ходить в театр, и большинство театральных артистов сосредоточило внимание на телевизионной драме» [2, 61].

Иной взгляд на особенности развития нетрадиционных театральных форм в Китае предлагает Розелла Ферарри (Rossella Ferrari), преподаватель китайской культуры в Лондонском университете. Не разделяя авангард и экспериментальный театр, она акцентирует внимание на трансмутации и переходе китайского театра от авангарда к поп-авангарду: «Сосредоточившись

на экспериментальной театральной практике в Китайской Народной Республике, <…>, можно проследить эволюцию и трансмутацию авангардной эстетики, дискурса и критики на основополагающих этапах: от “чистого” авангардизма в 1980-х гг. и до проявления практики “поп-авангард”, начиная с середины и до конца 1990-х гг. Изменения были связаны с коммодитизацией и интернационализацией культурной жизни, вызванной экономическими реформами» [5].

Подход Беттины Интель (Bettina S. Entell) к разграничению экспериментального и авангардного искусства в Китае можно охарактеризовать как историко-этимологический. «В течение 1990-х гг., – пишет она, – эпитет “экспериментальный” [в Китае] чаще всего использовался для описания спектаклей, отклоняющихся от нормы реализма. <…> “Экспериментальный” и “авангардный” не были жесткими классификациями, их размытые границы менялись в течение десятилетия. <…> Термин “экспериментальный” использовался в мейнстриме, чтобы сделать постановки коммерчески успешными. Авангард был более противоречивым и новаторским, <…> рассматривал ранее табуированные сексуальные, психологические и политические темы» [1, 299-300].

Дунхуй Хэ (Donghui He), напротив, жестко разграничивая понятия «авангардный» и «экспериментальный» театр, отмечает отличие от европейской традиции употребления терминов и предлагает рассматривать китайский авангард как результат воздействия социалистического прошлого на художников и современников в постсоциалистическую эпоху [2, 61]. «Хотя некоторые критики склонны использовать термин “авангард” наравне с экспериментальным театром, чтобы подчеркнуть преемственность театральных экспериментов с начала 1980-х гг., – пишет Дунхуй Хэ, – театральные артисты в Пекине предпочитают использовать термин “авангард” только для университетского экспериментального театра начала 1990-х гг. <…> Театр начала 1990-х гг. существовал вне государственного театра и коммерческого мейнстрима. Эти молодые художники больше не сопоставляли свою работу с реформистским дискурсом и не предпринимали усилий для институционального одобрения, как это делали их предшественники в 1980-е гг.» [2, 61-62].

Несмотря на то, что вопрос разделения этих двух терминов остается открытым, Розелла Ферарри ставит еще один вопрос: «Могут ли незападные практики, которые в той или иной степени опираются на евро-американский модернизм и экспериментальную театральную эстетику <…> считаться настоящими авангардистами? Зачем использовать термин, столь глубоко укоренившийся в якобы “западном” восприятии и философской традиции, чтобы классифицировать незападные события?». На поставленный вопрос Ферарри предлагает свой вариант ответа: «С 1990-х гг., в частности, художники, ученые и критики неоднократно ссылались на авангардную терминологию – независимо от того, принимали ее или отвергали. <…> Возникновение нового художественного или культурного феномена всегда, так или иначе, является моментом “авангарда”» [5].

Исходя из предложенного подхода, творчество знаковых для сценического искусства Китая режиссеров конца 1980-х – начала 1990-х гг. – *Линь Чжаохуа* (Lin Zhaohua 林兆华, 1936), *Моу Сэнь* (Mou Sen, 1963), *Мэн Цзинхуэй* (Meng Jinghu 孟京辉, 1966) – будет анализироваться как искусство авангарда[1]. Для того, чтобы ответить на вопрос к какому направлению в действительности относится практика китайского театра, рассмотрим фундаментальные для творчества спектакли этих режиссеров и соотнесем их с традиционной европейской концепцией авангарда.

Несмотря на то, что *Моу Сэнь,* в отличии от *Линь Чжаохуа* и *Мэн Цзинхуэй*, никогда не работал в государственном театре и его постановки считаются более независимыми [1, 294], в театроведческих текстах этих режиссеров принято называть «тремя мушкетерами авангарда», осуществившими реформу китайского театра. Опираясь на культовые постановки этих режиссеров, сделана попытка сформулировать особенности китайского авангардного театра.

Несмотря на то, что названные режиссеры принадлежат к разным поколениям, исследователи китайского театра выделяют в их творчестве общие черты (что неудивительно, учитывая их творческие связи: Линь Чжаохуа был наставником Моу Сэнь и Мэн Цзинхуэй; Моу Сень в 1990 году был актером в «Гамлете» Линь Чжаохуа и т. д. [1, 294]):

– все они ставили переводную или оригинальную драму, структура которой выходила за рамки традиции [9, 118];

– образы и символы мигрировали из спектакля в спектакль, от режиссера к режиссеру («Носорог» (Rhinoceros). Моу был возрожден в «Влюбленном Носороге» (Rhinoceros in Love) Мэна);

– механические гаджеты и стальные стержни из «Пустого архива» Моу Сэнь снова были использованы в спектакле Линя «Идущий человек» (Go Man);

– все трое сотрудничали с постоянными партнерами: так, Линь работал в кооперации со сценографом-новатором Йи Лиминг (Yi Liming), Моу – с поэтом Юй Цзянь (Yu Jian), видеохудожниками У Венгуан (Wu Wenguang) и Цзян Юэ (Jiang Yue), Мэн – со своей женой, драматургом Ляо Йимеи (Liao Yimei);

– режиссеры экспериментировали не только в области формы, но и в сфере содержания;

– их спектакли отличались многоуровневостью и политической направленностью (хотя сами они отрицали какие-либо политические цели);

– режиссеры использовали одни и те же антиреалистические приемы (очуждение Брехта, деконструкцию, прямое общение и т. д. [1, 295-296]).

Лин Чжаохуа. Окончил актерский факультет Центральной академии драмы в 1961 году. Начав актерскую карьеру в Пекинском народном художественном театре, в 1978 году перешел в режиссуру; поставил более семидесяти пьес [4, 179]. В 1984-1998 гг. был вице-президентом Пекинского народного театра искусств (ВРАТ). В 1989 году основал одну из первых независимых театральных групп, которую в народе называют «Лин Чжаохуа» [3, 469]. В 1982–1985 гг. Лин Чжаохуа осуществил постановки: *«Сигнал*

тревоги» («Absolute Signal»), *«Автобусная остановка»* («Bus Stop») и *«Дикий Человек»* («Wild Man») Гао Синцзяня (Gao Xingjian), а также *«Нирвана дяди Дуги»* («Uncle Doggie's Nirvana») Джин Юня (Jin Yun), которые принесли ему славу [4, 179]. Именно благодаря постановкам 1980-х гг. Лин Чжаохуа стал лидером авангардного театра этого периода [1, 26].

Лин Чжаохуа не связывает свою режиссуру с какой-либо сценической традицией, жанром, стилем или формой: за более чем тридцатилетнюю карьеру он поработал практически в каждом направлении – от натурализма до авангарда. Сам режиссер так комментирует свой режиссерский подход к материалу постановки: «Я никогда не ставил пьесы в соответствии с некими устоявшимися театральными концепциями и системами. Каждый раз, ставя пьесу, я надеялся найти что-то новое, то, что так редко встречается на театральных подмостках. <…> То, что повторялось уже много раз до тебя, и то, что ты повторил сам, все это не имеет перспективы» [16, 278].

Спектакль ***«Сигнал тревоги»*** (1982), осуществленный Лин Чжаохуа в репетиционной комнате Пекинского народного театра искусств, разрушил гегемонию «четвертой стены» на сцене китайского театра [8, 51] и положил начало движению «Маленький театр» («Little Theatre»), поскольку это была первая современная драма, созданная для небольшой по размерам сцены. Вскоре постановка стала признанным символом китайского авангардного театра, от которой и ведется летоисчисление направления.

В этом спектакле Лин Чжаохуа отказался от большого пространства и совершил своего рода прорыв, объединив сцену и зрительный зал. Театральный критик Чжан Чжуннянь дал достаточно полную характеристику увиденного спектакля: «Традиционные европейские спектакли не позволяют актерам и зрителям взаимодействовать напрямую, тем самым поддерживая идею "четвертой стены". "Сигнал тревоги" рушит основную идею сценической иллюзии. <…>. На пустой сцене лишь несколько железных треног, подпирающих стулья. <…> только по действиям персонажей и звуковым эффектам можно догадаться, что сюжет разворачивается в вагоне товарного поезда, но понять, что именно представляет собой это сценическое пространство, которое постоянно превращается то в новую комнату, то даже в горный поток, можно только опираясь на поведение актеров <…>. Основной принцип традиционной китайской оперы "пейзаж следует за человеком" был перенят и развит режиссером» [23, 243]. Внимание в спектакле было сосредоточено, главным образом, на актере и его технике.

Таким образом, театр стал уделять внимание не только сюжету, но и способам его воплощения, что для постмаоистского театра было внове. Лин Чжаохуа устанавливал созвучную поискам европейских режиссеров отправную точку для новой модели театра: «Искусство – не политика, театр – не школьный учебник, театр – это просто театр» [8, 97].

Моу Сэнь, ещё один из «трех мушкетёров», окончил Пекинский педагогический университет (специализация – китайская филология), где еще во время учёбы поставил несколько студенческих спектаклей. После окончания университета работал директором Тибетской театральной компании. В 1987

году вернулся в Пекин и основал экспериментальный театр «Лягушка» – первую независимую театральную компанию в Китае, где осуществлял постановки преимущественно зарубежной драматургии (*«Носорог»* Ионеско, *«Историю солдата»* Стравинского, *«Великий бог»* Юджина О'Нила и т. д.). В 1989 году стал учеником Лин Чжаохуа, вместе с которым создал Экспериментальную театральную лабораторию. Вернувшись в 1991 году на Тибет, Моу Сэнь основал Тибетскую театральную студию. В 1993 году организовал актерскую программу для актеров Пекинской киноакадемии. В том же году сменил название своей театральной труппы на Театр Семинара (Xiju chejian). Компания выпустила ряд экспериментальных спектаклей, в том числе *«Другой берег»* (Bi'an), *«Пустой архив»* (Ling Dang'an) и *«Вещи, связанные со СПИДом»* (Yu aizibing you guande) [3, 469].

Особое место в творчестве Моу Сэнь занимает образовательный элемент: «[спектакли] помогают молодым людям высвободится от догматизма, доктринизма и ложных идей, которые внушаются каждому поколению через окаменевшую систему образования» [11, 221-222].

В своей работе режиссер не отталкивается от какого-либо изначального замысла, придавая большое значение процессу создания спектакля вместе с актерами на репетициях [8, 22]. Вероятно, именно этим режиссерским подходом Моу Сэнь объясняется и его высказывание о системе Станиславского: «Система Станиславского изучается во всех официальных академиях, где проходит подготовку большинство профессиональных актеров, включая Центральную академию драмы в Пекине и Шанхайскую академию драмы в Шанхае. Для меня Станиславский – это своего рода призрак – я действительно не знаю, что они пытаются делать с этим методом в этих академиях. Я, конечно же, прочитал много книг о Станиславском, о том, что он был великим художником, потому что он всегда был готов изменить свои идеи. Но его последователи – не великие художники, потому что им нравится придерживаться его основных идей, они не желают переосмысливать их» [11, 222].

«Пустой архив» – самая известная работа Моу Сэнь. В спектакле трое актеров рассказывают три истории о жизни человека. В первой из них записанный на пленку голос читает наизусть стихотворение Ю Цзянь, раскрывая историю жизни человека от рождения и детства до зрелости и преждевременной смерти. Ю Цзянь так объясняет использование «формата личного файла»: «Лежащее в основе вашего опыта – это странная письменная форма, которой вы не можете противостоять, и уже она контролирует вас. Это разновидность языкового насилия» [1, 25]. Второй рассказ У Венгуана (Wu Wenguang) – о том, как он рос, как узнал, что его отец на самом деле репрессированный офицер военно-воздушных сил националистической армии. Третье повествование – история Цзян Юэ (Jiang Yue) о своей первой любви [1, 25]. В финальной сцене спектакля актер сваривал стальные стержни на металлическом каркасе, а на телевизионном мониторе транслировалось видео операции на открытом сердце маленького мальчика. Как только сварка была закончена, актриса начинала нанизывать яблоки и помидоры на стальной брусок. Затем исполнители снимали их с бруска и бросали в лопасти вентилятора, который

выплевывал кровавую жидкость. Актриса, до сих пор молчавшая, начинала кричать и бросать коробки яблок на сцену, доводя все действие до хаоса [1, 25-26].

Примечательно, что изначально Моу начал репетиции с тремя профессиональными актерами, но они не смогли принять импровизационный процесс, и через неделю режиссер должен был заменить актеров двумя режиссерами-документалистами и хореографом [9, 121], подтвердив собственный тезис – «любой человек при желании может выйти на сцену и рассказать историю своей жизни».

Мэн Цзинхуэй, «третий мушкетер» китайского авангарда, в 1986 году окончил, как Моу Сэнь, Пекинский педагогический университет (факультет китайской литературы), после чего, в 1988 году, был принят в Центральную академию драмы как кандидат в аспирантуру по режиссуре драмы. После окончания аспирантуры в 1992 году, стал директором Центрального театра экспериментальных искусств Китая. Первый значительный успех принесли режиссеру сценические адаптации западных абсурдистских пьес. По мнению современных историков театра (К. Консейсон, Р. Ферарри, Ф. Лян) Мэн является самым влиятельным режиссером авангарда в современном китайском театре. Именно его работы — «авангардный интеллектуальный бунт против модернистской эпистемы» [12, 76] – способствовали возрождению сценических постановок в Китае [12, 76-77]. Вместе с тем, когда Мэн Цзинхуэй спросили, что он и его коллеги подразумевают под термином экспериментальный театр, он ответил: «Я действительно не знаю! Но я знаю, чем он не является. Мы хотели создать что-то другое, то, чего не было. То, что мы делаем, это полная противоположность неэкспериментальной драме» [7].

Спектакль ***«I Love XXX»*** («愛愛 XXX»), текст к которому был написан самим Мэн Цзинхуэй, был поставлен в 1995 году. В пьесе отсутствует сюжетная линия, персонажи [10, 98]; провозглашенная как «манифест поколения, рожденного в 1960-х гг.», пьеса состоит из 750 предложений, 95% из которых начинаются со слов «я люблю» (爱 爱) [2, 63].

Оформление спектакля было минималистским – на сцене всего несколько стульев и экраны [1, 197]. Действие начиналось с того, что на неосвещенной сцене звучали слова: «Я люблю свет. Я люблю свет, поэтому есть свет. Я люблю вас, поэтому вы есть. Я люблю себя. Я люблю, поэтому я есть» [7, 177]. Параллельно люминесцентный свет начинал освещать 8 фигур (5 мужчин и 3 женщин), одетых в костюмы врачей и медсестер [1, 197], которые повторяли эти слова, как клятву. Место действия не было четко задано, угадывалось, что это какой-то образовательный класс или лаборатория, но мерцающие изображения на компьютерных экранах создавали эффект одновременного присутствия сразу в нескольких местах. Повтор одной и той же фразы, по мнению Сеншен Кай (Senshen Cai), «дал поэтическое представление о поколении Китая 1960-х гг. и о том, как это поколение видело мир, включая социальный и политический ландшафт. <…> постоянная смена объекта глагола “love” собирала внимание аудитории, которая сосредотачивалась на этом непрерывном движении. Неуклонное изменение

объекта глагола любви, часто противоречащее друг другу, дало чувство, что персонаж, субъект “я”, очень неустойчив и капризен. Другими словами, этот карнавал сбивал с толку; <…> генерировал двусмысленность» [12, 85-86].

В спектакле широко применялись визуальные эффекты. На экраны, расположенные на сцене, транслировались хроникальные кадры эпохи Мао, парады культурной революции на площади Тяньаньмэнь или же отрывки сценария пьесы [12, 87]. В одной из сцен актеры напевали старую английскую народную песню «Greensleeves» под аккомпанемент акустической гитары. В другой – играли в «лягушку», перепрыгивая через спины друг друга: «На сцене раскачивались горящие фонари. Звуки и движения сменяли друг друга: свист и тишина; медленное движение и быстрое движение; нежное касание и борьба; <…>. Актеры будто бы воспроизводили действия из повседневной жизни: мужчина почистил зубы; пара, прижавшись друг к другу, лежит под одеялом на полу; человек постоянно нажимает кнопки на пульте дистанционного управления, щелкая телевизионные каналы; женщина печатает на машинке, а затем вырывает, как кажется, ошибочные страницы; мужчина играет в баскетбол; неся чемодан и кошелек, женщина быстро выходит и возвращается, туда обратно; мужчина многократно надевает и снимает пиджак. Актеры снова и снова воспроизводили действия так, как если бы это была видеокассета с быстрой перемоткой вперед, воспроизведением, перемоткой назад и ускоренной перемоткой вперед. Все действия сопровождались полным отсутствием эмоций» [1, 198-199].

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые в Украине китайский авангардный театр рассматривается через призму европейского понимания этого направления.

Выводы. Очевидно, когда мы говорим об исполнительском искусстве, т. е. об искусстве непосредственного диалога со зрителем, авангардом следует считать не только форму спектакля. Речь должна идти о новой коммуникативной ситуации и главных её участниках: художнике и зрителе, что предполагает не только претензию художника на изобретение нового языка, но и определенную степень готовности самого зрителя к восприятию нового искусства – языка, нарушающего привычные лексические и стилистические нормы. Китайским зрителем спектакли режиссеров 1980-х – начала 1990-х гг., ставших проводниками и осуществившими «перевод» идей европейской театральной культуры, несомненно, воспринималась как авангард.

Примечания

В честь двух последних режиссеров в Китае были названы радикальные эксперименты с театром начала 1990-х гг. – «M. M. Age» [2, 62].

Литература

1. Bettina S. Entell. Post-Tian’anmen: a new era in Chinese theatre. Experimentation during the 1990s at Beijing’s China National experimental theatre / CNET. A dissertation submitted to the graduate division of the university of a Hawai’i in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philosophy in theatre. – 2002. – 479 p.

2. Donghui He. Cultural critique and avant-garde theatre in post-socialist China: Meng Jinghui's 'I love therefore I am' // China Information. – 2015. – Vol. 29(1). – p. 60-88.

3. Edward L. Davis. Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture. – London: Routledge, 2005. – 1105 p.

4. Faye Chunfang Fei. Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present. – Michigan: University of Michigan Press, 2002. – 213 p.

5. Ferrari R. Notes on the (Pop) Avant-Garde in China // Berfrois. – 2012. Retrieved from: http://www.berfrois.com/2013/09/notes-on-pop-avant-garde-china-rossella-ferrari/

6. Henry Y. H. Zhao, Towards a Modern Zen Theatre. – London: University of London, 2000. – 230 p.

7. Jinghui Meng. Xian feng xi ju dang an. – Beijing: Zuo jia chu ban she, 2011. – 428 p.

8. Izabella Łabędzka. Gao Xingjian's Idea of Theatre: From the Word to the Image. – Leiden: BRILL, 2008. – 256 p.

9. Kevin J. Wetmore, Jr., Siyuan Liu, Erin B. Mee. Modern Asian Theatre and Performance 1900-2000. – Edinburgh: A&C Black, 2014. – 320 p.

10. Liang Fei. Meng Jinghui, Pioneer of Experimental Theatre in China // Canadian Social Science. – Vol. 2. – № 3. – 2006. – p. 96-99.

11. Salter D. China's Theatre of Dissent: a Conversation with Mou Sen and Wu Wenguang // Asian theatre journal. – Vol. 13. – № 2. – 1996. – p. 218–228.

12. Senshen Cai. Meng Jinghui and His Contemporary Avant-Garde Drama // New Zealand Journal of Asian Studies. – V. 16. – № 1. – 2014. – p. 75-92.

13. Виноградова Т. Китайский народный театр на китайской народной картине: Театральные няньхуа как источник изучения традиционной культуры Китая: автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата исторических наук / РАН. Ин-т востоковедения. – СПБ: [б. и.], 2000. – 16 с.

14. Жуань Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действо: автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения; [Место защиты: Рос. ун-т театр. искусства (ГИТИС)]. – М., 2013. – 27 с.

15. Клековкін О. Theatrica: Лексикон / ІПСМ НАМ України. – К.: Фенікс, 2012. – 800 с.

16. Линь Кэхуань. Режиссерское искусство Линь Джаохуа. – Харбин: Издательство Северной литературы и искусства, 1992. – 306 с.

17. Лю Лю. Теория и практика актерского тренинга в современной китайской театральной школе: автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения; [Место защиты: С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства]. – СПБ, 2009. – 23 с.

18. Серова С. Религиозный ритуал и китайский театр. – Москва: Восточная литература, 2012. – 156 с.

19. Серова С. Традиционный театр (пекинская музыкальная драма) и борьба за новую культуру в Китае (середина XIX – середина XX вв.): Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата исторических наук / АН СССР. Ин-т народов Азии. – Москва: [б. и.], 1966. – 27 с.

20. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения; [Место защиты: Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2016. – 29 с.

21. Труды секции восточного театра отдела истории и теории театра ГИИИ. Вып. 1. Восточный театр / Государственный институт истории искусств. – Л.: Academia, 1929. – 405 с.

22. Фу Вэйфэн. История и опыт применения «системы» Станиславского в китайской театральной школе: автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения; [Место защиты: С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства]. – СПБ, 2009. – 25 с.

23. Чжан Чжуннянь. Китайский экспериментальный театр. – Шанхай, Шанхайское народное издательство, 2009. – 285 с.

24. Юткевич С. В театрах и кино свободного Китая: Записки советского режиссера. – М.: Искусство, 1953. – 175 с.

References

1. Bettina S. Entell, (2002). Post-Tian'anmen: a new era in Chinese theatre. Experimentation during the 1990s at Beijing's China National experimental theatre. Doctor's thesis. Hawai [in English].

2. Donghui He, (2015). Cultural critique and avant-garde theatre in post-socialist China: Meng Jinghui's 'I love therefore I am'. China Information, 29 (1), 60–88. [in English].

3. Edward L. Davis, (2005) Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture. London: Routledge [in English].

4. Faye Chunfang Fei, (2002). Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present. Michigan: University of Michigan Press [in English].

5. Ferrari, R. (2012). Notes on the (Pop) Avant-Garde in China. Berfrois. Retrieved from: http://www.berfrois.com/2013/09/notes-on-pop-avant-garde-china-rossella-ferrari/ [in English].

6. *Henry, Y. H.* (2000). Zhao, Towards a Modern Zen Theatre. London: University of London. [in English].

7. *Jinghui Meng,* (2011). Xian feng xi ju dang an. Beijing: Zuo jia chu ban she. [in Chinese].

8. *Izabella Łabędzka*, (2008). Gao Xingjian's Idea of Theatre: From the Word to the Image. Leiden: BRILL. [in English].

9. Kevin J. Wetmore, & Jr., & Siyuan Liu, & Erin B. Mee. (2014). Modern Asian Theatre and Performance 1900–2000. Edinburgh: A & C Black. [in English].

10. Liang Fei*,* (2006). Meng Jinghui, Pioneer of Experimental Theatre in China. Canadian Social Science, 2 (3), 96–99. [in English].

11. Salter, D. (1996) China's Theatre of Dissent: a Conversation with Mou Sen and Wu Wenguang. Asian theatre journal, 13 (2), 218–228. [in English].

12. Senshen Cai, (2014). Meng Jinghui and His Contemporary Avant-Garde Drama. New Zealand Journal of Asian Studies,16 (1), 75–92. [in English].

13. Vinogradova, T. (2010). Chinese Folk Theater with Chinese National Background: Theatrical New Year Pictures as the Source of Chinese Traditional Culture Study. Extended abstract of candidate's thesis. Institute of Oriental Studies. St. Petersburg [in Russian].

14. Yunchen Juan, (2013). Beijing Opera as a Synthetic Stage Performance. Extended abstract of candidate's thesis. [Defense place: Russian University of Theater Arts]. Moscow [in Russian].

15. Klekovkin, A. (2012). Theatrica: Lexicon. Kiev: Phoenix [in Ukrainian].

16. Kehuan Lin, (1992). Lin Dzhaohua Stage Direction. Harbin: Publishing House of Northern Art and Literature [in Russian].

17. Liu Liu, (2009). Theory and Practice of Acting Training in Modern Chinese Drama School. Extended abstract of candidate's thesis. [Defense place: St. Petersburg. State Academy of Theater Arts]. St. Petersburg [in Russian].

18. Serova, S. (2012). Religious Ritual and Chinese Theater. Moscow: Oriental Literature [in Russian].

19. Serova, S. (1966). Traditional Theater (Beijing Music Drama) and Struggle for a New Culture in China (middle of the 19th century — middle of the 20th century). Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].

20. Lu Sun, (2016). Chinese Folk Opera: to the Problem of Formation and Development of the Genre. Extended abstract of candidate's thesis. [Defense place: Rostov State Rachmaninoff Conservatoire]. Rostov-on-Don [in Russian].

21. Works of Oriental Theater Section of Theater History and Theory Department of SIHA. (1929). Vol. 1. Oriental Theater. Leningrad: Academia [in Russian].

22. Veyfan Fu, (2009). History and Implementing the Method Acting in Chinese Drama School. Extended abstract of candidate's thesis. [Defense place: St. Petersburg State Academy Theatrical Art]. St. Petersburg [in Russian].

23. Zhunnyan Zhang, (2009). Chinese Fringe Theater. Shanghai, Shanghai People's Publishing [in Russian].

24. Yutkevich, S. (1953). At Theaters and Cinemas of Free China: Notes of Soviet Director. Moscow [in Russian].

МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 78.071.2 + 78.071.4

Бадалов Олег Павлович,
кандидат мистецтвознавства, старший учитель,
заступник директора з науково-методичної роботи
МБУДО «ДШМ №2», Сургут, ХМАО-Югра, РФ
oleg_badalov@mail.ru

ЛАРИСА РОГОВЕЦЬ ЯК ПРОВІДНИЙ ДІЯЧ ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЧЕРНІГІВЩИНИ
(до 55-річчя від дня народження)



Мета дослідження *полягає у висвітленні етапів життєтворчості народної артистки України, солістки Чернігівського філармонійного центру, викладача Чернігівського музичного училища ім. Л. Ревуцького Лариси Вікторівни Роговець, осмисленні її внеску у розвиток вокальної культури Чернігівщини кінця XX – початку XXI ст. У полі зору автора – особливості формування творчої особистості Л. Роговець періоду кінця 1980-х – початку 1990-х рр., дослідження виконавського та педагогічного напрямів її діяльності кінця XX – першого десятиліття XXI ст. У* ***методологічну основу*** *роботи покладено історико-хронологічний, джерелознавчий, логіко-узагальнюючий методи для аналізу періодичних джерел, вивчення творчої біографії Л. Роговець, виявлення впливу її виконавської і музично-педагогічної діяльності на розвиток музичного життя Північної України.* ***Наукову новизну*** *дослідження обумовлює факт першого у національному музикознавстві дослідженні життєтворчості Л. Роговець як однієї з визначних співачок України, провідної представниці сучасної вокальної культури Сіверщини, введення у науковий обіг матеріалів про особливості її культуротворчої діяльності на Чернігівщині у контексті розвитку національної музичної культури.* ***Висновки.*** *Результати проведеного дослідження дозволили дійти висновку про пріоритетну роль Л. Роговець в розвитку сучасної вокальної культури Чернігівщини. Доведено, що значний вплив на формування особистості співачки здійснило творче спілкування з видатними митцями З. Долухановою та І. Архиповою. На початку 90-х рр. XX ст. у час становлення України на культурній мапі Європи Л. Роговець стала єдиним представником вокальної культури Чернігівщини, гідно представивши національне мистецтво на десяти міжнародних конкурсах. Виконавська діяльність Л. Роговець, яка презентувала твори маловідомих авторів, малознані обробки народних пісень, здійснювала прем'єри солоспівів сучасних композиторів Чернігівщини, засвідчила приналежність*

©Бадалов О. П., 2017

співачки до плеяди музикантів-просвітителів; для її педагогічної роботи зі студентством характерна висока результативність, що сприяє подальшому поступу вокальної культури регіону.

Ключові слова: *Лариса Роговець, вокальний конкурс, педагог, солістка, опера, репертуар.*

Бадалов Олег Павлович, *кандидат искусствоведения, старший учитель, заместитель директора по научно-методической работе МБУДО «ДШИ №2», Сургут, ХМАО-Югра, РФ*

Лариса Роговец как ведущий деятель вокальной культуры Черниговщины (к 55-летию со дня рождения)

Цель исследования *заключается в освещении этапов жизнетворчества солистки Черниговского филармонического центра, преподавателя Черниговского музыкального училища им. Л. Ревуцкого, народной артистки Украины Ларисы Викторовны Роговец, осмыслении её вклада в развитие вокальной культуры Черниговщины конца XX – начала XXI вв. В поле зрения автора – особенности формирования личности Л. Роговец периода конца 1980-х – начала 1990-х гг., исследование исполнительского и педагогического направлений её деятельности конца XX – первого десятилетия XXI вв. В* ***методологическую основу*** *работы положены историко-хронологический, источниковедческий, логико-обобщающий методы для анализа данных периодических источников, изучения творческой биографии Л. Роговец, выявления влияния её исполнительской и музыкально-педагогической деятельности на развитие музыкальной жизни Северной Украины.* ***Научную новизну*** *исследования обуславливает факт первого в национальном музыковедении исследования жизнетворчества Л. Роговец как одной из выдающихся певиц Украины, ведущей представительницы современной вокальной культуры Черниговщины, введение в научный обиход материалов об особенностях её культуротворческой деятельности в регионе в контексте развития национальной музыкальной культуры.* ***Выводы.*** *Результаты проведённого исследования позволили прийти к выводу о приоритетной роли Л. Роговец в развитии современной вокальной культуры Черниговщины. Доказано, что значительное влияние на формирование личности певицы осуществило творческое общение с выдающимися артистками З. Долухановой и И. Архиповой. В начале 90-х гг. XX в. в период становления Украины на культурной карте Европы Л. Роговец стала единственным представителем вокальной культуры Черниговщины, достойно представив национальное искусство на десяти международных конкурсах. Исполнительская деятельность Л. Роговец, которая представляла произведения малоизвестных авторов, малоизвестные обработки народных песен, осуществляла премьеры романсов современных композиторов Черниговщины, засвидетельствовала принадлежность певицы к плеяде музыкантов-просветителей; её педагогическая работа со студенчеством характеризуется высокой результативностью, что способствует дальнейшему развитию вокальной культуры региона.*

Ключевые слова: *Лариса Роговец, вокальный конкурс, педагог, солистка, опера, репертуар.*

Badalov Oleg, *Ph.D. in Arts, Senior lecturer, vice-principal of Municipal budgetary educational institution of additional education «Children's Art School №2», Surgut, Khanty-Mansi Autonomous Area – Yugra, Russia*

Larisa Rohovets as the leader of vocal culture of Chernihiv region (to the 55th anniversary of the birthday)

Purpose of Article. *The goal of the research is to cover the stages of the life-stage development of the Chernihiv Philharmonic Center's soloist, the Revutsky Music College's lecturer, People Artist of Ukraine Larisa Rohovets, understanding her contribution to the development of Chernihiv region's vocal culture of the ending of the 20th – the beginning of the 21th centuries. In the field of view of the author – singularity formation of L. Rohovets' individuality in the ending of 1980 – beginning 1990, to research her performance and pedagogical of the ending of the 20th – the first ten years of the 21st centuries.* ***Methodology.*** *Historical-chronological, source study, and*

logical-resumptive methods constitute the methodological basis of the work to study L. Rohovets' creative biography, the analysis of data from periodical sources. The ***scientific novelty*** *of the research is conditioned by the fact of the first research in the national musicology the life-creativity of L. Rohovets as one of the most outstanding singers of Ukraine, the leading representative of modern vocal culture of Chernihiv region, the introduction into scientific use of materials about the peculiarities of her culture-making activity in the Chernihiv region.* ***Conclusions.*** *The results of this research made it possible to draw a conclusion on the priority role of L. Rohovets in the development of the modern vocal culture of Chernihiv region. It is proved that a significant influence on the formation of the personality of the singer was made by creative communication with great performers Z. Dolukhanova and I. Arkhipova. In early 1990, during formation Ukraine culture as part of European culture, L. Rohovets became the only one representative of Chernihiv region's vocal culture, having won in ten international competitions. As performer-enlightener L. Rohovets represented pieces of unknown authors, folk songs made premieres of modern regional authors' works. Her pedagogical work with students is characterized by high efficiency, which contributes to the further development of regional vocal culture.*

Key words**:** *Larisa Rohovets, vocal competition, a teacher, soloist, opera, repertoire.*

Актуальність теми дослідження. Давню історію й численні здобутки має вокальна культура Чернігівщини, потенціал якої зумовив розвиток таланту співаків, що здійснили вагомий внесок у поступ вітчизняної музичної культури XIX – першої половині XX ст. (М. Іванов, Ф. Стравінський, М. Дейша-Сіоницька, Н. Забіла-Врубель, Г. Нелєпп, Л. Дельмас) та другої половини XX – початку XXI ст. (М. Бровченко, П. Омельченко, В. Субачев, Л. Роговець).

Аналіз досліджень і публікацій. На порубіжжі XX – XXI ст. значно активізувалися дослідження національної вокальної культури. Так, мистецтвознавчі аспекти вокально-виконавської творчості розкрито у ґрунтовній праці Н. Гребенюк [6]. Етнокультурологічні аспекти української вокальної школи висвітлила В. Антонюк [1]. Шляхи розвитку вокального мистецтва дослідив Б. Гнидь [5]. Вагоме місце у дослідженнях даного спрямування належить вивченню особливостей розвитку вокальної культури регіонів України. Специфіку розвитку Львівської вокальної школи розкрила М. Жишкович [8]. Творчість представників Харківської вокальної школи дослідила О. Слєпцова [11]. Питання розвитку Одеської вокальної культури розглянула Л. Довгань [7]. На прикладі Київської вокальної школи з'ясувала історію розвитку вітчизняної вокальної педагогіки Г. Швидків [14]. Вивчення вокальної культури Сіверщини обмежується працею О. Васюти, де йдеться, зокрема, про та оперні постановки Чернігівського музично-драматичного товариства кінця XIX ст. [3]. Сучасний стан вокальної культури Чернігівщини, творчість і здобутки її представників залишаються поза увагою українського музикознавства. Ця обставина актуалізує звернення до постаті Лариси Вікторівни Роговець – репрезентанта вокальної культури Чернігівщини у європейському культурному просторі кінця XX – першого десятиріччя XXI ст., лауреата численних міжнародних конкурсів, народної артистки України, чия творча діяльність ще не стала предметом дослідження науковців.

Метою статті є висвітлення етапів життєтворчості Л. Роговець як провідної представниці сучасної вокальної культури Сіверського краю. Об'єкт дослідження – музична культура Чернігівщини кінця XX – початку XXI ст.

Предмет дослідження – різнопланова творча діяльність Л. Роговець.

Виклад основного матеріалу. Лариса Вікторівна Роговець народилася 22 грудня 1962 р. Хоча її батьки не були професійними музикантами, дівчина з юних років була оточена музикою: вдома лунали пісні у виконанні матері, а батько грав на трубі, був учасником самодіяльного духового оркестру. За родинними переказами прабабуся Лариси Марія Бакунова виступала в оперних виставах Чернігівського музично-драматичного товариства, що діяло у місті на межі XIX–XX ст. [4, 4]. Утім, у дитячо-юнацькі роки Л. Роговець ніяк не виявляла свого музичного обдарування. У 1979 р. Лариса стала студенткою фізико-математичного факультету Чернігівського педагогічного інституту ім. Т. Шевченка. За час студентства вона проявила надзвичайну організованість особистості, завдяки чому багато що встигала: обиралася депутатом міської ради, де працювала у комісії по справах молоді, була ленінським стипендіатом, як краща у навчанні, брала активну участь у студентській художній самодіяльності. Перший співацький досвід Лариса отримала саме в інституті, де відвідувала вокальний гурток. Разом з однокурсницею Н. Руденко вона утворила дует, виступи якого користувалися великим успіхом на інститутських концертах.

З 1984 р. Л. Роговець стала працювати вчителем математики та інформатики у Чернігівській загальноосвітній школі №3. Вона не кинула співочого аматорства – відвідувала вокальну студію міського палацу культури, керівником якої був вихованець Тбіліської консерваторії, колишній соліст Донецького оперного театру, викладач Чернігівського музичного училища В’ячеслав Петрович Литвинов, концертмейстером – випускниця Інституту ім. Гнесіних, знаний у Чернігові музикант Ніна Миколаївна Сорогожська. Якщо В. Литвинов займався з Ларисою переважно технікою вокального виконавства, то Н. Сорогожська звертала увагу на розширення її музичного кругозору, багато розповідала про композиторів, поетів, особливості певної епохи, вміла зацікавити музичним твором, розбурхувала мистецьку уяву. Розмірковуючи про свій шлях у мистецтві з позицій сьогодення, Л. Роговець вважає, що не здобула б так швидко своїх перемог, якби не вплив Н. Сорогожської: «Я надзвичайно вдячна Ніні Миколаївні за її роботу зі мною. За ту віру в себе, яку вона пробуджувала в мені, як і у всіх своїх учнях» [2, 13].

Значним етапом творчого зростання для Л. Роговець стала участь у численних концертах разом з естрадно-симфонічним оркестром міського палацу культури та творчими колективами Чернігівського музичного училища ім. Л. Ревуцького: струнним ансамблем, оркестром народних інструментів, хором. Репертуар, який вона виконувала, включав твори Й. С. Баха, Г. Генделя, Л. Россі, Д. Б. Перголезі, українську духовну музику. Виступи Л. Роговець завжди схвально сприймалися як пересічними слухачами, так і фахівцями, які наполегливо радили їй здобувати музичну освіту. У 1986 р. Л. Роговець зробила таку спробу, приїхавши на прослуховування до Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського. Натомість, отримала пораду продовжувати викладацьку діяльність у загальноосвітній школі і залишитися у статусі співачки-аматорки.

Снаги продовжувати спроби здобути фах співачки Ларисі надала результативна участь у Всеукраїнському огляді-конкурсі самодіяльних солістів-вокалістів у 1988 р., на якому «чотири дні змагалися між собою кращі з кращих, яких запросили до Києва після успішних виступів у районах, областях. Напружено працювало авторитетне журі, очолюване народною артисткою СРСР Д. Петриненко» [13, 31]. За результатами конкурсу Лариса здобула звання лауреата Першої премії у номінації співаків академічного звучання. Того ж року вона поїхала до Московської державної консерваторії ім. П. Чайковського. Після прослуховування у професорів Є. Кібкала та Г. Тіца, Лариса була допущена до складання вступних іспитів. Вона їх витримала, але для здобуття другої вищої освіти треба було мати довідку-відкріплення від міністерства освіти до міністерства культури. На жаль, такої довідки Лариса не мала, а за браком часу отримати її вже не було можливості.

На початку 1989 р. Л. Роговець знову вирішила пройти прослуховування у Москві, цього разу – у Музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних. Обдарованою аматоркою з Чернігова зацікавилася народна артистка СРСР, професор З. Долуханова, студенткою якої Лариса розпочала наступний навчальний рік. Обставини життя зумовили її навчання на заочному відділенні, але це не завадило подальшому творчому зростанню.

У 1990 р. Л. Роговець залишила роботу у загальноосвітній школі, адже, за її згадкою, «я почала навчання, але ще викладала у школі й завідувала кабінетом інформатики – вела перший в області комп'ютерний клас. Навантаження було величезним, а крім того – вже на першій сесії мені сказали: коли я вчуся в музичному вузі, то і працювати бажано за спеціальністю» [4, 4]. Лариса стала солісткою Чернігівської обласної філармонії. 24 березня 1990 р. вона разом з концертмейстером Н. Сорогожською представила чернігівській публіці сольну програму у двох відділеннях «Романси П. Чайковського».

Першою сходинкою до міжнародного визнання Лариси Роговець стало здобуття нею у 1991 р. звання лауреата Третьої премії XIV Всесоюзного конкурсу вокалістів ім. М. Глінки та Другої премії (перша не була присуджена) Міжнародного конкурсу вокалістів ім. Ф. Віньяса у Барселоні. Цікаво, що Л. Роговець стала першою у Незалежній Україні співачкою – лауреатом міжнародного конкурсу [9, 4].

Після конкурсних перемог Лариса була запрошена до складу трупи Київського театру опери і балету ім. Т. Шевченка, але відхилила цю пропозицію. Вона вважала, що «треба закінчити навчання. Попереду гастролі, конкурси. Відверто кажучи, до театру ще внутрішньо не готова» [12, 1]. Наприкінці 1990-х рр. вона зважилася пройти прослуховування у столичній опері, але воно було безрезультатним [10, 13]. У подальші роки співачка здобула звання лауреата та дипломанта міжнародних співацьких змагань у Нідерландах (Гертогенбош, 1993), Австрії (Відень, «Бельведер», 1993), Росії (Москва, X конкурс ім. П. Чайковського, 1994), Італії («Viotti-Valsesia», 1997, 2002; «Viotti-Musica», 2000) та ін.

Конкурсні перемоги зумовили інтенсифікацію концертної діяльності Л. Роговець. Так, протягом 1991 – 1994 рр. вона брала участь у концертах фестивалю «Ірина Архипова представляє» у Смоленську, Саратові, Казані, Єкатеринбурзі, Петербурзі, Москві, Кишиневі. Високий виконавський рівень, продемонстрований Л. Роговець на фестивалі, засвідчила від імені Міжнародного союзу музичних діячів народна артистка СРСР І. Архипова у листі до керівництва Чернігівської філармонії [2, 40]. У 1992 р. Л. Роговець стала учасницею Міжнародного фестивалю «Марія Бієшу запрошує» у Кишиневі та XI міжнародного оперного фестивалю ім. Ф. Шаляпіна у Казані; у 1993 р. до виступів у своїх імпрезах у Німеччині її запросив П. Лисиціан; у 1996 р. вона була серед учасників концерту з нагоди відкриття у Лондоні «Російського клубу».

У першій половині 1990-х рр. до Л. Роговець приходить досвід роботи в оперному театрі. У 1992 р. вона виконала партію Поліни у «Піковій Дамі» П. Чайковського у постановці Національного театру опери і балету Молдови; у 1993 р. – партію Кончаківни в опері «Князь Ігор» О. Бородіна у Саратовському оперному театрі. У театральному сезоні 1994 – 1995 рр. Л. Роговець працювала солісткою Базельського театру (Швейцарія), де виконувала партію Грандвесталки в опері Г. Спонтіні «Весталка». У Чернігові протягом 1996 – 1999 рр. вона була учасницею концертних постановок опер «Царева наречена» М. Римського-Корсакова (Любаша), «Катерина» М. Аркаса (Мати), «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (Одарка), «Блудний син» А. Пашкевича (Мати), реквіємів В. А. Моцарта, Д. Верді.

Здійснюючи концертну діяльність як солістка Чернігівської філармонії, Л. Роговець вдало сформувала свій репертуар. У його основі – арії з опер та кантат західноєвропейських (Г. Гендель, Д. Верді, К. Сен-Санс, Г. Доніцетті, Ж. Бізе, П. Масканьї), російських (П. Чайковський, М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, С. Танєєв, С. Прокоф'єв) та українських (М. Лисенко, Л. Ревуцький, К. Данькевич, Г. Жуковський, Л. Дичко) композиторів. Чільне місце співачка відводить зразкам камерно-вокальної творчості М. Глінки, Р. Шумана, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, А. Рубінштейна, С. Рахманінова, Г. Свиридова та ін.; в її концертних програмах – обробки українських народних пісень, романси М. Харіто, М. Шишкіна, П. Аєдоницького, що мають успіх у широкої аудиторії.

До кола творчих інтересів Лариси Роговець входить пошук і виконання маловідомих зразків вокальної музики. Так, першою на чернігівській сцені вона відкрила для слухачів світ образів народних пісень Чернігівщини в обробках М. Лисенка, записаних композитором у 1876 р. з голосу обдарованої аматорки М. Загорської-Ходот. Звертання Л. Роговець до цього пісенного матеріалу поклало початок фахового виконання творів музичної регіоніки, створило зразок високопрофесійного втілення обробок народної пісні. Співачка ввела до свого репертуару солоспіви «Калина» (вірші Т. Шевченка), «Рожевий квіте», «На склоні гір» (вірші Б. Лепкого) та ін. напівзабутого композитора Василя Безкоровайного (1880 – 1966). Уперше вона виконала їх у 2004 р. у концертній

програмі, ініційованій Сімферопольським науково-творчим товариством ім. В. Безкоровайного. У цьому ж контексті можна згадати про участь Л. Роговець у підготовці прем'єри опери А. Пашкевича «Блудний син», яка з успіхом демонструвалася у Чернігові, Києві та містах Німеччини; про підготовку прем'єр творів чернігівського композитора І. Зажитька у рамках філармонійного проекту «Україна музична».

Важливою складовою мистецького життя Л. Роговець є музично-педагогічна діяльність, якою вона почала займатися з 1995 р. як викладач з постановки голосу на диригентсько-хоровому та народному відділах музичного училища. З відкриттям у 2001 р. в училищі відділу сольного співу, який Л. Роговець очолила у 2003 р., педагогіка стала для неї пріоритетною формою творчості. З того часу співачка «більше бере участь у збірних концертах. Основне навантаження – в училищі, тому сольні концерти <…> виходить давати тільки один-два рази на рік» [4, 4].

Виховуючи починаючих співаків-студентів, Лариса Вікторівна великої ваги надає виробленню співацького дихання, а вже потім – вірному звукоутворенню, яке залежить від атаки звуку. Для кращого засвоєння техніки співацького вдиху та видиху використовуються дихальні вправи О. Стрельникової. Вокалізи та вправи студенти Л. Роговець співають на голосних звуках «а», «і», «о», виконують вправи на вимовляння цих голосних в одному місці глотки і в одній позиції, контролюючи підняття м'якого піднебіння, розкриття глотки, формування звуку в її глибині. Вироблення у студентів навичків кантиленного співу Л. Роговець проводить за допомогою відчуття природного звуковидобування – «стогону», «ниття» та ін. Спочатку спів відбувається без слів – напрацьовується вірна співацька позиція. Застосовуючи найпростіші вправи у діапазоні кварти та квінти, студенти Л. Роговець освоюють спів legato у середньому регістрі. А вже за один-два місяці вони починають співати зі словами, враховуючи правила орфоепії.

Методичні принципи Л. Роговець ґрунтуються на засадах вокальної школи З. Долуханової, що наголошує на «точній атаці, заснованій на щільному змиканні зв'язок, широкій, просторій, еластичній глотці, у глибині якої формуються рівні голосні звуки, <…> вироблення кантилени – це ніби збереження принципу атаки, її тривале продовження. Вірно атакувавши ноту, треба продовжувати активний спів, і це вдається краще за все, якщо вловити відчуття ниття, стогону. Тут вже включається у роботу весь організм, діафрагма, черевні м'язи. Неприпустимо, щоб у співі брала участь лише гортань і те, що розташовано вище. Відкриттю порожнини глотки та укладці язика сприяє невеличке і неодмінно горизонтальне відкриття рота» [15, 145]. Ці основні вимоги, які висуваються перед студентом, можуть змінюватися у залежності від індивідуальних особливостей певного голосового апарату. Стосовно методичних напрацювань З. Долуханової доктор мистецтвознавства С. Яковенко зауважує, що «вихідна концепція і методика Зари Олександрівни виключні, хоча і мають прихильників у співацькому середовищі» [15, 145].

За час роботи на педагогічній ниві Л. Роговець підготувала до вступу у вищі музичні навчальні заклади ряд студентів: О. Коновал, Л. Кравчук, А. Майдан (НМАУ ім. П. Чайковського), І. Коцур (Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка), О. Гнедько (Київський інститут музики ім. Р. Глієра) та ін. Багато випускників класу Л. Роговець працює у творчих колективах Чернігівщини.

Педагогічна діяльність Лариси Роговець позначилася не лише на вихованні студентів відділу сольного співу, але й була дотична до формування такого потужного феномену національної музичної культури, як академічний камерний хор ім. Д. Бортнянського – один з провідних репрезентантів сучасної композиторської творчості України. Перебуваючи у 1997 – 2001 рр. на посаді вокального педагога колективу, Л. Роговець мала змогу передавати хористам основи вокальної школи З. Долуханової, яка наголошувала на важливості «оволодіння сучасним репертуаром» і розробила методику «удосконалення і вокально-виконавського, і технічного оснащення <…> для того, щоб опанувати сучасною музичною мовою» [15, 87]. Враховуючи те, що вокально-інтонаційна культура камерного хору ім. Д. Бортнянського періоду його становлення значною мірою була зорієнтована на вирішення творчих завдань новітніх композиторських технік, можна стверджувати, що сприйняття хористами від Л. Роговець творчого методу З. Долуханової позначилося на зростанні виконавської майстерності колективу.

Лариса Роговець передає секрети вокального ремесла учням в класі, але усвідомлює, що по-справжньому навчитися співати можливо лише в процесі особистої практики. З метою набуття сценічного співацького досвіду викладачка постійно залучає своїх студентів до концертів, різних урочистостей, готує їх до участі у вокальних конкурсах.

Наукову новизну дослідження обумовлює факт першого в українському музикознавстві дослідження життєтворчості провідної представниці сучасної вокальної культури Північної України, народної артистки України Л. Роговець та введення у науковий обіг матеріалів про особливості її культуротворчої діяльності на Чернігівщині у контексті розвитку національної музичної культури пострадянського періоду.

Висновки. Л. Роговець почала свою виконавську діяльність у середовищі аматорського музикування. Проявивши неабиякі вольові якості особистості, вона здобула окрім математичної ще й мистецьку освіту. Навчання у Музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних та творчі контакти з видатними співачками З. Долухановою й І. Архиповою сформували її творчу індивідуальність виконавиці та педагога. Останнє десятиріччя XX ст. у творчості Л. Роговець позначилося надзвичайно активною міжнародною конкурсно-концертною діяльністю. Презентуючи вокальне мистецтво Чернігівщини у європейському культурному просторі, Л. Роговець взяла участь у десяти міжнародних конкурсах і продемонструвала таку результативність, якої доти не сягав жоден митець Чернігівщини. Наявність значної кількості вокальних турнірів у мистецькому житті артистки ми пояснюємо пошуком

можливості творчої реалізації в умовах відсутності стаціонарної роботи на оперній сцені. Окрім мистецької складової, Л. Роговець виявила високі організаційні здібності, що дозволило їй у скрутних економічних умовах України кінця ХХ ст. залучати спонсорські кошти для здійснення конкурсної діяльності у країнах Євросоюзу.

Виконавська діяльність Лариси Роговець стала не лише взірцем вокального професіоналізму, але й засвідчила приналежність співачки до плеяди музикантів-просвітителів, що сприяють поступу духовної культури. Підтвердженням цього слугує включення у репертуарну палітру Л. Роговець творів маловідомих авторів, незнаних широкою аудиторією народних пісень, підготовка прем'єр творів регіональних композиторів. Така спрямованість творчої діяльності духовно споріднює її з З. Долуханової, яка була першою виконавицею великої кількості творів композиторів-сучасників й відроджувала забуті сторінки вокальної музики. З початку 2000-х рр. конкурсно-концертна діяльність Л. Роговець поступово поступається викладацькій роботі у Чернігівському музичному училищі ім. Л. Ревуцького. Її методика виховання вокаліста ґрунтується на принципах вокальної школи професора З. Долуханової, сприйнятих під час навчання, й переосмислених у власній виконавській діяльності.

Подальше вивчення творчої особистості Л. Роговець може включати аналіз інтерпретацій артистки, узагальнення її педагогічних методів, розробку питання розвитку вокальної школи З. Долуханової у педагогічній роботі Л. В. Роговець, дослідження шляхів розвитку вокальної культури Чернігівщини, що сприятиме більш глибокому розумінню історії розвитку та сучасного стану національної вокальної школи.

Література

1. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: Монографія / В. Антонюк. – К.: Українська ідея, 2001. – 144 с.
2. Бадалов О. П. Лариса Роговець: вчора, сьогодні, завтра / О. П. Бадалов. – Чернігів: ДИВО, 2012. – 88 с.
3. Васюта О. П. Музичне життя на Чернігівщині у XVIII – XIX ст. / О. П. Васюта – Чернігів: Деснянська правда, 1997. – 211 с.
4. Гільов І. Зоряне подружжя, поєднане співом / І. Гільов. – Деснянська Правда. – 2016. – 29 грудня. – С. 4.
5. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва / Б. Гнидь. – К. : НМАУ, 1997. – 320 с.
6. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: Монографія / Н. Гребенюк. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. – 269 с.
7. Довгань Л. М. Обучение и воспитание оперных артистов-вокалистов в Одесской государственной музыкальной академии им. А. В. Неждановой / Л. М. Довгань. – О.: Астропринт, 2008. – 348 с.
8. Жишкович М. А. Львівська вокальна школа другої половини XIX – першої половини XX століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: спец.:17.00.03 «музичне мистецтво» / М. А. Жишкович. – Львів: Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2006. – 20 с.
9. Перша медаль незалежної України. – Голос України. –1991 – 13 грудня. – С. 4.

10. Сидорова В. Мафія на Сицилії співаків на чіпала / В. Сидорова. – Гарт. – 2000. – 16 червня. – С. 13.

11. Слєпцова О. В. Підготовка педагогів-вокалістів у творчій спадщині діячів Харківської національної музично-педагогічної школи (20–70 рр. ХХ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец.: 13.00.01 «теорія та історія педагогіки» / О. В. Слєпцова. – Харків: Харківський державний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди, 1998. – 18 с.

12. Циганков С. Карколомний шлях на Олімп / С. Циганков. – Чернігівські відомості. –1991. – 13–19 грудня. – С. 1.

13. Чередниченко В. Співучі голоси України / В. Чередниченко. – Музика. – №1. – 1989. – С. 31.

14. Швидків Г. Ретроспективний аналіз становлення вокальної педагогіки в Україні на прикладі Київської вокальної школи / Г. Швидків // Нова педагогічна думка. Науково-методичний журнал. – 2013. – №2 (74). – С. 149–152.

15. Яковенко С. Б. Зара Долуханова в искусстве и жизни. Творческая биография. Тайна интерпретации. Вокальная школа. Оценки современников / С. Б. Яковенко. – М.: Реалии-Пресс. – 2003. – 208 с.

References

1. Antonyuk, V. (2001). Ukrainian vocal school: ethno-cultural aspect. Kyiv: Ukrainian Idea [in Ukrainian].

2. Badalov, O. P. (2012). Larisa Rohovets: Yesterday, Today, Tomorrow. Chernihiv: DIVO [in Ukrainian].

3. Vasyuta, O. P. (1997). Musical life in Chernihiv region in the XVIII–XIX centuries. Chernihiv: Desnanska Pravda [in Ukrainian].

4. Gilov, I. (2016). Star family, connected by singing. Desnanska Pravda, 29 December, 4 [in Ukrainian].

5. Gnid, B. (1997). History of vocal art. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].

6. Grebenyuk, N. (1999). Vocal and performing arts: psychological and pedagogical and art-study aspects. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].

7. Dovgan, L. M. (2008). Training and education of opera singers-vocalists in the A. Nezhdanova State Musical Academy. Odessa: Astroprint [in Russian].

8. Zhyshkovich, M. A. (2006). Lviv vocal school of the second half of the XIX – half of the XX centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv: Lysenko state music academy [in Ukrainian].

9. The first medal of independent Ukraine (1991). Golos Ukrainy, 13 December, 4 [in Ukrainian].

10. Sidorova, V. (2000). Sicily's Mafia don't touch the singers. Hart, 16 June, 13 [in Ukrainian].

11. Slyptsova, O. V. (1998). Training of vocal teachers in the creative heritage of the figures of the Kharkiv National Music and Pedagogical School (20–70 years of the XX century). Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Skovoroda State Pedagogical University [in Ukrainian].

12. Tsigankov, S. (1991). The breakneck way to Olympus. Chernihivski vidomosti, 13–19 December, 1 [in Ukrainian].

13. Cherednichenko, V. (1989). Singing voices of Ukraine. Music, 1, 31 [in Ukrainian].

14. Shvidckiv, G. (2013). Retrospective analysis of the formation of Ukraine vocal pedagogy on the example of the Kiev vocal school. New pedagogical thought. Scientific and methodical journal, 2 (74), 149 – 152 [in Ukrainian].

15. Yakovenko, S. B. (2003). Zara Dolukhanova in the art and life. Creative biography. Mystery of Interpretation. Vocal school. Estimates of contemporaries. Moscow: Real-Press [in Russian].

УДК 785 (430) “19”

Горбаль Вадим Ярославович,
кандидат мистецтвознавства,
майор, доцент кафедри музичного мистецтва
Національної академії сухопутних військ
ім. Гетьмана Петра Сагайдачного
vadikdj86@gmail.com

ДРЕЗДЕНСЬКИЙ ОРКЕСТР Й. А. ХАССЕ
(до питання про склад і типи інструментального викладу)

Мета роботи. *У статті вивчаються особливості виконавських складів і типів інструментального викладу у німецькому докласичному оркестрі. Матеріалом для аналізу стали оперні твори відомого німецького композитора першої половини і середини XVIII століття Йоганна Адольфа Хассе, написані у Дрезденський період творчості. Аналізуються виконавські склади у керованій Й. А. Хассе оркестровій капелі Дрезденської королівської опери. Оперні твори композитора вивчаються за прижиттєвими рукописними партитурами.* ***Методологія*** *дослідження полягає в застосуванні аналітичного та компаративного методів. Перший дозволяє визначити виконавські склади в операх Й.А.Хассе, а другий – розробити їхню типологію.* ***Наукова новизна*** *полягає у вивченні партитур оперних творів, котрі ставилися на сцені Дрезденської королівської опери в першій половині XVIII століття, починаючи з відкриття театру, коли прозвучали опери А. Лотті (1719 р.), і завершуючи операми Й. А. Хассе (50–60-х років XVIII століття). Означеної теми частково торкалися автори робіт, присвячених питанням еволюції оперного оркестру XVII-XVIII ст. та тогочасним німецьким оркестровим капелам, однак деякі важливі аспекти досі лишаються недостатньо висвітленими, що актуалізує проблематику статті і визначає наукову новизну.* ***Висновки.*** *Дрезденський оркестр Й. А. Хассе репрезентує «придворний» (королівський) напрямок розвитку німецької оркестрової культури першої половини і середини XVIII століття, що існував поряд із «муніципальним» (міським) і мав свої особливості розвитку. Виявлена тенденція до типізації виконавських складів надавала композиторові можливість для застосування різноманітних оркестрових викладів – від унісону до мелодично диференційованого багатоголосся в умовах гомофонно-гармонічної фактури італійської опери-seria. Окрім тенденції до стабілізації виконавських складів, в оперному оркестрі Хассе наявні орієнтація на ранньокласичний стиль і прагнення до ущільнення інструментальних голосів за рахунок дублювання партій. Прозорість музичної тканини вимагала від музикантів-інструменталістів бездоганної виконавської злагодженості, чіткої диференціації на рельєф і фон, однорідності штрихів і музичних прикрас, тонкого нюансування.*

Ключові слова: *Й.А.Хассе, німецький оркестр першої половини і середини XVIII століття, Дрезденська королівська опера, виконавські склади, типи інструментального викладу.*

Горбаль Вадим Ярославович, *кандидат искусствоведения, майор, доцент кафедры музыкального искусства Национальной академии сухопутных войск им. Гетмана Петра Сагайдачного*

Дрезденский оркестр И. А. Хассе (к вопросу о составе и типах инструментального изложения)

Цель работы. *В статье изучаются особенности исполнительских составов и типов инструментального изложения в немецком доклассическом оркестре. Материалом для анализа стали оперные произведения известного немецкого композитора первой половины и середины XVIII века Иоганна Адольфа Хассе, написанные в Дрезденский период творчества.*

©Горбаль В. Я., 2017

Анализируются исполнительские составы в руководимой И. А. Хассе оркестровой капелле Дрезденской королевской оперы. Оперные произведения немецкого композитора изучаются по прижизненным рукописным партитурам. ***Методология*** *исследования основана на использовании аналитического и компаративного методов. Первый дает возможность определить исполнительские составы в операх И.А.Хассе, а второй – разработать их типологию.* ***Научная новизна*** *состоит в изучении партитур оперных произведений, которые исполнялись на сцене Дрезденской королевской оперы в первой половине XVIII века, начиная от самого открытия театра, на котором прозвучали оперы А. Лотти (1719 г.), и завершая операми И. А. Хассе (50–60-х гг. XVIII века). Отмеченную тему отчасти затрагивали авторы работ, посвященных изучению вопросов эволюции оперного оркестра XVII-XVIII вв. и специфики немецких оркестровых капелл того времени, однако некоторые важные аспекты остаются недостаточно изученными, что актуализирует проблематику статьи и определяет научную новизну.* ***Выводы.*** *Дрезденский оркестр И. А. Хассе репрезентирует «придворный» (королевский) вектор развития немецкой оркестровой культуры первой половины и середины XVIII века, существовавший наряду с «муниципальным» (городским) и имевший свойственные ему отличительные особенности. Обнаруженная тенденция типизации исполнительских составов предоставляла композитору возможность для применения разнообразных типов оркестрового изложения – от унисона до мелодически дифференцированного многоголосия в условиях гомофонно-гармонической фактуры итальянской оперы-seria. Кроме указанной стабилизации исполнительских составов, в оперном оркестре Хассе происходит освоение раннеклассического стиля и обнаруживается тенденция к уплотнению инструментальных голосов за счет дублировок оркестровых партий. Прозрачность музыкальной ткани требовала от музыкантов-инструменталистов безупречной исполнительской согласованности, четкой дифференциации изложения на рельеф и фон, однородности штрихов и музыкальных украшений, тонкой нюансировки.*

Ключевые слова: *И.А.Хассе, немецкий оркестр первой половины и середины XVIII века, Дрезденская королевская опера, исполнительские составы, типы инструментального изложения.*

Horbal Vadim, *Candidate of Art Studies Major, Associate Professor of the Department of Music Arts National Academy of Ground Forces them Hetman Petra Sagaidachnogo*

Dresden Orchestra of J.A.Hasse (to the issue of composition and types of instrumental writing)

Purpose of Article. *The features of performing casts and types of instrumental presentation in the German pre-classical orchestra are being touched upon in the article. The analysis was based on the operatic works of the famous German composer of the first half and middle of the 18th century, Johann Adolf Hasse, written in the Dresden period of his oeuvre. The performance casts of the orchestral chapel of the Dresden Royal Opera lead by J. A. Hasse have been analyzed. Operetic works of the composer are being studied by the lifetime hand-written music scores.* ***The research methodology*** *implies the application of analytical and comparative methods. The first one allows determining the performance casts in the operas of J. A. Hasse, and the second one - developing their typology.* ***The scientific novelty*** *consists in studying the music scores of operatic works staged at Dresden Royal Opera in the first half of the 18th century, starting from the theatre opening, when A. Lotti's operas were performed (1719), and finishing with operas by J. A. Hasse (50- 60th years of the 18th century). The mentioned topic was partially touched upon by the authors of works devoted to the evolution of the opera orchestra of the 17th-18th centuries and the then German orchestral chapels, but some essential aspects remain insufficiently highlighted, which actualizes the article topicality and determines the scientific novelty.* ***Conclusions.*** *Dresden orchestra of J. A. Hasse represents the "court" (royal) direction of the German orchestral culture development of the first half and the middle of the 18th century, which existed along with the "municipal" (urban) one and had its development peculiarities. A tendency towards performance casts typification that has been revealed gave the composer the opportunity to apply various orchestral presentations – in unison to*

melodically differentiated polyphony under the conditions of the homophonic-harmonic texture of the Italian opera-seria. In addition to the tendency towards performance casts' stabilization, Hasse's opera orchestra features orientation towards early-classical style and the desire to consolidate instrumental voices through parties' duplication. Transparency of musical fabric required impeccable performance harmony, clear differentiation into relief and background, homogeneity of strokes and musical winding, keen nuanced from musician-instrumentalists.

Key words*: J.A.Hasse, German orchestra of the first half and middle XVIII century, Dresden Royal Opera House, performance compositions, types of instrumental writing.*

Постановка проблеми. Німецька оркестрова культура з давніх часів відрізнялася високим виконавським рівнем. Німецькі оркестрові капели були одними з кращих у Європі, а у XVIII столітті саме вони стали підґрунтям для появи класичного оркестру. Незважаючи на значний внесок у формування класичного оркестру і безпосередній вплив на становлення багатьох європейських національних шкіл оркестрового виконавства, німецька оркестрова культура XVIII століття досі не одержала належної об'єктивної оцінки в наукових працях і потребує цілісного та комплексного дослідження.

Найвідомішими і найбільш дослідженими творами вказаного періоду є оркестрові опуси Й. С. Баха, які відносяться до музичного бароко і відображають барокову специфіку оркестрового мислення, що виявляється в складах бахівського оркестру. Однак, у рейтингах німецьких музикантів передкласичного періоду ім'я композитора знаходилося не на перших щаблях, його випереджали Г. Ф. Телеман, Й. Й. Кванц, Й. А. Хассе, К. Г. Граун та інші музиканти-капельмейстери, чиї досягнення у порівнянні з масштабною спадщиною лейпцизького кантора не є такими значними, але внесок кожного з них у розвиток німецького оркестру означеного часу був надзвичайно вагомим. Отже, на основі аналізу лише творчості Й. С. Баха не можна робити узагальнюючі висновки про розвиток німецької оркестрової культури XVIII ст. Це спонукало нас звернутися до вивчення творів інших німецьких композиторів докласичного періоду, які були сучасниками Й. С. Баха і працювали паралельно із ним.

У статті ми зосереджуємося на творчості дрезденського придворного капельмейстера Йоганна Арнольда Хассе і ставимо за мету аналіз виконавських складів у керованому Й. А. Хассе оркестрі Дрезденської королівської опери (*Groses Opernhaus*). Твори композитора ми аналізуємо за прижиттєвими рукописними партитурами [6].

Означеної теми частково торкалися автори робіт про еволюцію оперного оркестру в XVII – XVIII ст. [1], про оркестрові капели Дрезденської та Берлінської опер у першій половині XVIII століття [2], про Дрезденські придворні капели [4] та про творчість Й.А.Хассе [3; 5], однак деякі важливі аспекти досі лишаються недостатньо висвітленими, що актуалізує проблематику статті.

Виклад основного матеріалу. Дрезденський оркестр Й. А. Хассе репрезентує «придворний» (королівський) напрямок розвитку німецької оркестрової культури першої половини і середини XVIII століття, що існував поряд із «муніципальним» (міським) і мав свої особливості розвитку.

Однією з тенденцій розвитку німецьких придворних оркестрів вказаного періоду стала тенденція до стабілізації виконавських складів. Цьому сприяла кадрова політика капельмейстерів, що фактично виконували багаточисельні функції музичних «менеджерів»: запрошення на постійну або довготривалу службу музикантів-віртуозів, підтримка високих вимог до рівня виконавської майстерності оркестрантів, утворення можливостей для вдосконалення техніки гри на музичному інструменті. Вказану тенденцію відображає склад оркестру Дрезденської опери, в чому переконує вивчення партитур оперних творів, котрі ставилися на його сцені, починаючи з відкриття, на якому прозвучали опери А. Лотті (1719 р.), і завершуючи операми Й. А. Хассе (50–60-х років XVIII століття)•.

За часів капельмейстерства Й. А. Хассе (1733 – 1763) Дрезденська опера та інструментальна культура саксонської столиці сягає свого розквіту. Протягом 1740-х років і на початку 1750-х Придворний оркестр мав у штаті в середньому 45 музикантів, і ця цифра досягла свого максимуму – 53 інструменталісти – в 1756 році, напередодні руйнівної для Саксонії семирічної Сілезької війни. До складу капели входили 29 виконавців на струнних інструментах, в тому числі 19 скрипок, 4 альти, 3 віолончелі, 1 віола да гамба, і 2 контрабаси; 3 флейти, 5 гобоїв, 6 фаготів, 3 валторни, 2 труби, литаври, 2 клавесини[3]. Загальна кількість музикан+- вокалістам, складали величезну суму в 100 000 талерів [5].

В оперному оркестрі Й. А. Хассе відбувається типізація інструментального складу і різновидів оркестрового викладу:

1) утверджується парний склад мелодичних інструментів струнної і духової групи (перші і другі скрипки, перші і другі гобої, перші і другі флейти) і парний склад мідних духових (перша і друга валторни, перша і друга труби, див. табл.);

2) зі складу оркестру вилучаються усі старовинні та видові інструменти (в партитурі опери *«Cleofide»* 1731 р. вказано 2 *corno da caccia*);

3) інструменти струнної групи (перша і друга скрипки, альт, віолончель) утворюють струнний квартет, який, подібно до мішаного чотириголосного хору (сопрано – альт – тенор – бас), охоплює весь діапазон звучання оркестру;

4) басові інструменти (віолончель, контрабас, фагот) разом із клавесином входять у групу *basso continuo*;

5) труби і литаври застосовуються епізодично, в сценах і аріях героїчного характеру;

6) для супроводу арій доволі часто використовуються лише інструменти струнної групи з *b.c.*; в інших випадках гобої та флейти дублюють партії скрипок, валторнам доручаються гармонічні педальні тони.

• *Dresden in the time of Zelenka and Hasse // Early Music World* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.earlymusicworld.com/id16.html

Таблиця

Склад оркестру в дрезденських операх Й. А. Хассе••

Рік	Назва	Інструменти оркестру
1731	*Cleofide*	2 гобої, 2 валторни (*corno), 2 corno da caccia,* 2 скрипки, альт, *b.c.*
1734	*Cajo Fabricio*	2 флейти, 2 гобої, фагот, 2 валторни (*corno*), 2 труби (*tromba*), литаври, 2 скрипки, альт, віолончель, клавесин
1734	*Sei tu, Lidippe, o il sole*	Так само
1737	*Senocrita*	Так само
1737	*Atalanta*	Так само
1737	*Asteria*	Так само
1738	*Irene*	Так само
1738	*Alfonso*	Так само
1738	*Tito Vespasiano (La clemenza di Tito)*	Так само
1740	*Artaserse (переробка версії 1740 р.)*	Так само
1740	*Demetrio*	Так само
1742	*Lucio Papirio*	Так само
1743	*Didone abbandonata*	Так само
1744	*Antigono*	Так само
1745, 1753	*Arminio*	Так само
1747	*Semiramide riconosciuta*	Так само
1747	*Laspartana generosa, ovvero Archidamia*	Так само
1748	*Demofoonte*	Так само
1750	*Endimione*	Так само
1751	*Leucippo*	Так само
1751	*Ciro riconosciuto*	Так само
1752	*Adriano in Siria*	Так само
1753	*Solimano*	Так само
1754	*Artemisia*	Так само
1755	*Ezio (переробка версії 1730 р.)*	Так само
1756	*L'Olimpiade*	Так само
1763	*Siroe, re di Persia (rev.of the 1733 ver.)*	Так само

Типізація складів надає можливості для застосування різноманітних оркестрових викладів – від унісону до мелодично диференційованого багатоголосся в умовах гомофонно-гармонічної фактури італійської опери-seria. Так, на початку увертюри до опери *«Lucio Papirio»* (1742) Хассе застосовує *унісонний виклад* головної теми в партіях усіх задіяних інструментів (валторни, гобої, фаготи, скрипки, альти, віолончелі, клавесин), які викладають її паралельно в трьох октавах. У рукописній партитурі тема виписана в партіях

•• Джерело нотних текстів: http://imslp.org/wiki/Category:Hasse,_Johann_Adolph.

першої валторни, перших скрипок і *basso continuo*, для другої валторни надані вказівки грати за партією першої валторни, для других скрипок і гобоїв – за партією перших скрипок, для альтів – за партією баса.

Досить поширеним є *чотириголосний виклад з диференціацією голосів на мелодію та супровід*, де застосовуються однотемброві інструменти струнної групи, а проведення теми доручається першим скрипкам. Якщо такий склад з'являється у супроводі арії, то інструментальна тема панує в ритурнелях і виразно доповнює партію вокаліста, наближаючись за своєю функцією до барокового *obligato*. В окремих випадках, під час викладу інструментальної і вокальної теми у високих і низьких голосів вдається досягти досить яскравих звукових комбінацій. До таких прикладів слід віднести появу скрипкової теми-*obligato* в арії баса (арія *Pelagio* I дії опери «*Alfonso*»). Цю тему виконують перші і другі скрипки, і якщо в ритурнелях її звучання є доволі емансипованим, то в самій арії вона вступає у музичний діалог із солістом.

Іноді в інструментальних ритурнелях провідну роль відіграють мелодичні інструменти духової групи – флейти та гобої. Наприклад, в арії Тіманта з I дії опери «*Demofoonte*» свій багатий солюючий потенціал розкриває флейта-*traverso*, партія якої зафіксована на верхньому рядку рукописної партитури.

Ще одним доволі поширеним складом є *типізація оркестрових голосів* у спільних формах мелодико-ритмічного руху. Такий склад дозволяє рельєфно протиставити спів соліста звучанню інструментального супроводу. В арії *Segeste* з I дії опери «*Arminio*» лапідарно викладені голоси оркестру утворюють гармонічне тло, на якому розгортається технічно складна, виразна, сповнена чуттєвості й краси вокальна партія.

У своїх дрезденських операх Хассе доволі часто застосовує *мелодизований склад*, коли кожна оркестрова партія одержує мелодично розвинений голос, а звучання оркестру стає яскравим і соковитим (див. арію Артаксеркса з I дії опери «*Artaserse*»).

Доволі поширеним способом організації голосів оркестру є *диференціація фактури за функціями інструментів*. У таких побудовах основне мелодичне навантаження припадає на партії перших і других скрипок. Так, наприклад, в I частині увертюри до опери «*La spartana generosa*» саме перші і другі скрипки викладають тему в терційному подвоєнні, до того ж обидва ці голоси мають спільний і доволі індивідуалізований ритмічний малюнок (п'ятий і шостий рядки партитурного запису). Гармонічний фон утворюють валторни, що виконують педальні тони (перший і другий рядки партитури), гобої з синкопованим ритмом (третій і четвертий рядки) та альти з гармонічною фігурацією (сьомий рядок в альтовому ключі). Басовому голосу відводиться роль гармонічної основи, він рухається по тонах тризвуків відповідних ладових функцій – тоніки і домінанти (останній, восьмий рядок рукописної партитури).

В окремих побудовах оркестр на певний час урівнюється в правах з оперним солістом і починає доповнювати його вокальні репліки короткими, але яскравими і динамічно контрастними музичними фразами, емоційна насиченість яких підкреслюється елементами риторичної символіки – мотивами

подиху, стрімкими висхідними пасажами-тіратами, зміщеними ритмічними акцентами та ін. В арії *Megacle* з I дії опери «*L'Olimpiade*» (сцена 10) оркестрові голоси утворюють двоголосне викладення – спочатку внаслідок розщеплення унісону різноспрямованим рухом високих і низьких струнних, потім шляхом терційного і секстового дублювання мелодичного голосу. Реплікам оркестру властива темброва однорідність, оскільки у їхньому виконанні бере участь струнна група капели.

У партитурах опер Хассе доволі часто виконання однієї теми доручається кільком різнотембровим інструментам, найчастіше – скрипкам, гобоям і флейтам, що є наслідком асиміляції традицій французького оркестрового стилю. Одночасне проведення теми в кількох інструментальних партіях призводить до ущільненого оркестрового звучання провідного мелодичного голосу, потребує від виконавців спільного інтонування і звуковедення. В арії *Arbace* з II дії опери «*Artaserse*» (сцена 11) тема ритурнелю викладається флейтами і скрипками, а флейти проводять її октавою вище. У хорі з I дії опери «La spartana generosa», де інструменти оркестру застосовуються для дублювання хорових партій, до перших скрипок приєднуються гобої (партії цих інструментів записані на різних рядках, оскільки виконуваний ними музичний матеріал не є абсолютно ідентичним).

Продовжуючи характеристику дерев'яних духових в оперному оркестрі Хассе, зазначимо, що в основному вони застосовуються як оркестрові голоси і рідше – для виконання інструментальних соло. В опері *«Solimano»* соло в партії гобоя з'являється у супроводі арії одного з головних героїв – спадкоємця османського престолу принца Селіма (II дія, сцена 5). Тембр гобоя підкреслює орієнтальність сценічної ситуації. У групі *basso continuo* замість низьких струнних застосовуються фаготи.

У випадках застосування гобоїв і флейт як оркестрових голосів, досить часто для їхніх партій відводиться один рядок у партитурному запису та, відповідно, доручається однаковий музичний матеріал для виконання, що є свідченням рівноправності і взаємозамінності цих інструментів. У наступному прикладі в рядок, призначений для «гобоїв і флейт», не вписано нотний текст – замість нього є позначення, що ці інструменти грають «як перші скрипки» (див. II частину увертюри до опери «*La spartana generosa*»).

Також скорочено і фрагментарно виписується музичний матеріал для інших інструментів оперного оркестру Хассе. Так, у партитурному запису нотного тексту I частини увертюри до опери «*Irene*» не виписана партія альтів, які виконують тему разом з віолончелями (тт. 1-2), і партії других скрипок з гобоями, котрі дублюють тему перших скрипок (тт. 3-5). Далі, в *tutti,* запис практично повний, за винятком другої валторни, яка грає за партією першої валторни.

Внаслідок того, що спільна мелодична партія, яку виконують кілька різних оркестрових голосів, записується на одному рядку, загальна партитура іноді зменшується до триголосного викладу. У III частині увертюри до опери «*Irene*» тема доручається першим і другим скрипкам, гобоям і флейтам, альт і

віолончель досить часто зливаються в унісон, утворюючи другий оркестровий голос, і між обома голосами утворюються короткочасні двоголосні імітації, кожна партія надзвичайно наспівна і мелодично рельєфна.

Доволі часто оркестрове триголосся утворюється під час супроводу арії соліста, тобто фактично звучать чотири голоси, але замість наспівності застосовуються узагальнено-типізовані форми інструментального руху – стрімкі гамоподібні пасажі зі зміною напрямку спрямування та утворенням секвенційних ланок у скрипок, стримані, типово акомпануючі репетиції тонів у партіях альтів і віолончелей. На цьому тлі рельєфно виділяються вокальні фрази соліста (див. арію *Megacle* з I дії опери «*L'Olimpiade*», сцена 1).

Наспівність інструментальної мелодики вимагала від виконавців особливої манери звуковидобування та звуковедення, що наслідували техніку оперного *bel canto*. Разом із тим, в оркестрових партіях переважав специфічно інструментальний тематизм, заснований на загальних формах руху – гамоподібні пасажі, репетиції тонів, трелі, оспівування, дрібна техніка та ін. Ці типово інструментальні формули мелодичного руху проникали у вокальну партію соліста і привносили яскраво виражений віртуозний елемент. В арії *Archidamia* з I дії опери «*La spartana generosa*» (сцена 6) на спільних прийомах мелодичного руху інструментального характеру засновані і вокальна партія, і партія скрипок.

Важливе значення у заповненні звукового простору акордовими тонами і створенні довготривалої гармонічної педалі, як своєрідного звукового тла, на якому розгортаються мелодичні голоси оркестру, надається валторнам. У вступному ритурнелі до арія Акротато з III дії опери «*La spartana generosa*» (сцена 6) в усіх оркестрових *tutti* партії першої і другої валторни виконують педальні звуки: вони повільно рухаються акордовими тонами головних функцій або утримують основний тон (їхні партії зафіксовані на двох верхніх рядках рукописної партитури).

Іноді валторни разом із трубами виконують побудови сигнального характеру, що надає музиці урочистості. У таких випадках їхня мелодика рухається по тонах натурального звукоряду, а ритмомелодичний рисунок голосів є ідентичним. В арії *Mandane* з II дії опери «*L'Olimpiade*» партії двох валторн і двох труб, зафіксовані, відповідно, на двох верхніх та на четвертому і п’ятому рядках партитури, за формою руху помітно виділяються з-поміж інших голосів оркестру, серед яких є два гобої (третій рядок партитури), перші і другі скрипки (шостий і сьомий рядки), альти (восьмий рядок) і basso continuo (десятий рядок), а вільний від запису нотного тексту дев’ятий рядок призначено для вокаліста. Це є повний партитурний запис оркестрового *tutti,* за участю практично всіх інструментів оперного оркестру. Не вказані в партитурі флейти і фаготи також брали участь у виконанні: флейти грали за партією гобоїв, а фаготи дублювали віолончелі в групі *basso continuo*.

Рідше, в аріях героїчного змісту, мідним духовим відводилася роль солістів і доручалося виконання теми в інструментальних ритурнелях. Так, в опері *«Cleofide»* – першій опері Хассе, що прозвучала на сцені Дрезденської

придворної опери – подібним чином застосовується соло corno da caccia (див., наприклад, ритурнель до арії Александра з III дії опери).

У випадках повного партитурного запису внаслідок дублювання партій іноді трапляються оркестрові унісони і виникає невідповідність графічної фіксації нотного тексту та фактичного звучання оркестру. Такий зразок виникає у III частині увертюри до опери «*Ezio*», де до струнних інструментів поступово додаються духові: спочатку валторни, потім замість них гобої і надалі, у другому проведенні теми октавою вище, – флейти.

Стабілізація складу оркестру з перевагою тенденції до ущільнення оркестрових голосів за рахунок дублювання партій, типізація фактурних рішень, перевага гомофонно-гармонічного складу, вишуканість мелодики при економності засобів виразності у супроводжуючих голосах, а також надзвичайна прозорість багатоголосної тканини, що вимагала зовнішньої легкості виконавської манери, за якою приховувався неабиякий виконавський смак, відображають чітку орієнтацію придворної гілки німецької оркестрової культури першої половини і середини XVIII століття на ранньокласичний стиль.

У цей же час в Саксонії існували інструментальні капели іншого типу, що були орієнтовані на більш демократичне міське музикування в напрямку продовження вже існуючих традицій розвитку оркестрової музичної культури. Типовим зразком барокового оркестру за мобільністю складу та репертуару, що спеціально створювався з урахуванням наявних виконавських сил, а іноді – під конкретних виконавців, є оркестр Й. С. Баха, у чому можна переконатися, аналізуючи оркестрові партії і партитури духовних кантат лейпцизького періоду за автентичними рукописами та їхніми публікаціями у XIX столітті. Лейпцизький оркестр Й. С. Баха – це розмаїття музичних інструментів та інструментальних складів, з рідкісними повтореннями і різноманітними комбінаціями інструментів, у тому числі видових, і суттєвою різницею у технічному рівні оркестрових партій, призначених для запрошених солістів і рядових оркестрових виконавців-ріпієністів. В оркестрі Й. А. Хассе, на відміну від оркестру Й.С.Баха, кожен виконавець був професіоналом найвищого ґатунку, тому рівень складності усіх партій був надзвичайно високим.

Висновки. Отже, вивчення партитур оперних творів Й. А. Хассе, які ставилися на сцені Дрезденської опери за часів капельмейстерства цього музиканта, переконує нас у тому, що в оркестрі Хассе існувала тенденція до стабілізації виконавських складів, орієнтація на ранньокласичний стиль, прагнення до ущільнення інструментальних голосів за рахунок дублювання партій. Прозорість музичної тканини вимагала від музикантів-інструменталістів бездоганної виконавської злагодженості, чіткої диференціації на рельєф і фон, однорідності штрихів і музичних прикрас, тонкого нюансування.

Перспективи подальшого вивчення теми полягають у дослідженні явища стильової неоднорідності німецької оркестрової культури докласичного

періоду, особливостей її розвитку у різних німецьких князівствах та загальної еволюції колективного інструментального виконавства, що увібрало в себе кращі традиції попередніх етапів, вивело їх на принципово новий рівень і створило підґрунтя для появи класичного оркестру.

Література

1. Бородавкін С. О. Еволюція оперного оркестру в XVII – XVIII ст. / С. О. Бородавкін. – Одеса, 2011. – 539 с.

2. Горбаль В. Оркестрові капели Дрезденської та Берлінської опер у першій половині XVIII століття / В. Горбаль // Українське музикознавство : [наук.-метод. збірник / упоряд. М. Д. Копиця, ред. О. В. Торба, Б. М. Шабетнік]. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2014. – Вип. 40. – С. 35–48.

3. Hochstein W. Die Dresdner Kapelle unter Johann Adolf Hasse / W.Hochstein // Dresdner Beitrage zur Musikforschung. – 1. Hildescheim, 2001. – S. 81–94.

4. Landmann O. The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach / O.Landmann //Early Music. – 1989.–Vol. 17. – № 1, Feb. – P. 17–30.

5. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A – Z). In 29 vol. London, 2000. Электронные текстовые данные (361 Мб). – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM): цв; 12 см. – Систем. треб.: Windows 95/98/ 2000/XP. Microsoft Word.

6. IMSLP/Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet Music. – Режим доступа: http://imslp.org.

References

1. Borodavkin, S. O. (2011). Evolution of the opera orchestra in the XVII-XVIII centuries. Odessa [in Ukrainian]

2. Horbal, V. (2014). Orchestral chapels of the Dresden and Berlin opera in the first half of the XVIII century. Ukrainian musicology (pp. 35-48). K.: P.Tchaikovsky NMAU [in Ukrainian]

3. Hochstein, W. (2001). Die Dresdner Kapelle unter Johann Adolf Hasse. Dresdner Beitrage zur Musikforschung (pp. 81-94). Hildescheim [in German]

4. Landmann, O. (1989) The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach. Early Music (Vol. 17. № 1, Feb. pp. 17-30). [in English]

5. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A – Z). In 29 vol. (2000). London [in English].

6. IMSLP/Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet Music. Retrieved from: http://imslp.org.

УДК 781.03

Иванников Тимур Павлович,
кандидат искусствоведения,
докторант кафедры теории и истории
музыкального исполнительства Национальной
музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского
premierre.ivannikov@gmail.com

ВНЕЕВРОПЕЙСКИЕ МОТИВЫ В ГИТАРНОЙ МУЗЫКЕ РОЛАНДА ДЬЕНСА: «TUNIS, TUNISIE», «TROIS SAUDADES»

Цель работы *– изучить влияние внеевропейских (африканских, латиноамериканских) музыкальных архетипов, лежащих в истоках тунисской и бразильской народной музыки, на стилистику Роланда Дьенса в гитарных циклах «Хамса» и «Три саудада».* ***Методология*** *исследования базируется на использовании феноменологического, компаративного, структурно-функционального методов, позволяющих расширить горизонт когнитивного поиска и извлечь ключевые характеристики изучаемых явлений.* ***Научная новизна*** *исследования заключается в феноменологическом подходе к аналитике гитарных произведений Роланда Дьенса. В процессе анализа выявлено воздействие архаичных историко-культурных традиций тунисского и бразильского этносов.* ***Выводы.*** *Проанализированные гитарные сочинения – «Хамса», «Три саудада» – обнаруживают первичные жанровые и языковые связи с исконным народным инструментарием, музыкальной лексикой и ритуальной атрибутикой. Из африканских (тунисских) компонентов выявлены аналогии со звучанием струнно-щипковых и ударных инструментов (уд, рабаб, дарбука), ближневосточные ритмо-формулы (дуек), арабские лады (невесер, хиджаз, никриз). Из латиноамериканских (бразильских) этнических атрибутов прослежена связь с религиозными ритуалами («Феста-ду-Бонфим»), синкретическим сплавом индейских, европейских и африканских элементов (саудад, шоро, байао).*

Ключевые слова: *французская гитарная музыка, творчество Р. Дьенса, внеевропейские элементы, тунисская музыка, бразильский саудад.*

Іванніков Тимур Павлович, *кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П І. Чайковського*

Позаєвропейські мотиви в гітарній музиці Роланда Дьєнса: «Tunis, Tunisie», «Trois saudades»

Мета роботи – *вивчити вплив позаєвропейських (африканських, латиноамериканських) музичних архетипів, що лежать в основі туніської і бразильської народної музики, на стилістику Роланда Дьенса в гітарних циклах «Хамса» і «Три саудада».* ***Методологія*** *дослідження базується на використанні феноменологічного, компаративного, структурно-функціонального методів, що дозволяють розширити горизонт когнітивного пошуку і витягти ключові характеристики досліджуваних явищ.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає в феноменологічному підході до аналітики гітарних творів Роланда Дьєнса. В процесі аналізу виявлено вплив архаїчних історико-культурних традицій туніського і бразильського етносів.* ***Висновки.*** *Проаналізовані гітарні твори – «Хамса», «Три саудада» – виявляють первинні жанрові та мовні зв'язки зі споконвічним народним інструментарієм, музичною лексикою і ритуальною атрибутикою. З африканських (туніських) компонентів*

©Иванников Т. П., 2017

виявлені аналогії зі звучанням струнно-щипкових і ударних інструментів (уд, рабаб, дарбука), близькосхідні ритмо-формули (дуєк), арабські лади (невесер, хіджаз, нікріз). З латиноамериканських (бразильських) етнічних атрибутів простежено зв'язок з релігійними ритуалами («Феста-ду-Бонфім»), синкретичним сплавом індіанських, європейських і африканських елементів (саудад, шоро, байао).

Ключові слова: *французька гітарна музика, творчість Р. Дьєнса, позаєвропейські елементи, туніська музика, бразильський саудад.*

Ivannikov Tymur, *PhD os Arts, doctoral candidate of Theory and History of Musical Performance Department, Tchaikovsky National music academy of Ukraine*

Non-European motives in the guitar music of Roland Dyens: «Tunis, Tunisie», «Trois saudades»

Purpose of Article. *The aim of the work is to study the influence of non-European (African, Latin American) musical archetypes lying in the sources of Tunisian and Brazilian folk music on the style of Roland Diens in the guitar cycles "Hamsa" and "Three saudadas".* ***Methodology.*** *The research methodology is based on the use of phenomenological, comparative, structural-functional methods that allow to expand the horizon of cognitive search and extract critical characteristics of studying the phenomenon.* ***The scientific novelty*** *of the study lies in the phenomenological approach to the analysis of the guitar works of Roland Dyens. The analysis revealed the impact of the archaic historical and cultural traditions of Tunisian and Brazilian ethnic groups.* ***Conclusions.*** *Analyzed guitar compositions – "Hamsa," "Three Saudades" – reveal primary genre and language connections with primordial folk instruments, musical vocabulary, and ritual attributes. From the African (Tunisian) components it was found the analogies with the sound of stringed-plucked and percussion instruments (ud, rabab, and darbuk), Middle Eastern rhythm formulas (duek), Arabic frets (neveser, hijaz, nikriz). From Latin American (Brazilian) ethnic attributes it has been traced the connection with religious rituals ("Festa do Bonfim"), a syncretical fusion of Indian, European and African elements (saudade, choro, baiao).*

Key words: *French guitar music, the creativity of R. Dyens, non-European elements, Tunisian music, Brazilian saudade.*

Актуальность темы исследования. Изучение гитарного творчества ведущего современного французского композитора Роланда Дьенса представляется весьма перспективным. Не смотря на активную ротацию его музыки в концертных и конкурсных программах, гитарные сочинения композитора до сих пор изучены недостаточно глубоко. Актуальным представляется научный дискурс, связанный с одной из ключевых творческих интенций автора – воплощением внеевропейских музыкальных традиций в современном французском гитарном репертуаре.

Анализ исследований и публикаций. Отчасти дефицит исследований творчества Дьенса восполняется публикациями последних лет. В них содержатся локальные очерки о музыке композитора в контексте универсализма и специфики гитарного мышления (В. Ткаченко [3]), вопросах гитарной фактуры (А. Брагин [1]), мультикультурных связях (Д. Дюарт [5], Д. Кордова [4]). Предложенный феноменологический анализ произведений Дьенса видится особенно актуальным для современных исполнителей-гитаристов.

Цель исследования – изучить влияние внеевропейских (африканских, латиноамериканских) музыкальных архетипов, лежащих в истоках тунисской и бразильской народной музыки, на стилистику Роланда Дьенса в гитарных циклах «Хамса» и «Три саудада».

Изложение основного материала. Современная французская гитарная музыка прочно связана с именем Роланда Дьенса – виртуоза, педагога и композитора, автора многочисленных оригинальных сочинений для гитары соло, ансамблей и даже гитарных оркестров. Регулярные концертные выступления и гастроли по всему миру, а также исторические корни музыканта[1] пробудили в нем интерес к внеевропейскому культурному наследию.

Феноменологически эклектизм музыкального мышления Дьенса произрастает из синтеза культурных течений (джаз, рок, фолк, классика, ориент) и музыкальных традиций Европы, Азии, Африки, Латинской Америки. Эту особенность Дэниел Дюарт называет «мультикультурализмом Дьенса»: «Роланда Дьенса можно охарактеризовать как рожденного в Тунисе гражданина Франции с бразильской душой, чья музыка с присущей автору оригинальностью отражает многочисленные стороны его индивидуальности. В результате мультикультурализм оказывается неотъемлемым элементом композиторского творчества. Он проявляется широким спектром латиноамериканских, ближневосточных, европейских и азиатских культурных влияний. Мультикультурализм Дьенса также угадывается и в использовании различных техник композиции – от простого тонального мышления до полной атональности в связке с фольклорными ладовыми элементами и полиритмией. Такое оригинальное сочетание влияний и приемов сделало Дьенса одним из самых влиятельных современных авторов гитарной музыки» [5, 95].

Подобно итальянцу Карло Доменикони, в музыке которого преобладают характерные черты культурных традиций Ближнего Востока, Дьенс постоянно обращается к бразильской тематике, обогащая свой стиль латиноамериканскими ритмами и интонациями, а также – к музыке Туниса – родины композитора, связанной с французским ареалом ближневосточными и африканскими миграционными процессами. С бразильскими «Тремя саудадами», сюитой «Памяти Вила-Лобоса», «Тремя пьесами полиглота», «Концертом Метис», «Бразильцами», «Триаэлой», пьесами из циклов «Двадцать писем» и «Сотня пьес Дьенса» соседствует финальная часть «Тунис, тунисье» из цикла «Хамса», гитарная обработка композиции Дизи Гилеспи «Ночь в Тунисе» и др.

В «Хамсе» для гитарного квартета тунисские «мотивы» являются частью некой этнической аппликации пьес, вовлеченных в состояние фьюжн – смешения. Каждая из миниатюр адресована гитаристам-композиторам разных стран: французам Ф. Кленьянсу и А. Дюмону, россиянину Н. Кошкину, бразильцу С. Ассаду и сербу Д. Богдановичу[2]. В цикле создана импрессионистская атмосфера с восточным ароматом – так характеризует его сам композитор в аннотации к нотному изданию. Автор поясняет смысловые истоки наименования произведения, идущие из глубин древней арабской и иудейской культур: «Хамса по-арабски означает "пять" и в широком смысле репрезентирует знак в форме ладони – защитный амулет против сил зла. Он известен также как символ “Божьей руки”. Название цикла имеет прямое отношение к финальной части, посвященной моей родине – Тунису» [6, 3].

«Тунис, Тунисье» – “All’ Arabiata” – своеобразный эпицентр восточной экзотики, пример современного воплощения давних обычаев инструментального ансамблевого исполнения магрибских нуб. Старинные нубы – ритуальные музыкальные жанры и одновременно формы циклического типа – основаны на восточной импровизации в арабской музыке устной традиции. Согласно обычаям музицирования в странах Арабского Запада, в частности – Туниса, этническое своеобразие музыки которого сформировалось под влиянием давних мультикультурных связей (арабских, персидских, андалусийских), – каждая композиция (нуба) базировалась на строгом выдерживании остинатной ритмической формулы (усуля) и определенного лада (таба или макама). Тембровыми носителями интонационно-тематических линий (главным образом, в монодическом унисонном звучании) являлись старинные струнно-щипковые инструменты лютневой группы (ладовый и безладовый 4-струнный уд) и смычковый рабаб. Ритмическая основа поручалась ударным. Дьенс в своем произведении для гитарного ансамбля совместил их, функционально распределив по партиям.

Нижний голос партитуры (партия 4-й гитары) имитирует ударом по обечайке и деке звучание национальных тунисских ударных инструментов (тара, дафа, дарбуки, бендира), составляющих ритмическую основу инструментальных ансамблей – малуфов. Структура ритмической формулы соответствует одному из самых распространенных ближневосточных ритмов. В египетской фольклорной музыке он получил название максум (maqsum), а в тунисской – дуек (düyek). Это семейство ритмов характеризуется базовым рисунком, воспроизводимым дарбукой, который неизменный в течение многих веков (пример 1).



Пример 1. Р. Дьенс. Хамса, 5 ч. «Тунис, Тунисье»

Солирующие голоса (партии 1-й и 2-й гитар) дублируют октавным унисоном мелодию, подражая тунисским уду и рабабу. В ее основе лежит один из многочисленных ближневосточных ладов – невесер макам (Nev'eser Makam), образованный из нижнего пентахорда никриз (Nikriz) и верхнего тетрахорда хиджаз (Hicaz): c – d – es – fis – g – as – h – c. В отличие от европейского дважды гармонического минора, в нем предполагается микротоновое интонирование (при игре на уде) – понижение es и as всего лишь на четверть тона. Гитара не располагает к подобной практике, однако, за счет введения скордатур, глиссандирования, мелизматики и бэндов (вертикальных подтяжек прижатых струн левой рукой) обеспечивается подражание игре на уде, что усиливает аутентичность звучания (пример 2).



Пример 2. Р. Дьенс. Хамса, 5 ч. «Тунис, Тунисье»

В композиционном развертывании сочетаются принципы европейского и восточного формообразования: рондообразное повторение двух основных тематических построений с типичным модуляционным обновлением смыкается с традиционной восточной остинатной вариантной моделью – хамари – с характерным для нее крещендирующим ускорением темпа, доводящим до экстатической кульминации.

Феноменологически гитарные сочинения Дьенса, транслирующие западному слушателю мир внеевропейских музыкальных ассоциаций, выстраиваются в своеобразную и порой эклектичную панораму. В ней эффект смешения превращается в доминирующий принцип творчества. Так образуются крупные циклические единства и разрозненные миниатюры. Это отражение специфики композиторского мышления автора, которое становится частью индивидуального чувственного опыта слушателя, зачастую далекого от культурно-исторических и метафизических корней соответствующего этнического «музыкального диалекта». Поэтому расширение горизонтов понимания этой музыки осуществляется, в первую очередь, посредством углубленного исследования – движения с поверхности интуитивного созерцания феномена через ощущение его нетривиальности к интеллектуальному выявлению ключевых элементов феномена, определяющих его смысл. Так или иначе, этот путь приводит к исторически сложившимся музыкально-языковым первоосновам, архетипам, отраженным в своде научно установленных теоретических систем (ладоинтонационных, метроритмических, культурно-эстетических с ритуально-церемониальной предысторией).

Когда эти слои открываются, формируется четкое понимание, каким образом произведение становится срезом определенной культурной традиции. В одном случае – обобщенным срезом, без заимствований и цитат. В другом случае – точной звуковой эмблемой, вынутой из исторического контекста.

Для Роланда Дьенса органичными истоками творчества являлись, наряду с магрибскими, латиноамериканские, точнее – бразильские. Автор всегда чувствовал свою близость к бразильской культуре: «Тот факт, что обширный список его

опубликованных работ начинается с бразильского цикла не удивляет, так как композитор часто заявлял, что чувствует себя бразильцем» [5, 95].

«Три саудада» наряду с сюитой «Памяти Вила-Лобоса» являются, пожалуй, наиболее популярными, репертуарными «бразильскими композициями» Дьенса. В названии гитарного цикла в качестве своеобразного символа – «константы португальской культуры» – заложено смысловое ядро, этимология которого восходит к архаическим слоям «saudade». В португальском, латинском, арабском, испанском и французском аналогах этого слова соединяется широкий круг значений – тоска, томление, ностальгия, боль, печаль, меланхолия, одиночество. В научно-филологическом дискурсе данный феномен констатируется со всей очевидностью: «В португальском менталитете есть особый концепт – Saudade “тоска”. Ядро концепта – тоска по идеалу, идеальной целостности и устремленность к вечному. По мнению португальского поэта Тейшейры де Пашкоэша (1877 – 1952), создателя теории саудозизма, saudade – “божественный знак нации”, ее вечное предназначение» [2]. В бразильском искусстве, унаследовавшем португальские генетические культурные коды, saudade возводится в ранг метасимвола, эмблемы, средоточия духовных интенций.

Первая пьеса цикла посвящена учителю Дьенса – испанскому гитаристу Альберто Понсе – преподавателю Национальной парижской консерватории и ведущего образовательного центра гитарного искусства – Высшей музыкальной школы Альфреда Корто.

Основой музыкальной лексики служит распространенная в северо-восточной Бразилии модель «байао» (Baião). Байао[3] наряду с «титульными» босса-новой и самбой является не менее значимым феноменом бразильской музыки. Это – специфическая гибридная форма слияния музыкальных элементов африканской, европейской и коренной индейской культур, наделенная целым рядом характерных признаков. С одной стороны, она является воплощением остинатных ритмических паттернов ударных (двуглавый бас-барабан забумба, атабакские барабаны) как аутентичных знаков африканской моторной экспрессии с типичной перекличкой «зов – ответ». С другой стороны – наследует тембровые элементы музыкальных ритуалов коренных народностей (флейты, деревянные шейкеры). В совокупности с танцевальным и песенным началом европейского происхождения это дает ритмическое и ладовое (модальное) своеобразие байао. Оно заключается в упругой синкопирующей ткани ритма в метрической двухдольной сетке[4] (басовая линия в тактах 11-13) и оригинальным гибридным ладом байао. Данный лад, по аналогии с европейскими модусами, представляет слияние лидийского и миксолидийского звукоряда в одновременности: e – fis – gis – ais – h – cis – d. Общий мажорный колорит приобретает оригинальную окраску, напоминая о европейских моделях ладообразования и парадоксально – о родственности с афроамериканским блюзовым ладом[5] (пример 3).



Пример 3. Р. Дьенс. Саудад № 1, посвящение Альберто Понсе, тт.8 – 13

Подобные признаки ярко делегируют в своем творчестве бразильские «короли байао» – Луис Гонзага, Гилберто Гила, Кармелия Алвес.

Экспозиция трехчастной пьесы, буквально совпадающая с ее репризой, воплощает ритмическую и ладоинтонационную основу байао в виде двух тематических образований, составляющих в совокупности характерную песенную структуру. Ярким контрастом к данному материалу служит средний раздел. Это и есть саудад – Lent, comma un regret, une saudade – медленная меланхоличная песня, ностальгия по утраченной любви (пример 4).



Пример 4. Р. Дьенс. Саудад № 1, посвящение Альберто Понсе, тт.14–19

В гитарной музыке немало подобных страниц, связанных с творчеством латиноамериканских композиторов, в частности – парагвайского гитариста Августина Барриоса с его известными «Preludio de saudade» и «Choro de saudade». Во французской версии бразильского метажанра[6] его характерные черты отражаются в эмоциональном ощущении нежной, рафинированной печали. Мелодия транслирует это состояние вокальной распевностью фраз, каждый раз закругляющихся нисходящими декламационными мотивами – вздохами, всхлипываниями. Они окрашены тонкой гармонической палитрой изменчивых модуляционных линий (A – Es – E). Мягкость и красота музыкальной ткани подчеркнута фактурной рассредоточенностью звуков многотерцовых аккордов, акустически привлекательных для слушателя и органичных неакадемическим слоям гитарного исполнительства. Саудад, помещенный внутрь композиции, отчасти перекликается с традиционным для джазового музицирования «бриджем».

Вторая пьеса посвящена Арминде Вила-Лобос, вдове Эйтора Вила-Лобоса, знакомство и общение с которой произвели неизгладимое впечатление на Дьенса. Здесь также прослеживается апелляция к жанрам бразильской музыки, о чем свидетельствуют авторские указания в скобках в начале пьесы (Шоринью), а также развернутый комментарий в конце: «Формула “шестнадцатая-восьмая-шестнадцатая” является базовой ритмической фигурой в популярной бразильской музыке. Для придания интерпретации большей аутентичности необходимо восьмую в середине ритма играть острее» [7, 7].

В саудаде прослеживается влияние музыки шоро[7] Эйтора Вила-Лобоса, особенно его Шоро № 1 для гитары соло[8]. Целый ряд языковых примет не оставляют сомнений в подражании Дьенса великому бразильскому композитору[9] (пример 5).



Пример 5. Э. Вила-Лобос. Шоро № 1 для гитары соло

Среди них – характерный затакт и следующая за мелодической линией ровных шестнадцатых «сбивка» острым пунктиром аккордов в основной теме (тт. 8-9, пример 6), которая придает особую упругость и динамизм танцу. В этом же ряду – целые разделы, построенные на другом типичном для бразильской музыки ритмическом сочетании самостоятельной, развитой линии баса – байшариаса (Baixarias) – и синкопированного гармонического аккордового наполнения (тт. 28-31, пример 7).



Пример 6. Р. Дьенс, Саудад № 2, посвящение Арминде Вила-Лобос, тт. 5–11



Пример 7. Р. Дьенс, Саудад № 2, посвящение Арминде Вила-Лобос, тт. 28–31

Рондообразный принцип многократного возвращения к основной теме является отличительной чертой как самого шоро, так и его уменьшительного производного – шоринью. В шоринью также наследуются все родовые признаки жанра шоро – стремительность, виртуозность, импровизационная природа мелодики, насыщенность разнообразными ритмическими рисунками в аккомпанементе. Основное отличие, как правило, – в более быстром темпе и отсутствии существенной смены характера в эпизодах.

Общий климат беззаботной радости, снижающий тонус ностальгии саудада, поясняется словами самого автора, приведенными в одном из интервью: «Пьеса родилась под наплывом воспоминаний о “душевном родстве”, возникшем между мной и Арминдой Вила-Лобос в результате встреч в Бразилии, Италии и Франции» [5, 110].

Саудад № 3 посвящен другу и соотечественнику Дьенса, гитаристу и композитору Франсису Клейньянсу, автору многочисленных пьес, также связанных с бразильской тематикой[10]. Подзаголовок в скобках «Lembranca do Senhor do Bonfim da Bahia» на португальском гласит «воспоминание о Боге Бонфим в Баие». Это – своего рода памятная надпись на разноцветных ленточках – знаменитых сувенирах и одновременно символах базилики Сеньор-ду-Бонфим, которая является культурной святыней города Сальвадор в штате Баия. Каждый год в январе собор становится центром большого религиозного праздника – «Феста ду Бонфим». Он сопровождается многокилометровым торжественным шествием верующих, ритуальным омовением ног и площади перед храмом ароматизированной водой, массовыми танцами и пением кантов на африканском языке Йоруба[11].

Уже по названию трех основных разделов саудада (Ритуал – Танец – Праздник и Финал) становится очевиден замысел композитора – отразить в музыкальной зарисовке различные фрагменты этого культурно-религиозного синкретического бразильского торжества.

Импровизационный Ритуал (пример 8) в разрозненных паттернах передает атмосферу уличного действа – одетых во все белое людей, стекающихся со всего города в одну большую процессию под гул барабанов и бесчисленных возгласов: «В ритуале участвуют сотни тысяч верующих, которые идут к церкви “Senhor do Bonfim”, в то время как барабаны исполняют африканские и бразильские ритмы, а голоса поют песни» [5, 111].



Пример 8. Р. Дьенс, Саудад № 3, посвящение Франсису Клейньянсу, Rituel

Главная тема появляется в центральном разделе «Danse» и воспроизводит уже знакомую ритмику и лад байао, образно репрезентируя постепенное продвижение толпы верующих к базилике (пример 9).



Пример 9. Р. Дьенс, Саудад № 3, посвящение Франсису Клейньянсу, Danse

«Fête et Final» олицетворяет кульминацию «Феста ду Бонфим». Сбивчивая вначале аккордовая пульсация, очерчивающая новый раздел, выливается в безудержную танцевальную стихию быстрых африканских ритмов и преобразившейся темы байао (пример 10).



Пример 10. Р. Дьенс, Саудад № 3, посвящение Франсису Клейньянсу, Fête et Final, mm. 57–66

Кода Largo спокойной поступью лейт-ритма в басу рисует прощание композитора с живописным латиноамериканским краем, откуда легким ветром воспоминаний в последний раз доносится тема байао.

Рефлексия, возникающая после знакомства с циклом Р. Дьенса, рождает устойчивую ассоциативную связь, поясняющую наименование композиций. И хотя лишь в первой из них явственно проступает меланхолический характер «национальной грусти», становится очевидной одна из главных творческих интенций автора. Три саудада – это, несомненно, тоска композитора, ностальгия по Бразилии с ее ландшафтами, богатой музыкальной культурой и людям, заставившим Дьенса почувствовать себя среди них как дома.

Преждевременная смерть французского гитариста вследствие тяжелой болезни в 2016 году всколыхнула гитарный мир. Композитор, исполнитель, педагог Роланд Дьенс всегда оставался открытым, необычайно гибким и толерантным музыкантом. Любимец публики, учеников и коллег в одном из интервью признался: «Я не боюсь сказать студентам, что я чего-то не знаю. Педагогическая практика обогащает меня как музыканта. Я обычный человек и испытываю удовольствие от незнакомых задач и новых решений. Да, моя постановка рук отличается от привычной, и я всегда был в чем-то “черной уткой”. В целом, я стремлюсь к чистоте и прозрачности фактуры, слышимости всех голосов, однако мне нравится и “неправильный звук”. Ведь часто мягкое “бархатное” звучание оказывается очень скучным. Я использую всю свою гибкость и спонтанность, чтобы сохранять неповторимость, оригинальность исполнения. Мы должны быть дирижерами гитары, а не ее слугами, и не забывать, что инструмент является лишь средством, проводником музыки» [8].

Научная новизна исследования заключается в феноменологическом подходе к аналитике гитарных произведений Роланда Дьенса. В процессе анализа выявлено

воздействие архаичных историко-культурных традиций тунисского и бразильского этносов.

Выводы. Проанализированные гитарные сочинения – «Хамса», «Три саудада» – обнаруживают первичные жанровые и языковые связи с исконным народным инструментарием, музыкальной лексикой и ритуальной атрибутикой. Из африканских (тунисских) компонентов выявлены аналогии со звучанием струнно-щипковых и ударных инструментов (уд, рабаб, дарбука), ближневосточные ритмо-формулы (дуек), арабские лады (невесер, хиджаз, никриз). Из латиноамериканских (бразильских) этнических атрибутов прослежена связь с религиозными ритуалами («Феста-ду-Бонфим»), синкретическим сплавом индейских, европейских и африканских элементов (саудад, шоро, байао).

Примечания

[1] Уроженец Туниса, Дьенс в раннем детстве переехал в Париж, где жил и работал на протяжении всей жизни. В 1976 году он окончил парижскую «Нормальную школу музыки Альфреда Корто» по классу гитары (Альберто Понсе) и композиции (Дезире Дондейна); неоднократно становился победителем престижных исполнительских и композиторских конкурсов – лауреатом «Конкурса Беракаса и Менухина», «Международного конкурса в Алессандрии», гран-при «Академии Шарль-Крос» за сочинение «Памяти Вила-Лобоса» и др.

[2] Цикл приурочен к Нюртингенскому международному гитарному фестивалю (1998) и несколькими месяцами позже исполнен уникальным оркестром из 65 гитаристов. Первая часть цикла «Première Nouvelle» посвящена Ф. Кленьянсу, вторая «Ballade en Fauré» – Н. Кошкину, третья «La Pomposa» А. Дюмону, четвертая «Sol Lassitude» – С. Ассаду, пятая «Tunis, Tunisie» – Д. Богдановичу. Произведение чрезвычайно востребовано в гитарной ансамблевой музыке. В частности, в Украине исполняется ансамблем гитаристов Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, созданным профессором В. Доценко.

[3] «Байао» происходит от названия одного из штатов Бразилии – Баия.

[4] Дьенс в нотном тексте придает особое значение синкопированным фигурам и сопровождает их в тексте отдельными авторскими ремарками для исполнителя.

[5] Блюзовый лад идентифицируется как мажорный с одновременным понижением 3-й, 5-й и 7-й ступеней – так называемых «грязных» блюзовых тонов.

[6] В качестве аналогии подобных мультикультурных интерполяций приведем творчество Дариуса Мийо, в свое время очарованного бразильской культурой и воплотившего специфику саудада в фортепианной сюите «Saudades do Brasil».

[7] В португальской транскрипции choro звучит как «шору». Так называется один из родоначальников инструментальных жанров популярной бразильской музыки, а также феномен уличного ансамблевого музицирования в городах Бразилии конца XIX – начала XX веков; является стилевым смешением европейских традиционных танцев – польки, вальса, кадрили, мазурки – с африканскими, индейскими ритмами и мелодиями.

[8] Э. Вила-Лобос сочинил цикл из 14 шоро для разных инструментов, ансамблей, а также симфонического оркестра.

[9] Д. Дюарт [5] указывает на сходство Саудада № 2 с одноименной гитарной композицией Э. Вила-Лобоса «Шоринью» из «Популярной бразильской сюиты», хотя по темпу, характеру и тематическому материалу очевидна, на наш взгляд, другая параллель – с Шоро № 1 для гитары соло.

[10] В числе известных опусов Ф. Кленьянса можно упомянуть Бразильскую сюиту, Два шоро, Шоринью, Вальс-шоро и др.

[11] Как известно, Йоруба – один из распространенных языков западной и центральной Африки, сохранившийся в афро-бразильской религиозной культуре Кандомбле. В статье, посвященной празднику Сальвадора, Эрика Мендес отмечает: «Значительную часть населения Баии составляют потомки африканцев, привезенных колонизаторами в Бразилию. Поэтому в этом регионе исторически сохранилось сильное влияние религиозных обычаев народов Африки, со временем ассимилировавшихся в католический церковный круг» [9, 1].

Литература

1. Брагин А. С. Тембровое обогащение гитарной фактуры (на примере Сюиты Р. Диенса «Хамса» для квартета гитар) / А. С. Брагин // Механізми новацій у музичній творчості: Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського [зб. наук. ст. / ред.-упоряд. В. Г. Москаленко]. – К.: НМАУ, 2013. – Вип. 108. – С. 114–119.

2. Сапрыкина О. А. Saudade как константа португальской культуры / О. А. Сапрыкина // Иберо-романистика в современном мире. – Москва: МАКС Пресс, 2008. – С. 95–103.

3. Ткаченко В. Н. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880-1990 років [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Ткаченко Вікторія Миколаївна ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 2013. – 16 с.

4. Cordova D.C. O Diálogo entre solista e orquestra no Concerto Métis de Roland Dyens [Electronic Resource] / D. C. Cordova. – Belo Horizonte : Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. – 106 p. – Mode of access : URL : http://www.violaobrasileiro. com.br/files/uploads/texts/text_78/ biblioteca_advb_arquivo_78.pdf

5. Duarte D. The study of multiculturalism in 20th century and the Brazilian elements in the music of Roland Dyens: thesis submitted for the degree of Doctor of Music [Electronic Resource] / D. Duarte. – Bloomington: Indiana University Jacobs School of Music, 2016. – 245 p. – Mode of access: URL: https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/21133

6. Dyens R. Preface to Hamsa for 4 guitars or guitar ensemble / R. Dyens. – Paris: Henry Lemoine ed., 1998. – 43 p.

7. Dyens R. Trois Saudades / R. Dyens. – Paris: Editions Musicales Horteneia rue de Douai, 1980. – 14 p.

8. Mazi S. An interview with Roland Dyens [Electronic Resource] / S. Mazi. – Mode of access : URL : http://www.tar.gr/en/content/content/print.php?id=371

9. Mendes E. A Lavagem das escadarias do Nosso Senhor do Bonfim da Bahia: identidade e memória no final dos oitocentos [Electronic Resource] / E. Mendes. – 9 p. – Mode of access: URL:http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/st1/Mendes,%20Erika%20do%20Nascimento%20Pinheiro.pdf

References

1. Bragin, A. S. (2013). Timbre enrichment of guitar texture (on the example of R. Dyens's suite "Hamsa" for guitar quartet). V. G. Moskalenlo (Eds.), Mechanisms of innovations in musical creativity: Scientific bulletin of NMAU, 108, 114-119 [in Russian].

2. Saprykina, O. A. (2008). Saudade as a constant of Portuguese culture. Ibero-romanistics in the modern world. Moscow: MAKS Press [in Russian].

3. Tkachenko, V. N. (2013). Universalism and the specificity of musical thinking in the styles of guitar creativity of 1880-1990. Extended abstract of Candidate's thesis. Kharkov: KHNUM [in Russian].

4. Cordova, D.C. (2010). O Diálogo entre solista e orquestra no Concerto Métis de Roland Dyens. Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Retrieved from http://www.violaobrasileiro.com.br/files/uploads/texts/text_78/biblioteca_advb_arquivo78.pdf[in Portuguese].

5. Duarte, D. (2016). The study of multiculturalism in 20th century and the Brazilian elements in the music of Roland Dyens. Extended abstract of doctor's thesis. Retrieved from https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/21133 [in English].

6. Dyens, R. (1998). Preface to Hamsa for 4 guitars or guitar ensemble. Paris: Henry Lemoine ed. [in French].

7. Dyens, R. (1980). Trois Saudades. Paris : Editions Musicales Horteneia rue de Douai [in French].

8. Mazi, S. (23.7.2006). An interview with Roland Dyens. Retrieved from http://www.tar.gr/en/content/content/print.php?id=371 [in English].

9. Mendes, E. (2007). Lavagem das escadarias do Nosso Senhor do Bonfim da Bahia: identidade e memória no final dos oitocentos. Retrieved from http://www.dhi. uem.br/gtreligiao/pdf/st1 /endes,%20Erika%20do%20Nascimento%20Pinheiro.pdf [in Portuguese].

УДК 78.03+781.7+785

Кузьмінський Іван Юрійович,
кандидат мистецтвознавства, докторант
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
kuzminskyi.ivan@gmail.com

МУЗИЧНІ КАПЕЛИ ВОЛИНСЬКИХ ВОЄВОД ТА МАРШАЛКІВ У РАННЬОМОДЕРНИЙ ЧАС

Мета роботи. *Зібрати та дослідити відомості щодо окремих музикантів та музичних капел, які служили представникам давніх волинських княжих родів. Останні ще й посідали найвищі керівні адміністративні посади у Волинському воєводстві Речі Посполитої.* ***Методологія*** *дослідження полягає у застосуванні компаративного та історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити зміст та значення музичних капел волинських воєвод та маршалків Речі Посполитої, визначити їхню специфіку та закономірності існування.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у розширенні уявлень про музичну спадщину українців та України у конкретному етнокультурному регіоні, і, таким чином, включити ці знання до широкого, загальноукраїнського музикологічного дискурсу.* ***Висновки.*** *Завдяки дослідженню наявних матеріалів щодо музичних капел волинських воєвод та маршалків історія музичної культури Луцька та Волині постає у новому світлі і здобуває нові смисли. Ще донедавна вважалося, що музична культура цих північно-західних теренів України у XVII столітті обмежувалася виключно релігійним та пісенно-обрядовим співом. Насправді саме княжі музичні капели були носіями найвищого сучасного професійного мистецтва, що, безперечно, залишило свій відбиток на усіх інших сферах музичної культури Волині та інших українських земель у Ранньомодерний час. Окрім того, це дослідження доводить, що придворні музиканти та музичні капели постійно існували у волинських воєвод щонайменше протягом двох століть, що свідчить про тривалу спадкову музичну традицію.*

Ключові слова: *музична капела, військові музиканти, кімнатна музика, німецькі музиканти, італійські музиканти, циганські музиканти, українські музиканти, польські музиканти.*

Кузьминский Иван Юрьевич, *кандидат искусствоведения, докторант Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*

Музыкальные капеллы волынских воевод и маршалков в Раннее Новое время

Цель работы. *Собрать и исследовать сведения про отдельных музыкантов и музыкальные капеллы, которые служили представителям древних волынских княжеских родов. Последние еще и занимали высокие руководящие административные должности в Волынском воеводстве Речи Посполитой.* ***Методология*** *исследования заключается в применении сравнительного и историко-логического методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть содержание и значение музыкальных капелл волынских воевод и маршалков Речи Посполитой, определить их специфику и закономерности существования.* ***Научная новизна*** *работы заключается в расширении представлений о музыкальном наследии украинцев и Украины в конкретном этнокультурном регионе и, таким образом, включить эти знания в широкий, всеукраинский музыкологический дискурс.* ***Выводы.*** *Благодаря исследованию имеющихся материалов про музыкальные капеллы волынских воевод и маршалков история музыкальной культуры Луцка и Волыни предстает в новом*

©Кузьмінський І. Ю., 2017

свете и приобретает новые смыслы. Еще недавно считалось, что музыкальная культура этих северо-западных территорий Украины в XVII веке ограничивалась исключительно религиозным и песенно-обрядовым пением. На самом деле именно княжеские музыкальные капеллы были носителями высокого современного профессионального искусства, что, безусловно, оставило свой отпечаток на всех сферах музыкальной культуры Волыни и других украинских земель в Раннее Новое Время. Кроме того, это исследование доказывает, что придворные музыканты и музыкальные капеллы постоянно существовали у волынских воевод минимум в течение двух веков, что свидетельствует о длительной наследственной музыкальной традиции.

Ключевые слова: *музыкальная капелла, военные музыканты, комнатная музыка, немецкие музыканты, итальянские музыканты, цыганские музыканты, украинские музыканты, польские музыканты.*

Kuzminsky Ivan, *candidate of Art History, doctoral student of the National Music Academy of Ukraine named after. P. I. Tchaikovsky*

Musical Chapels of the Volyn Voivodes and Marshales in the Early Modern Period

Purpose of Article. *To collect and research information on several musicians and musical chapels who served in the representatives of the ancient Volyn princes' families. They also held the highest leading administrative positions in the Volhynian Voivodeship of the Commonwealth.* ***Methodology.*** *To apply general scientific objectivity principle, historical and logical, analytical and cultural science methods. Such methodological approach allows to disclose the meaning and significance of musical chapels of the Volyn Voivodes and Marshales of the Commonwealth, to determine their specificity and regularity of existence.* ***Scientific novelty.*** *To expand a notion of the musical heritage of Ukraine and Ukrainians in a specific ethnocultural region and, thus, to include the mentioned knowledge in general, all-Ukrainian musicological discourse.* ***Conclusions.*** *The result of research of the available materials on musical chapels of the Volyn Voivodes and Marshales the history of the musical culture of Lutsk and Volyn appears in a new light and obtains new meanings. Until recently they thought that the musical culture of the certain North-Western regions of Ukraine in the XVII century was confined exclusively to religious and song ritual singing. In fact, just the princely musical chapels were the bearers of the highest modern professional art, which undoubtedly left its mark on all other areas of musical culture of Volyn and other Ukrainian lands in the early modern period. Moreover, this research proves that court musicians and musical chapels have always existed in Volyn Voivodes for at least two centuries as an evidence of long hereditary musical tradition.*

Key words: *musical chapel, military musicians, room music, German musicians, Italian musicians, Gypsy musicians, Ukrainian musicians, Polish musicians.*

Актуальність теми дослідження. Сучасна історична українська музикологія знаходиться на етапі формування нової широкої історичної концепції, де знання про давню українську музику не обмежуються окремими культурними центрами та обраними українськими етнокультурними регіонами. Музична культура давньої Волині не є винятком і є обов'язковою складовою історії української музики. Наше завдання актуалізувати ці знання у фаховому та широкому громадському середовищах, як то у спеціалізованих дослідницьких виданнях, так і у загальнодоступних підручниках, і навчальних посібниках.

Аналіз досліджень і публікацій. Музичні капели Волинського воєводства, за рідким винятком, не згадувалися українськими дослідниками, а ті, що згадувалися, стосувалися виключно особи князя Костянтина Василя Острозького (1526 – 1608) [3, 76; 2, 195-196]. Тим більше, ніколи не

здійснювалася спроба широко дослідити це явище української музичної культури. Лише польські музикологи другої половини XX століття активно досліджували видаткові документи музичних капел тих чи інших представників княжих родів Волині [4; 5; 7, 216-261], але цим дослідженням явно бракує українського музикологічного дискурсу. Окрім цього, польські дослідження почасти обмежуються публікацією документів і майже не займаються їхнім осмисленням.

Мета роботи – зібрати та дослідити відомості щодо окремих музикантів та музичних капел, які служили представникам давніх волинських княжих родів. Останні ще й посідали найвищі керівні адміністративні посади у Волинському воєводстві Речі Посполитої.

Виклад основного матеріалу. *Придворний музикант Костянтина Василя Острозького.* Волинське воєводство – адміністративно-територіальна одиниця у складі Речі Посполитої, що утворилося після Люблінської унії у 1569 році. Волинь було відірвано від Великого князівства Литовського і включено до складу Малопольської провінції щойно утвореної Речі Посполитої зі столицею у Кракові [1, 610]. Столицею Волинського воєводства стало місто Луцьк. Велика частина земель воєводства належала багатим і впливовим магнатам, зокрема князям Острозьким та представникам молодшої гілки цього роду – Заславським. Також надзвичайно впливовими були княжі роди Чарторийських, Сангушків та інші. Представники цих родів традиційно обіймали найвищі адміністративні посади у Волинському воєводстві. Музиканти та цілі капели, що їм належали, були найвпливовішим фактором музичної культури у Луцьку та й загалом в усьому Волинському воєводстві. Саме вони утримували найвищу планку музичної майстерності та передової думки у цілому регіоні, що не могло не відбитися на усіх інших сферах музичної культури.

Окрім того, що князь Костянтин Василь Острозький (1524/25 – 1608) у 1559 році став київським воєводою, ще раніше, у 1550 році, він отримав від Великого князя Литовського посаду володимирського старости та волинського маршалка. Хоча про можливих придворних музикантів князя Костянтина Василя у цей час нічого невідомо, проте напевно можна казати про них у 1580-90 роках, зокрема завдяки одному архівному документу, на який натрапив дослідник Юрій Ясіновський [3, 76]. У документі 1595 року йдеться про те, що музикант князя Костянтина Василя Острозького Лаврентій уклав у 1583 році якусь угоду з львівськими міщанами Лаврентієм Залеським та його дружиною Анною, а у 1595 році, напевно, не виконавши зобов'язань, залишився винен подружжю 60 польських флоринів:

> «Laurentii Musico illia Dm. D. Constantini Ducis Ostrogien». (Лаврентій музикант князя Костянтина Острозького).

На жаль, не відомі ані предмет цього договору, ані спеціалізації музиканта Лаврентія, проте сам факт його існування при дворі князя Костянтина Василя Острозького є дуже цінною інформацією для історії української музики.

Існує ще певна інформація щодо музикантів князя Костянтина Василя Острозького, але вона має серйозні застереження щодо своєї правдивості. У

чудовій праці історика Василя Ульяновського, який посилається на дослідження та інформацію, надану Юрієм Ясіновським, містяться два фрагменти, в яких деякі музиканти ідентифіковані як такі, що служили князю Костянтину Василю: «Дослідники називають навіть ім'я одного з іноземних музик князя (окрім згаданого Лаврентія) – німецького скрипаля Гессперса» [2, 1195]. «Натомість співаки князя мусили для своїх потреб позичати гроші у євреїв (Шаї Абрамовича та Мошки Кзаковича). ЦДІАУК. Ф. 25, оп. 1, спр. 541, арк. 85, № 473» [2, 1196].

По перше, праця Юрія Ясіновського, на яку посилається Василь Ульяновський щодо першого фрагменту, не містить інформації про німецького скрипаля Гессперса. Обидва уривки не мають часового виміру, тут просто не вказано рік походження документів, а також ніде не вказано імені самого князя. Загалом, все це дуже підозріло і змушує недовіряти зазначеним документам. Не виключено, що ці музиканти були придворними князя Костянтина Василя, проте маємо припущення, що тут представлено музикантів іншого князя, також представника роду Острозьких, а саме Владислава Домініка Острозького-Заславського (1616 – 1656). На цю думку наштовхують певні документи та факти. Обидва документи, на які посилається Василь Ульяновський, походять зі Львова. Музиканти князя Владислава Домініка та й сам князь не одноразово перебували у Львові, про що збереглися численні свідчення. Наприклад, у видатковому документі за 5 квітня 1636 року йдеться про те, що князь заплатив 40 злотих скрипалю зі Львова [5, 63]. В іншому випадку князь платив за виступ скрипаля Львівського архієпископа [5, 67-68]. Хтось із цих львівських скрипалів цілком міг бути музикантом на ім'я Гессперс. Також князь неодноразово з затримкою платив за перебування власних музикантів у Львові [5, 71]. Можливо, саме тоді їм довелося позичати кошти у львівських євреїв. Все це відбувалося у 1636-37 роках.

Музична капела Януша Янушовича Заславського. Найстарше свідчення про можливу музичну капелу у Луцьку стосується Волинського воєводи Януша Янушовича Заславського (бл. 1560 – 1629), який, починаючи з 1604 року і до самої смерті, обіймав цю найвищу посаду воєводства. Януш Янушович спочатку був хрещений як православний, згодом навернувся до кальвінізму, а з 1603 року перейшов у католицизм.

На жаль, не відомо, які саме музиканти належали до його капели. Існує лише припущення, що музикантів його капели успадкував син – Юрій (Єжи) Заславський (бл. 1592 – 1636), до якого у 1630 році також перейшли служити деякі музиканти з капели його брата Олександра Заславського (бл. 1580 – 1629). Загалом, це типова практика того часу, коли слуги передавалися у спадок родичами або правонаступниками їхнього господаря.

Музика у покоях Юрія (Єжи) Заславського. Від 1630 року походить видатковий документ, де розлого описано музикантів волинського маршалка та володимирського старости Єжи Заславського [4, 86-88].

Частина музикантів князя звучить, як *«muzyka pokojowa»*, тобто *«музика у покоях»*, *«кімнатна музика»*, до складу якої входили *«Кшиштоф, лютнист та*

органіст». Загалом, лютнисти у той час були членами музичних капел і інших волинських князів, зокрема його брата Олександра Заславського [4, 85-86] та його племінника Владислава Домініка Острозького-Заславського [5].

Присутність органіста *«у покоях»* вказує на те, що це був портативний орган, невеликий переносний інструмент. Органісти у той час також входили до складу музичних капел вищезазначених родичів князя Юрія. Фах музиканта Кшиштофа невідомий, проте, судячи з аналогічних капел, можна припустити, що це міг бути або співак або скрипаль. Щодо функцій музикантів *«у покоях»*, то про них можна лише здогадуватися. Присутність цих музикантів повинна була залежати від настрою володаря, та, найпевніше, їхня музика була покликана розігнати тугу князя, допомогти йому заснути або ж навпаки потішити та розвеселити.

Музична капела Юрія (Єжи) Заславського. При дворі князя діяла і окрема музична капела. Список музикантів цієї капели налічував 12 осіб. У списку зазначено річний заробіток музикантів. Також цей список має внутрішній поділ на три частини. У першому представлено органіста, а також за аналогією з іншими капелами або лютнисти, або клавіцимбалісти (клавікордисти):

> «P. Walenty – 300, Durus – 120, Mateus – 80, Marcinek – 80, Organista – 80». (Пан Валенти – 300, Дурус – 120, Матеус – 80, Марцінек – 80, Органіст – 80).

Ім’я музиканта Валенте у тому ж 1630 році присутнє і у рахунках капели князя Олександра Заславського. У зв’язку із цим доречно припустити, що Валенте після смерті князя Олександра перейшов на службу до князя Юрія. Найпевніше, він був італійцем, принаймні це вказує його ім’я. Останнє спостереження схиляє до думки, що музикант Матеус з капели князя Юрія – це той самий скрипаль, що і музикант Матіас з капели князя Олександра. Ім’я музиканта Дурус, найпевніше, походить від популярного музичного терміну того часу – *«Cantus durus»*, що означало твердий гексахорд (G-A-H-c-d-e). Не виключено, що органіст капели міг бути одночасно і членом *«кімнатної музики»*. Хоча при дворі князя цілком могли бути і двоє органістів.

Друга група складалася з трьох співаків, а точніше басів, які тут записані як *«бахуси»*. Проте не виключено, що у цій групі могли бути не лише баси, а й, наприклад, тенори чи альти з дискантами:

> «Bahusowie: P. Kripsky – 120, Konopka – 100, Mathiaszek – 40». (Баси: пан Кріпський – 120, Конопка – 100, Матіяшек – 40).

Зрештою, третя група складалася з чотирьох скрипалів:

> «Skripkow: P. Habaluk – 80, Jendrzeiek – 40, Jasiek – 40, Cigan – 40». (Скрипалі: пан Хабалук – 80, Єнджеєк – 40, Ясєк – 40, Циган – 40).

Цікаво, що один зі скрипалів згідно імені був циганського походження. Ім’я керівника групи скрипалів могло бути помилково записано, адже слово *«Habakuk»* відрізняється від *«Habaluk»* лише однією літерою, яка до того ж іще має подібну форму написання. А перекладається *«Habakuk»* як Авакум. Поки що не зрозуміло, хто міг мати таке ім’я: музикант єврейського походження, німець протестант чи русин.

Військові музиканти Юрія (Єжи) Заславського. Окремим записом у рахунках князя згадано ще трьох музикантів:

> «Starocista, Samowtor Marcin – 100 na rok dano» (Штортисту та двом Марцинам – 100 на рік дано).

До списку цих трьох музикантів слід додати ще один список, що складається з двох сурмачів, трьох трубачів та довбиша. За складом інструментів музиканти з цих двох списків виконували ідентичні функції, це були військові музиканти:

> «Muzika Woiskowa. Surmacze: Severin 120, Jakubek 40. Trembacze: Łukasz Trenb. 120, Mikolai. Trenb. 40, Jasiek Trenb. 32. Cigan dobosz 60». (Музика військова. Сурмачі: Северин – 120, Якубек – 40. Трубачі: Лукаш – 120, Миколай – 40, Ясєк – 32. Циган довбиш (літаврник) – 60).

Слід відзначити, що серед цих музикантів, як і серед скрипалів, був музикант циганського походження.

Ці військові музиканти, найпевніше, супроводжували волинського маршалка у його подорожах країною. Подібне було описано в рахунках 1635 – 1639 років острозького ордината, князя Владислава Домініка Заславського-Острозького, якого постійно супроводжували в подорожах троє трубачів та сурмач [5, 63]. Присутність таких музикантів у почті князя вигідно виділяла його серед інших, недвозначно вказувала на привілейований стан супроводжуваної особи.

У рахунках князя також розміщено список прізвищ військових музикантів козачого полку, де командиром був полковник Іскра [4, 87-88]:

> «Muzika: P. Wiadowsky – 2, P. Orłowsky – 2, P. Poliansky – 2, P. Oldakowsky – 2, P. Chrzanowsky – 2, P. Ihomajzy – 2, P. Placzkowsky – 2, P. Rzyczycky – 2, P. Bohuszewic – 2, P. Chokoyky – 2, P. Bogowicz – 2, P. Snarsky – 2, P. Borek – 1, P. Jarocky – 2, P. Walicky – 2, P. Połoniecky – 2, P. Strzałkowsky». (Музиканти: п. Вядовський – 2, п. Орловський – 2, п. Полянський – 2, п. Олдаковський – 2, п. Хжановський – 2, п. Ігомайци – 2, п. Плачковський – 2, п. Жичицький – 2, п. Богушевич – 2, п. Хокойки – 2, п. Богович – 2, п. Снарський – 2, п. Борек – 1, п. Яроцький – 2, п. Валіцький – 2, п. Полонєцький – 2, п. Стржалковський).

17 музикантів мали разюче малу платню порівняно з іншими музикантами. Зрештою, це пояснюється тим, що вони належали до бойового з'єднання, де життя рядових військових коштувало не багато. Основна функція цих військових музикантів – організація війська під час бойових дій за допомогою сигнальних музичних інструментів.

Музиканти Михайла Юрія (Міхал Єжи) Чарторийського. Третім волинським воєводою після Януша Янушовича Заславського був Михайло Юрій Чарторийський (1621 – 1692). Як і роди князів Острозьких та Заславських, рід Чарторийських мав давнє литовсько-руське походження. Їхнім

родовим гніздом було давньоруське місто Чарторийськ, що знаходиться на Західній Волині.

Про музикантів цього князя відомо зовсім мало, лише те, що луцька замкова капела брала участь у міських урочистостях під час релігійних світ. Існують свідчення про такі свята у 1670 та 1672 роках [6, 150], тобто у той час, коли волинським воєводою був князь Михайло Юрій. Найпевніше, замкова капела у Луцьку діяла на постійній основі і протягом XVI – XVIII століть. Вона могла брати участь і у інших офіційних заходах, як-то урочисті зустрічі важливих осіб, тріумфальні святкування на честь військових перемог або на честь виборів короля тощо. Найпевніше, замкова капела складалася виключно з військових музикантів – сурмачів, трубачів, штортистів та довбишів.

Музична капела Ієроніма Януша Санґушка. Останнім воєводою Волинського воєводства був Ієронім Януш Санґушко (1743 – 1812). Князь майже безперервно мешкав у місті Славута. Волинським воєводою він був не довго, лише протягом 1775 року. Про його капелу відомо, що у 1768 році вона складалася з восьми осіб. У рахунках за 1768 – 1769 роки зустрічаються виплати для двох валторністів (144 злотих) і двох кларнетистів (108 злотих). У 1783 році капела налічувала 12 музикантів, в тому числі і капельмейстера. Рахунки зберегли імена декого з них [4, 89]:

> «kapelmistrz Huber, Grabowicki, Kamieński, Gotlib, Baykowski». (капельмейстер Губер, Грабовицький, Каменський, Ґотліб, Байковський).

Відзначимо, що музикант Ґотліб у 1761 році був музикантом єдинокровного брата князя Ієроніма, останнього острозького ордината Януша Олександра Санґушко (1712-1775). Судячи з прізвищ, двоє з п’яти музикантів були німецького походження.

Наукова новизна роботи полягає у розширенні уявлень про музичну спадщину українців та України у конкретному етнокультурному регіоні, і, таким чином, включити ці знання до широкого, загальноукраїнського музикологічного дискурсу.

Висновки. Це дослідження доводить, що придворні музиканти та музичні капели постійно існували у Волинському воєводстві при дворах воєвод та маршалків щонайменше протягом двох останніх століть Ранньомодерного часу. Музичні капели переважно належали представникам місцевих княжих родів – Острозьким, Заславським, Чарторийським та Санґушках. Цілком імовірно, що музичні капели мали місце і при дворах інших волинських воєвод та представників місцевих поважних княжих родів, хоча письмових доказів цього поки що не знайдено. Перш за все, мова йде про військових музикантів луцької замкової залоги та інших волинських замків та укріплень. Щодо княжих родів, то найпевніше музичні капели та окремі музиканти були присутні і при дворах князів Корецьких, Сенявських, Потоцьких та багатьох інших, менш заможних. Незважаючи на те, що Волинські воєводи мали керувати воєводством у Луцьку, часто відомості про їхні капели надходять з інших міст та містечок Волині, зокрема Острога, Дубно, Ізяслава, Володимира, Межиріччя, Кременця, Славути

тощо. Членами музичних капел були музиканти різного походження. Окрім місцевих музикантів до складу капели часто входили німці, іноді італійці та цигани. Музичні капели Волинських воєвод, як і годиться, розважали пана з різних побутових нагод, а військові музиканти, окрім того, що супроводжували князів у подорожах та виконували свої функції у бойових підрозділах, також брали участь у релігійних святах, публічних процесіях та з приводу інших публічних нагод. Загалом, саме княжі музичні капели, включно і капели Волинських воєвод, були носіями музичного мистецтва найвищого рівня, адже їхні володарі могли собі дозволити винаймати найкращих музикантів, зрозуміло за високу винагороду. Свідчення про діяльність цих музикантів охоплює період, що розтягнувся щонайменше на два століття (XVII та XVIII).

Література

1. Енциклопедія історії України: Т. 1: А-В / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. – Київ: Наукова думка, 2003. – 688 с.
2. Ульяновський В. Князь Василь-Костянтин Острозький: історичний портрет у галереї предків та нащадків / Василь Ульяновський. – Київ: Видавничий дім «Простір», 2012. – 1370 с.
3. Цалай-Якименко О. Музичне мистецтво давнього Острога / Олександра Цалай-Якименко, Юрій Ясиновський // Острозька давнина. – 1995. – Вип. 1. – С. 74-89.
4. Chaniecki Z. Nieznane kapele polskie z XVII i XVIII wieku / Zbigniew Chaniecki // Muzyka: kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. – 1972. – № 4 (67). – S. 84-96.
5. Długosz J. Rachunki kapeli nadwornej księcia Władysława Dominika Ostrogskiego w latach 1635-1642 / Józef Długosz // Muzyka: kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. – 1970. – № 1 (56). – S. 58-80.
6. Kochanowicz J. Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych (Materiały) / Jerzy Kochanowicz. – Kraków : Wydawnictwo WAM, 2002. – 269 s.
7. Słownik muzyków polskich. T. 1, A-Ł / red. Józef Chomiński ; Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. – 346 s.

References

1. Smoliy, V.A. (Eds.). (2003). The Encyclopedia of Ukrainian History: Vol. 1: A-B. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
2. Ul'yanovs'kyy, V. (2012). Prince Konstanty Wasyl Ostrogski: historical portrait in the gallery of ancestors and descendants. Kyiv: Vydavnychyy dim «Prostir» [in Ukrainian].
3. Tsalay-Yakymenko, O., & Yasynovs'kyy, Yu. (1995). Musical art of the ancient Ostroh. Ostroh antiquity, 1, 74-89 [in Ukrainian].
4. Chaniecki, Zbigniew. (1972). Nieznane kapele polskie z XVII i XVIII wieku. Muzyka: kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 4 (67), 84-96 [in Polish].
5. Długosz, Józef. (1970). Rachunki kapeli nadwornej księcia Władysława Dominika Ostrogskiego w latach 1635-1642. Muzyka: kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1 (56), 58-80 [in Polish].
6. Kochanowicz, J. (2002). Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych (Materiały). Kraków: Wydawnictwo WAM [in Polish].
7. Chomiński, Józef. (Eds.). (1964). Słownik muzyków polskich. T. 1, A-Ł. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].

УДК 780.64.071.2:781.1: 37.013

Марценюк Герольд Петрович,
кандидат мистецтвознавства,
доктор філософії, доцент, професор кафедри
інструментального мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
olenakuzia@gmail.com

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ ДО ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Мета роботи. *Дослідження пов'язане з пошуком нових засобів та методів виявлення закономірностей функціонування музично-психологічних процесів, використання різних концепцій, спрямованих на творчий розвиток здібностей особистості музиканта-інструменталіста.* ***Методологічну основу дослідження*** *становлять методи аналізу, систематизації й узагальнення у процесі огляду наукових джерел з практики інструментально-оркестрового виконавства, загальних проблем педагогіки та музичної психології; зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити сутність проблем цього дослідження.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в розширенні уявлень щодо способів формування творчих здібностей та психологічних аспектів підготовки музикантів-інструменталістів для подальшого їх використання у професійної діяльності.* ***Висновки.*** *Аналіз наукових праць, присвячених дослідженню різних аспектів творчої діяльності студентів гуманітарного циклу дають змогу сформувати власне розуміння нагальних проблем та глибше розкрити специфічні особливості професійної підготовки студентів.*

Ключові слова: *музично-творчі здібності; виконавське мислення; психологічні аспекти; колективне музикування.*

Марценюк Герольд Петрович, *кандидат искусствоведения, доктор философии, доцент, профессор кафедры инструментального искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Психолого-педагогические аспекты подготовки музыкантов-инструменталистов к творческой деятельности

Цель работы. *Исследование связано с поиском новых средств и методов выявления закономерностей функционирования музыкально-психологических процессов, использование различных концепций, направленных на творческое развитие способностей личности музыканта-инструменталиста.* ***Методологическую основу исследования*** *составляют методы анализа, систематизации и обобщения в процессе обзора научных источников по вопросам практики инструментально-оркестрового исполнительства, общих проблем педагогики и музыкальной психологии; указанный методологический подход позволяет раскрыть сущность проблем данного исследования.* ***Научная новизна*** *работы заключается в расширении представлений относительно способов формирования творческих способностей и психологических аспектов подготовки музыкантов-инструменталистов для дальнейшего их использования в профессиональной деятельности.* ***Выводы***. *Анализ научных трудов, посвящённых исследованию различных аспектов творческой деятельности студентов гуманитарного цикла дают возможность сформировать собственное*

©Марценюк Г. П., 2017

представление назревших проблем и глубже раскрыть специфические особенности профессиональной подготовки студентов.

Ключевые слова: *музыкально-творческие способности, исполнительское мышление, психологические аспекты, коллективное музыцирование.*

Martseniuk Herold, *Candidate of Art History, Ph.D., Associate Professor, Professor of Instrumental Art Department, Kyiv National University of Culture and Arts*

Psychological and pedagogical aspects of the preparation of the instrumentalists for creative activities

Purpose of Article. *The research is devoted to the search for new tools and methods for identification of patterns of the functioning of music and psychological processes, usage of different concepts targeted at the creative development of the musician`s abilities.* ***Methodology.*** *Methodological basis of the research is performed by methods of analysis, systematizations, and generalizations in the process of reviewing scientific sources at the practical training during the instrumental and orchestral performance, general pedagogy, and music psychology problems; such methodological approach allows to reveal the essence of the issues of the certain research.* ***Scientific novelty*** *involves broadening the ideas on the means of creative abilities formation and psychological aspects of instrumentalists training for further usage in the professional activity.* ***Conclusions****. The analysis of scientific papers devoted to the study of different aspects of the creative activity of humanitarian students makes it possible to form the personal understanding of acute problems and reveal peculiarities of students` professional training profoundly.*

Key words: *the ability for music and creativity; performing thinking; psychological aspects; collective music-making.*

Актуальність теми дослідження. Актуальною проблемою сьогодення залишаються питання розвитку особистості музиканта, тобто формування його творчих здібностей, враховуючи специфіку музичної діяльності й психологічні особливості характеру виконавця. Відомо, що художнє відтворення музики, яке складає сутність професійної діяльності музиканта, не обмежується передаванням задумки композитора і дотриманням тих вказівок, що містяться у нотних записах. Художній результат виконавського процесу в значній мірі залежить від особистості музиканта з його індивідуальними рисами – музичними здібностями, емоційністю, темпераментом, особливостями характеру та іншими індивідуальними ознаками. В контексті визначення цієї проблематики постає завдання оволодіння майбутніми музикантами-педагогами таким обсягом знань, які б допомагали їм осягнути секрети своєї професії. Відтак, нині залишається актуальною проблема визначення специфіки та способів формування творчих здібностей музикантів-виконавців щодо подальшої їх підготовки до професійної діяльності.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання психолого-педагогічних аспектів підготовки музикантів до творчої діяльності знайшли відображення у працях таких відомих вчених, як Л.А. Баренбойм [1], Л.Л. Бочкарьов [2], І. Д. Гринчук, О. В. Бурська [3], Б .М. Теплов [8], Е.В. Назайкинський [4], Г.М. Ципін [10], О.М. Олексюк [5], С.Є. Фейнберг [9], та ін. Серед публікацій, що висвітлюють певні аспекти цієї проблеми, однією з найґрунтовніших є посібник В.І. Петрушина «Музична психологія» [6], де автором розкривається специфіка музичної діяльності

музиканта-виконавця. Водночас, поза увагою ще залишаються дуже багато питань, пов'язаних зі специфікою музичної діяльності особистості.

Враховуючи нові тенденції розвитку суспільства конче необхідно впроваджувати в педагогічну практику нові способи організації навчання та методи вирішення проблем, що виникають. Таким чином, актуальність і доцільність цієї проблеми зумовили вибір теми цієї статті.

Мета дослідження – розкрити специфіку музичної діяльності музиканта-інструменталіста щодо подальшої їх підготовки до сольного, ансамблевого та оркестрового виконавства.

Виклад основного матеріалу. У практиці музичного виховання і навчання найголовнішою умовою формування і гармонійного розвитку особистості музиканта є пошук нових засобів розвитку музичних здібностей учня. Увага сучасних педагогів і психологів спрямована на винайдення таких форм роботи, які б активізували творче мислення майбутніх музикантів-виконавців. Важливим моментом при цьому є використання нових концепцій, спрямованих на творчий розвиток здібностей особистості.

Під здібностями розуміються психологічні особливості людини, що дають змогу їй успішно отримувати певні вміння, знання, навички та впроваджувати їх у виконавську практику. Це означає, що здібності розвиваються за активної творчої діяльності, яка може залучити потенційні психологічні резерви особистості, реалізовані залежно від конкретних умов. Так, у роботі Б. Теплова «Психологія музичних здібностей» [8] доведена можливість розвитку всіх музичних задатків за наявності продуктивної творчої діяльності людини. Відомо, що до основних компонентів музикальності автор відносить систему музично-слухових уявлень, яка включає різноманітні якісні властивості музичного слуху, ладове і ритмічне чуття.

Є чимало прийомів і методів, здатних ефективно поліпшувати ці складові в учнів різного віку. Однак, існує система універсальних методів, які згідно з Г. Ципіним [10] можна використовувати в методиці викладання гри на різних музичних інструментах. Стисло можна інтерпретувати цю систему таким чином: звуковисотний слух, поліфонічний слух, мелодичний слух, гармонічний слух, внутрішній слух, темброво-динамічний слух, музична пам'ять та музичне мислення.

Різні види музичного слуху пов'язані з диференціацією дуже тонких слухових відчуттів, які розвиваються в процесі цілеспрямованого навчання, хоча основою для розвитку музичного слуху є звуковисотний слух. Вчений Л. Баренбойм вважає важливою складовою взаємозв'язок звуковисотного слуху і нотації: «Слуховий аналіз дає змогу зрозуміти сутність нотного запису, а нотний запис сприяє розвитку слуху і формуванню слухових уявлень [1, 343]. Психологічна природа внутрішньослухових уявлень криється у можливостях людської пам'яті та уяви. Як зауважує Фейнберг: «Вухо має свою лінію горизонту, як і око. Звукові образи ховаються за цим горизонтом, але пам'ять музиканта робить видимим все більш віддалені частини музичного твору, перетворюючи ряд послідовних спогадів в один

послідовний творчий акт… Саме музична пам'ять перетворює отримані звукові враження у цілісний образ» [9, 454].

Існує низка ефективних методів, застосування яких дає позитивні результати у формуванні цих складових та накопичення і розвиток навичок у відтворенні музичного тексту. Важливою складовою у розвитку музичних здібностей студента є музичне мислення. Як зазначає О. Олексюк, «музичне мислення можна визначити як моделювання системи відносин стосовно реальної дійсності, що реалізується в інтонуванні. Витоки музичного мислення перебувають у відчутті інтонації, здатності чуттєво сприймати виражальний зміст музичної мови. Органічне поєднання інтонаційної і конструктивно-логічної функції робить художньо рівноцінними процеси музично-мисленої діяльності» [5, 57].

Водночас, необхідною умовою розвитку виконавського мислення є наявність певного фонду знань: поза заняттями нема і не може бути інтелектуальних проявів: «…чим ширшими різноманітнішими є загальні пізнання учня, тим краще перспективи, які розкриваються перед його професійним мисленням», – зауважує Г. Ципін [10, 22].

Для розвитку виконавського мислення музиканта важливою складовою є розуміння і вірна організація музично-творчого процесу, починаючи від його задуму до конкретного втілення твору під час його виконання. Розширення загального інтелектуального світогляду має бути постійною проблемою музиканта-виконавця, що має сприяти його професійним можливостям.

Для розвитку навичок мислення в процесі підготовки твору до виконання можна надати деякі поради й рекомендації: виявити у творі головне інтонаційне «зерно»; визначити на слух стильовий напрям музичного твору; знайти у творі головні інтонаційні моменти, за якими розвивається музична думка; виявити особливості виконавського стилю при інтерпретації різними виконавцями того ж самого музичного твору; виконати цей твір в іншій тональності; зробити порівняльний аналіз музичних творів у різних редакціях тощо.

Відтак, засвоєння логіки розвитку музичного мислення пов’язано з розумінням таких прийомів, як варіювання, чергування, порівняння, образне уявлення тощо. Розвиток музичного мислення сприяє створенню в процесі навчання проблемних ситуацій, у яких наявне протиріччя між знаннями і новими вимогами до них, що необхідно для вирішення поставленої проблеми. Водночас, поза увагою залишаються дуже багато питань, пов’язаних зі специфікою музичної діяльності особистості.

Сьогодні вченими розробляються методи вирішення проблем, пов’язаних з розвитком музично-творчих здібностей особистості, розширенням її художнього і загальнокультурного світогляду, музичного мислення, активізацією пізнавальних і творчих можливостей. «Методика розвитку музично-виконавського мислення, – зазначають І. Гринчук і О. Бурська, – ґрунтується на системному поєднанні методів викладання і способів

пізнавально-творчої діяльності студентів, орієнтованих на методи музично-виконавського пізнання як змістовий центр методичної системи» [3, 188].

Аналіз цієї проблеми дає можливість виокремити важливий аспект підготовки студентів до творчої діяльності – класифікацію типів темпераменту виконавців.

Сучасна психологічна наука розрізняє чотири типи темпераменту людини: сангвінічний, холеричний, флегматичний і меланхолічний, які найбільш чітко виражаються у формі реакцій і поведінки. І хоча люди з характерними ознаками якогось одного типу темпераменту у чистому вигляді зустрічаються досить рідко, переважні риси того чи іншого темпераменту підкоряють менш виражені компоненти інших видів і вибудовують систему реакцій у складний, часом суперечливий комплекс.

Природна основа темпераменту, пов'язана з різними проявами типу вищої нервової діяльності (силою, рівновагою, швидкістю нервових процесів), залишається майже незмінною протягом всього життя людини. Деякі рекомендації щодо можливості зміни темпераменту за допомогою виховання не підтверджуються ані наукою, ані практикою: можна змінити тільки зовнішні прояви темпераменту. В екстремальних умовах, до яких належить і виступ перед публікою, невитриманість холерика або тривожність меланхоліка завжди дадуть про себе знати, і, навіть, тільки підсиляться. Однак, за допомогою виховання і систематичного тренування можна знизити негативні прояви темпераменту, які, за певних умов, можуть стати переважаючими.

Так, інертність флегматика, що складає основу витриманості, граничить з низькою чутливістю та емоційністю. Вони можуть закріпитися як в'ялість, лінь, емоційна тупість. У той же час слабкість нервових процесів, притаманна меланхоліку, поєднується з чутливістю, емоційністю і глибокою музикальністю – властивостями, найбільш важливими для музиканта.

Для визначення темпераменту студента педагогові необхідно мати спостережливість і досвід дослідницької роботи. Звісно, короткочасне спостереження не може дати достовірних результатів. І лише у процесі тривалого спілкування зі студентом педагог зможе краще виявити психологічні особливості своїх учнів і перевірити їх в екстремальних умовах. Вдумливий педагог може спостерігати за проявами таких властивостей темпераменту, як чутливість, реактивність, активність, темп реакцій, моторика, пластичність тощо.

Отже, незважаючи на великий "розкид" індивідуальних розбіжностей, основні риси, притаманні певним статі, віку і темпераменту, є постійними і стійкими, що дозволяє педагогові застосовувати цілеспрямовані методи впливу. Розглядаючи питання щодо підготовки студентів до концертної діяльності, слід проаналізувати зв'язки емоцій та відчуттів. Емоції у житті людини відіграють важливу пристосувальну функцію, що допомагає йому в тяжкі моменти життя включити резервні можливості організму для виходу з найбільш складних життєвих ситуацій. Існує досить багато різних теорій емоцій, що пояснюють

причину їх виникнення та динаміку розвитку. В останні роки в психологічній науці щодо емоцій все більше користуються концепцією американського психолога Лео Фестингера щодо «теорії когнітивного дисонансу». Згідно з цією теорією, зазначає В. Петрушин, «…людина не відчуває позитивних емоцій, коли її сподівання знаходяться у консонансі з результатами діяльності. Ця теорія заснована на давньому спостереженні, згідно з яким людина буде відчувати ту чи іншу емоцію в залежності від того, як вона сприймає ситуацію, і яким чином її оцінює» [6, 258].

Музиканту, професійна діяльність якого тісно пов'язана з відчуттями і передачею різних емоцій, необхідно знати природу виникнення емоційних станів, з тим, щоб краще втілювати їх у своїй творчості. Особливість емоційних хвилювань, як стверджують вчені-психологи, є те, що в чистому вигляді вони практично не існують. Будь які хвилювання – це, практично завжди, конгломерат різних емоцій. Наприклад, емоція гніву може включати в себе ще й відчуття огидності, презирства, зацікавленості, здивування, страждання; емоція радості – інтерес, здивування, сором'язливість; емоції сорому та провини – страждання, здивування, гнів тощо.

Водночас, не всі музиканти (і це узгоджується з практикою) можуть у своєму виконанні однаково добре відчувати різні емоційні стани (що визначається класифікацією типів темпераменту). Комусь краще вдається виконання бравурних помпезних творів, а іншому – тонких ліричних п'єс. Природний темперамент обмежує рівень виконавських досягнень та можливостей музиканта. Наприклад, тим, хто за складом своєї натури ближче до психостеників та інтровертів[1], скоріш за все, краще виконувати музику Шопена або Чайковського, ніж Ліста чи Прокоф'єва, які належать до яскраво виражених екстравертів. З розвитком професійної майстерності музиканта розширюється доступність відчуттів та переживань, що не притаманні природному темпераменту.

Таким чином, можна зробити висновок, що можливості музиканта відображати в музичному творі різноманітність емоційних відчуттів залежить від його внутрішньої спроможності генерувати у своєму особистому психічному апараті ці відчуття. Тому тут виникає питання щодо психотехніки виконавця-музиканта відповідної тій, про яку в свій час казав К. Станіславський щодо акторської майстерності. Тобто, оволодіння цією психотехнікою – важлива складова професійного надбання музиканта.

Особистість та професіональний розвиток музиканта завжди пов'язані з вольовою діяльністю. В екстремальних ситуаціях виникає необхідність напруження волі і прийняття вольових рішень щодо досягнення найкращих результатів. В діяльності музиканта такі ситуації виникають, здебільшого, в

[1]Екстраверсія–інтроверсія – характеристика індивідуально-психологічних відмінностей людини, крайні полюси якої відповідають переважній направленості особистості або на світ зовнішніх об'єктів (екстраверт, або на явища її суб'єктивного світу (інтроверт).

процесі сольного концертного виступу, на іспитах та конкурсних змаганнях тощо. За визначенням В. Петрушина, «складовими оптимального концертного стану (ОКС) є компоненти фізичної, розумової і емоціональної підготовки» [6, 292]. Кожен з цих компонентів потребує цілеспрямованої підготовки та відповідних дій. Зазначимо, що ОКС частіше за все проявляються у тих студентів, які володіють музично-виконавською обдарованістю. В основу цього показника, як виявили дослідження Л. Бочкарьова [2, 18], покладено такі особливості як музично-перцептивна (вміння емоційно сприймати музичний твір), експресивно-комунікативна (відтворення замислу в умовах публічного виступу), емоційно-регулятивна (вміння управляти своїми емоціями).

У контексті розгляду цих питань слід зауважити, що передконцертне самопочуття учня – студента в значній мірі залежить від психологічного стану його викладача. Тому педагог має вселяти бадьорість й ентузіазм у свого учня, тобто бути для нього своєрідним психотерапевтом. Слід звернути увагу також на підтримку доброї фізичної форми та його психогігієну, що відіграє не останню роль під час підготовки та концертного виступу.

Таким чином, професіональні досягнення майбутнього музиканта обумовлені не тільки його природними даними і наявністю досвідченого викладача, а й значною мірою наявністю у виконавця сильної волі, наполегливості, рішучості, ініціативності тощо. Для успіху під час виступу музикантові необхідно уміло приводити себе в оптимальний концертний стан, який включає три компоненти – емоційний, розумовий і фізичний. Кожний з цих компонентів потребує цілеспрямованого тренування та відповідних дій.

Проблема колективного музикування завжди породжувала широке коло різних питань щодо його ефективності при формуванні творчої особистості та підготовки музиканта до творчої діяльності. Аналіз цієї проблеми дає можливість виокремити важливі аспекти колективного оркестрово-ансамблевого виконавства – розвиток музично-творчих здібностей та інтелектуальний особистісний розвиток учасників колективу. Зважаючи, що позитивна позиція учасників формується не сама собою, а завдяки ефективним методам навчально-виховного процесу, методи керування цим процесом мають бути не тільки націлені на розвиток музично-творчих здібностей студентів, а й на перетворення психічних процесів у здібність та розвиток загального та художнього інтелекту.

Процес приєднання особистості до системи колективних взаємин є складним і суперечливим. Водночас, він є дуже важливим для особистісного зростання. Зазвичай поняття «колектив» (від лат. Collectifious – зібраний) розглядають як організовану групу людей, об’єднану спільними цілями, професійними й соціальними інтересами, спілкуванням і взаємною відповідальністю. Дійсно, виконання складних музичних творів колективом музикантів потребує повного взаєморозуміння та вміння підпорядковувати свої

дії єдиній волі диригента, який відповідає за кінцевий художній результат зусиль багатьох музикантів.

Виховання згуртованості музичного колективу – це завдання, яке постає перед багатьма диригентами (а музичних ВНЗ – педагогами-диригентами) різних типів оркестрів. Згуртованість розуміється як ціннісно-орієнтаційна єдність, у якій віддзеркалюється ступінь збіжності думок членів групи стосовно найбільш значимих для неї об'єктів. Зближення оцінок у професійній і моральній сферах супроводжується зростанням емоціональної прихильності члена колективу до його справ, зростанням внутрішньогрупової комунікації. Вирішення цього завдання, крім суто музичних проблем, включає й деякі психологічні, пов'язані з закономірностями спілкування людей. Ця проблема потребує окремого розгляду.

На успішність діяльності колективу значний вплив складає стиль керівника – диригента. Зазначимо, що організація творчої діяльності колективу, в цілому, безпосередньо залежить від взаємодії між диригентом і його учнями.

Основою процесу спілкування диригента, – зазначає Я. Сверлюк, – «є встановлення взаємних психічних контактів з виконавцями, обмін інформацією між партнерами творчого акту, а також взаємодія й психологічний вплив. Усі ці компоненти нероздільно пов'язані між собою і не можуть існувати окремо один від одного. Суть спілкування диригента і учасників колективу, перш за все, полягає у потрібному обміні інформацією, тобто «музичними ідеями і імпульсами» (Р. Рождественский), а також у взаємному психічному запалі. Одним з проявів спілкування К. Станіславський вважав виникнення особливого «духовного струму» між людьми, що співпадає з думкою багатьох відомих диригентів» [7, 24]. Таким чином, від ясного розуміння та відчуття виконавцями та диригентом створеного заздалегідь художнього образу, творчих завдань, значною мірою залежить успіх майбутнього виконання.

Ефективним методом розвитку творчого колективу є також такі складові:

- метод організаційного об'єднання (виникнення колективного зв'язку та почуття колективу);
- метод художнього об'єднання (поступова кристалізація єдиного поняття засобів і способів музичного вираження, ансамблевої злагодженості, його технічних й виражальних можливостей);
- метод естетичного єднання (вміння разом усвідомлювати художню концепцію твору, що виконується;
- метод етичного єднання (усвідомлення кінцевої колективної мети та прагнення щодо художнього й духовного удосконалення).

За умови використання цих методів колектив стає групою однодумців, формує свої етичні переконання, засвоює нові знання та удосконалює професійну майстерність.

Відтак, діяльність музикантів потребує колективних зусиль, і поведінка індивідуума в колективі має свої закономірності. Для успішної участі в

ансамблі чи оркестрі кожний виконавець має вміти узгоджувати свої дії з колегами. Водночас, встановлення міжособистісної сумісності – найважливіше завдання в діяльності диригента студентського оркестру. Вивчення психологічних особливостей міжособистісних відносин являє собою значний аспект процесу формування «комунікативної компетентності диригента». Педагогу-диригенту необхідно мати здатність створювати «поліфонію спілкування» в колективі, домагаючись міжособистісної сумісності з урахуванням індивідуальних особливостей учасників – характеру, темпераменту тощо.

Отже, важливими чинниками, що визначають перспективу функціонування колективу та його творчих досягнень є цілий комплекс психологічних механізмів, покладених в основу розвитку диригента-педагога та учасників оркестрового колективу.

Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень щодо способів формування творчих здібностей та психологічних аспектів підготовки музикантів-виконавців для подальшого їх використання у професійній діяльності.

Висновки. Аналіз наукових джерел, присвячених дослідженню різних аспектів творчої діяльності студентів гуманітарного циклу дають нам змогу сформувати власне розуміння назрілих проблем та глибше розкрити специфічні особливості професійної підготовки студентів.

У статті визначено, що змінність методичних принципів щодо осмислення процесів виконавства пов’язано з новими розробками та накопиченням досвіду з цих питань. Доведено, що художній результат виконавського процесу в значній мірі залежить від особистості музиканта з його індивідуальними рисами – музичними здібностями, темпераментом, емоційністю, особливостями характеру та іншими індивідуальними ознаками. Усі ці індивідуальні прояви творчої особистості зумовлені специфічною діяльністю психіки. Відтак, педагог в процесі тривалого спостереження і спілкування зі студентами зможе краще виявити психологічні особливості своїх учнів і перевірити їх в екстремальних умовах під час підготовки студентів до різних виступів.

Розглядаючи питання оркестрово-ансамблевого музикування було визначено, що оркестрово-ансамблевий колектив – це соціокультурне явище, як спільність виконання музикантів-інструменталістів, виконавська діяльність яких спрямована на становлення творчого потенціалу, їхнього духовного творчого розвитку. Шляхом залучення учнів до цього виду мистецтва створюються умови для повноцінного розвитку особистості, її гармонізація, для прояву і розвитку художніх творчих здібностей.

Література

1. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию / Баренбойм Л.А. – Л.: 1979. – 352 с.

2. Бочкарёв Л.А. Психологические аспекты публичного выступления музыкантов-исполнителей / Л.А. Бочкарёв // Вопросы психологии. – 1975 № 1. М.: Педагогика – С. 68 – 80.

3. Гринчук І. Д. Проблеми музичного мислення. Теорія і методика розвитку: навч. вид. / І.Д. Гринчук, О. В. Бурська. – Тернопіль – «Підручники і посібники». 2008. – 222 с.

4. Олексюк О.М. Методика викладання гри на народних інструментах: навч. посіб. / О.М. Олексюк – К. – ДАКККіМ, 2004. – 133 с.

5. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия: / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.

6. Петрушин В. И. Музыкальная психология: учебное пособие / В.И. Петрушин – М.: Академический проект: 2009. – 400с.

7. Сверлюк Я.В. Особливості комунікативної взаємодії в оркестровому колективі. / Я. В. Сверлюк // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. – 2016. – № 8. – С. 24 – 28.

8. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. Избранные труды: Т. 1. / Теплов Б.М. – М.: Педагогика, 1985 – 328 с.

9. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство: / С.Е. Фейнберг. – М. Музыка, 1969. – 598 с.

10. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано: учебное пособие / Г.М. Цыпин. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.

References

1. Barenboim, L. A. (1979). The Way to Music Making. Leningrad: Soviet kompozitor [in Russian].

2. Bochkarev, L. A. (1975). Psychological Aspects of Public Performance of the Musicians. Psychology Issues, 1. 68 – 80. Moskow [in Russian].

3. Hrynchuk, I. D & Burska, O. V. (2008). Problems of Musical Thinking. Theory and Methodology of Development. Ternopil: "Textbooks and Manuals" [in Ukrainian].

4. Nazaikynskiy, E.V. (1972). On Psychology of Musical Perception. Moskow: Muzyka [in Russian].

5. Oleksiuk, O.M. (2004). Methods of Folk Instruments Playing Training. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].

6. Petrushin, V.I. (2009). Music Psychology. Moskow: Akademicheskiy proekt [in Russian].

7. Sverliuk, Ya. V. (2016). Peculiarities of Communicative Interaction in an Orchestra Collective. History of the Formation and Prospects of the Development of Brass Music in the Context of National Culture of Ukraine and Foreign Countries. 8. Rivne [in Ukrainian].

8. Teplov, B.M. (1985). Selecta: Volume 1. Moskow: Pedagogika [in Russian].

9. Feinberg, S.E. (1969). *Pianism as an Art.*. Moskow: Muzyka [in Russian].

10. Tsypin, G.M. (1984). Methods of Piano Playing Training. Moskow: Prosveschenie [in Russian].

УДК 784.4(477)(09)"1991/2017"

Фурдичко Андрій Орестович,
кандидат культурології, доцент,
доцент кафедри народнопісенного
та хорового мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
akniaz@ukr.net

СУЧАСНИЙ СТАН ЗБЕРІГАННЯ МУЗИЧНОЇ ФОЛЬКЛОРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ (1991-2017 РР.)

Метою статті *є вивчення системи збереження етномузичного фольклору в сучасній Україні. Основна направленість діяльності працівників архівів цієї галузі – оцифрування всієї джерельної бази аудіоматеріалів, створення єдиної електронної системи зберігання та популяризації музичного фольклору України, вихід на міжнародну систему електронних архівів профільної тематики.* ***Методологія*** *дослідження полягає в аналізі найбільших колекцій музичного фольклору сучасної України та в синтезі жанрових і тематичних складових фольклорної спадщини країни.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в систематичному описі архівних матеріалів та розгляді особливостей тієї чи іншої державної архівної інституції. Тема в такому ракурсі розглядається вперше.* ***Висновки.*** *В країні акумульовано велику етномузичну спадщину, яка зберігається в закладах НАНУ, Міністерства освіти і науки України, Міністерстві культури України. Проте єдиної системи її збереження та популяризації не існує.*

Ключові слова: *етномузичний фольклор, архіви фольклору, електронні носії інформації, популяризація етномузичної архаїки.*

Фурдычко Андрей Орестович*, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры наронопесенного и хорового искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Современное состояние хранения музыкального фольклорного наследия Украины (1991-2017 гг.)

Целью исследования *стала система хранения этномузыкального фольклора в современной Украине, для чего были использованы методы анализа и синтеза. Тема в таком ракурсе рассматривается впервые. Основная направленность деятельности сотрудников архивов – оцифровывание всей источниковедческой базы аудиоматериалов, создание единой электронной системы хранения и популяризации музыкального фольклора Украины, выход на международную систему электронных архивов профильной тематики.* ***Методология*** *исследования заключается в анализе крупнейших коллекций музыкального фольклора современной Украины и в синтезе жанровых и тематических составляющих фольклорного наследия страны.* ***Научная новизна*** *работы заключается в систематическом описании архивных материалов и рассмотрении особенностей того или иного государственного архивного учреждения. Тема в таком ракурсе рассматривается впервые.* ***Выводы****. В стране накоплено большое этномузыкальное наследие, хранящееся в заведениях НАН Украины, Министерства образования и науки, Министерства культуры Украины. Однако единой системы его сохранения и популяризации не существует.*

Ключевые слова: *этномузыкальный фольклор, архивы фольклора, электронные носители информации, популяризация этномузыкальной архаики.*

©Фурдичко А. О., 2017

Furdichko Andriy, *PhD of Cultural Studies, Associate professor, Associate professor of the Handwriting and Choral Art Department, Kiev National University of Culture and Arts*

The current state of the storage of folklore music heritage of Ukraine (1991-2017 years)

Purpose of Article. *The goal of the research is to study the system of ethnic and music folklore collecting and care in modern Ukraine. The main orientation of employees archives the industry folk inheritance, the digitization of all audio source base materials, creating a single electronic storage system and promotion of the folk music of Ukraine, access to the international system of electronic archives of specialized topics.* ***The methodology*** *of the study consists in the analysis the largest collections of folk music of modern Ukraine, in the synthesis of the genre and thematic components of folk heritage of the country.* ***Scientific novelty*** *consists in systematic description of archival materials and considering the characteristics of a national archival institution. The topic is covered in such matter for first.* ***Conclusions.*** *The country accumulated a large ethnic and music folklore collection, which is stored in the institutions of NASU, Ministry of Education and Science of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine. However, a unified system of its preservation and promotion does not exist.*

Key words: *ethnic-musical folklore, archives of folklore, electronic information media, the popularization of the ethnomusic archaic.*

Актуальність теми дослідження. Український народ створив оригінальну пісенну спадщину, яка висвітлює різні аспекти побуту, відносин з оточуючою дійсністю та світобачення. Вона розкриває внутрішній світ українського етносу. Починаючи з кінця XVIII ст. і до наших днів, зусиллями великої кількості дослідників, як професіоналів, так і аматорів, акумульовано фундаментальний корпус емпіричних матеріалів народної пісенної творчості. Ця спадщина знаходиться у багатьох виданнях певного історичного відрізку, в монографіях, нотних записах, на аудіо-, а сьогодні – відео- та електронних носіях.

Із проголошенням незалежності України інтерес до традиційної народної творчості помітно зріс. Держава через Закон України «Про охорону культурної спадщини» регулює правові, організаційні, соціальні та економічні відносини у сфері охорони фольклорної спадщини з метою її збереження, використання у суспільному житті, захисту традиційного середовища в інтересах нинішнього і майбутніх поколінь. Але сьогодні, на жаль, розпад традиції очевидний та невідворотний. У цьому контексті проблема збереження музичного фольклору набуває особливого значення.

Аналіз досліджень і публікацій. Окремими елементами цієї проблематики займалася низка вчених, серед яких назвемо І. Довгалюк, В. Русину, О. Коробова, І. Клименко, І. Данилейко, Л. Добрянську, В. Осадчу, О. Терещенко, Г. Шамоніна, А. Вовчака та ін. Але синтетичних робіт, присвячених запропонованій темі, не знайдено. Це зумовлює новизну дослідження. Оскільки історіографічних джерел із цієї тематики замало, нам довелось звертатися до інформації, яка знаходиться на сайтах різних установ визначеного профілю.

Мета дослідження – описати зберігання народнопісенної спадщини за часів незалежності України (1991–2017 рр.).

Виклад основного матеріалу. Розуміючи безперспективність всебічного висвітлення запропонованої проблематики, спробуємо проаналізувати найбільші колекції музичного фольклору сучасної України. Серед перших, на наш погляд, є фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології

імені М.Т. Рильського НАН України (далі – ІМФЕ). Науковий архів ІМФЕ налічує 65 фондів та колекцій з 24 тисячами фольклорних одиниць та близько 1,5 млн. арк. Хронологічний діапазон матеріалів: середина XIX – початок XXI ст. Частина з них отримано як спадок від Етнографічної комісії Всеукраїнської академії наук (1921-1933 рр.), Інституту українського фольклору АН УРСР (1936-1941 рр.), Інституту народної творчості та мистецтв АН УРСР (1941-1944 рр.). В архіві є окремі фонди установ і діячів науки, які працювали в цих напрямках, як-от: Етнографічної комісії Наукового товариства ім. Т. Шевченка, Етнографічної комісії Всеукраїнської академії наук (ВУАН), Кабінету антропології та етнології ім. Ф. Вовка ВУАН, Кабінету музичної етнографії ВУАН, Етнографічного товариства в Києві, Волинського краєзнавчого музею, Інституту українського фольклору АН УРСР, Інституту народної творчості та мистецтв АН УРСР, ІМФЕ, О. Алешо, О. Біжковича, М. Білозерського, В. Гнатюка, Б. Грінченка, П. Демуцького, О. Кістяківського, Ф. Колесси, В. Кравченка, М. Лисенка, П. Литвинової, П. Мартиновича, Я. Новицького, С. Носа, Ю. Павловича, О. Правдюка, Я. Прилипка, І. Рудченка, Д. Яворницького та ін. Цінною частиною архіву є колекція фонозаписів музичного й прозового фольклору, що створювалася переважно протягом другої половини XX ст. [1]. Лише від Кабінету музичної етнографії ВУАН успадкував 270 фонографічних циліндрів. Переважна більшість записів у доброму стані, лише 25 із них зіпсовано. Не оминула колекцію і звична проблема воскових валиків: багато з них покриті цвіллю [4, 124].

Молода дослідниця традиційної пісенності Слобожанщини В. Русіна ознайомила нас із фондами Етнографічної комісії ВУАН (1920-1930-х рр.). Матеріали фонду відзначаються жанровою різноманітністю: колядки, щедрівки, веснянки, пісні купальські, весільні, ліричні, чумацькі, наймитські, козацькі, жартівливі, балади. Водночас дослідницею відзначено і деякі недоліки у паспортизації матеріалу: відсутність в окремих випадках запису мелодій, сумнівна якість зібраного учнями шкіл матеріалу тощо [18].

Науковий архів Інституту акумулював працю кількох поколінь дослідників і митців. Системне відображення історії традиційної й професійної культури робить його унікальним джерелом інформації для фольклористів, етнологів, мистецтвознавців. Співробітниками закладу опрацьовано й видано десятки книг актуальних нині жанрів народної пісенності, зокрема форматних збірників текстів пісень із різних регіонів України: «Народні пісні Житомирщини» (2012 р., Л. Єфремова), «Український обрядовий фольклор західних земель: Музична антологія (Бесарабія, Бойківщина, Буковина, Волинь, Галичина, Гуцульщина, Закарпаття, Лемківщина, Підляшшя, Поділля, Полісся, Покуття, Холмщина)» (2012 р., А. Іваницький), «Народні пісні Хмельниччини» (2014 р., М. Дмитренко, Л. Єфремова), «Народні пісні Чернігівщини (2015 р., Л. Єфремова), «Обрядовий музичний фольклор Середньої Наддніпрянщини» (2015р., А. Іваницький), «Народні пісні Полтавщини» (2016 р., Л. Єфремова), «Обрядовий музичний фольклор Волині та Західного Полісся» (2017 р., А. Іваницький) та ін.; чимало збірників приурочені різним етапам життя

людини (родини, весілля, похорон) та календарним датам: «Голосіння, тужіння, плачі» (2007 р., М. Дмитренко), «Пісні з родин і хрестин» (2013 р., А. Іваницький), «Щедрий вечір. Ой радуйся, земле, Син Божий народився (новорічно-різдвяні співи з Житомирщини)» (2013 р., Л. Єфремова), «Пісні українського весілля» (2014 р., т. 1, М. Пилипчак), «Українські голосіння: антропологія традиції, поетики тексту» (2014 р., І. Коваль-Фучило) та ін. Відзначимо також тритомну роботу Л. Єфремової «Частотний каталог українського пісенного фольклору» (2009–2011 рр.), в якій подано записи найпоширеніших українських народних пісень, основні покажчики (кодів пісень, будови поетичних строф та віршової ритміки, музичної ритміки та будови метафор, ладових звукорядів та констант, мелотипів тощо), за якими можна ідентифікувати записи української народнопісенної творчості.

Робота з архівування української народної пісенної спадщини,, проведена Проблемною науково-дослідною лабораторією (ПНДЛ) з вивчення народної музичної творчості Національної музичної Академії України ім. П. Чайковського (Лабораторія етномузикології, м. Київ – ЛЕК), становить неабиякий науковий інтерес. Вона створена 1991 р. на базі попередніх структур аналогічного спрямування. Серед основних напрямків її діяльності: експедиційна польова робота, фіксація фольклорних матеріалів на аудіо- та відеоносіях; архівне опрацювання і зберігання аудіофонду, комп'ютерна каталогізація й перенесення матеріалів на електронні носії; транскрибування фольклорних текстів і мелодій; картографування музичних діалектів України й укладання атласів; видання аудіоальбомів традиційної етнічної музики українців [14].

З 2007 р. почав застосовуватися метод багатоканального запису (технологічна розробка О. Коробова) – голос кожної співачки записується на окремий мікрофон [10].

Із 1979 р. народні мелодії фіксувалися на касетних або бобінних магнітних стрічках, які мали обмежений термін зберігання. Найстарші записи руйнуються через висипання плівки, що призводить до повної втрати оригінального наукового документа. З цієї причини з 1998 р. співробітники ЛЕК розпочали оцифрування касетно-бобінного фонду (880 касет та 120 бобін). З 2003 р. здійснюється реформа рукописної частини архіву (транскрипцій текстів, мелодій, польових записів; запроваджено електронні шаблони для каталогізації фондів, накопичується база даних у формі електронної таблиці Excel – загальний облік аудіоносіїв, відомості про записи, їх географічні, жанрові і мелоструктурні характеристики (розробка І. Клименко)) [8]. Ірина Клименко в публікаціях наголошує на необхідності створення й системного впровадження спеціалізованої дискографії фольклорної музики. На основі вивчення великого масиву проектів автентичної музики українського етносу авторка формує базові вимоги до фахової етнічної дискографії, визначає найважливіші критерії відбору звукових публікацій: автентичність виконання, документальна достовірність записаних творів та ін. Вона зробила спробу описати попередню періодизацію видань української етномузики [9].

Починаючи з 1983 р., в ЛЕК існує Фонд чорно-білих світлин та кольорових слайдів, відзнятих в експедиціях. Цей фонд також оцифрований, а фотоматеріали вміщені до загальної електронної системи [5, 233].

Сьогодні можна констатувати, що зусиллями науковців КНТ/ЛЕК та студентами кафедри музичної фольклористики за період понад 30 років були обстежені окремі регіони України, нагромаджено значні фонди фольклорно-етнографічних матеріалів – близько 3000 годин звучання. Спільно з колегами-етномузикологами Львівської національної музичної академії (ЛНМА) накопичено матеріали з-понад 3300 населених пунктів України і українських територій в суміжних країнах. На базі цього матеріалу співробітниками Лабораторії випущена аудіопродукція: серії «Традиційна музика українців» – 18 касет, регіональні колекції з Київщини (5 компакт-дисків), Полісся (4 компакт-диски) та Полтавщини (5 компакт-дисків), СД «Київська Русь», «Українська епічна традиція», «Весілля» [14].

Серед збірок та теоретичних праць співробітників Лабораторії привертають увагу видання М. Хая «Музика Бойківщини» (2002) та І. Клименко «Дискографія української етномузики (автентичне виконання)» (2010).

Одна з найбільших вітчизняних колекцій музичного фольклору міститься у музично-етнографічному архіві Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології (ПНДЛМЕ) Львівської музичної академії ім. М. Лисенка. Початок був покладений у 1961 р., коли у Львівській консерваторії був створений фонограмархів. Завдяки Я. Шусту та З. Штундер здійснено перші кроки до формування народномузичного архіву, а з приходом В. Гошовського була розроблена його внутрішня структура. Він упорядкував архів за географічно-хронологічним принципом, розпочав практику публікації матеріалів за т. зв. збиральницькими сеансами. Після того, як В. Гошовський відійшов від керівництва, фонди архіву збагатилися унікальною колекцією валиків із записами О. Роздольського [3]. З 1988 р. Лабораторією керує відомий етномузиколог Б. Луканюк. Акцент із реєстрації надходжень (яку практикував В. Гошовський) змістився на їх всебічне опрацювання, що охоплювало значно розширену, деталізовану паспортизацію сеансів та обов'язкове транскрибування зібраних експедиційних творів. Завдяки цьому, разом із архівом аудіозаписів утворився об'ємний писемний архів, який став підґрунтям для наукової роботи. З 1996 р. почали реалізовувати комп'ютерну систематизацію даних. У 2006 р. Б. Луканюк представив у ПНДЛМЕ практично сформовану базу даних, побудовану на аналізі окремих народномузичних творів, кожен з яких був описаний в електронній таблиці за 46-ма параметрами [6].

Сьогодні в архіві зберігаються близько 65 тисяч записів, у яких представлені більшість жанрів української традиційної музики з Бойківщини, Гуцульщини, Лемківщини, Надсяння, Опілля, Поділля, Закарпаття, Буковини, Берестейщини, Підляшшя та ін. Архів складається з трьох основних фондів: фоноархіву – збірки скопійованих на магнітній стрічці фонозаписів, зроблених у польових умовах; графоархіву – де зберігається писемна документація; нотоархіву. Працівники ПНДЛМЕ бачать перспективу розвитку в повному

оцифруванні архівних фондів та інтегруванні інституції у світову Інтернет-спільноту [15]. Їм вдалося здійснити унікальне цифрове копіювання понад 700 фонографічних валиків О. Роздольського [3; 11].

Співробітники лабораторії та кафедри музичної фольклористики видали цілий ряд збірок народної музики: «Народна музика Галичини та Володимирії. Матеріали до нотографії (1790-1950)» (2001 р., Б. Луканюк), «Лірницькі пісні Полісся» (2002, О. Ошуркевич), «Народна музика Північної Рокитнівщини» (2002, Ю. Рибак, Л. Гапон), «Народні пісні Волині. Фонографічні записи 1936-1937 рр.» (2006, Б. Луканюк, Ю. Цехміструк), «Традиційні пісні українців Північного Підляшшя (за матеріалами експедицій 1999-2001 рр.)» (2006, Л. Лукашенко), «Колядки і щедрівки Кубані (фонографічний зб.)» (2007, Н. Супрун-Яремко), «Пісні з голосу столітнього львів'янина Т. Фурти» (2010, О. Харчишин) та ін.

Архів народних пісень кафедри українського фольклору ім. Ф. Колесси Львівського національного університету ім. І. Франка також має у своїх фондах багату скарбницю аудіозаписів. Тут зібрано документи різних форматів фіксації: аудіо-, відео-, фотодокументи, графічні і текстові матеріали на паперовій основі. Звукові документи архіву представлені здебільшого новітніми носіями інформації. Таких раритетних носіїв звукозапису, як воскові валики, шелакові чи децелітові платівки, в архіві не існує. Незначна частка записана на магнітних стрічках (бобінах радянського виробництва «Свема») – 18 бобін. Більшою є кількість магнітофонних касет: у фонді ЕК 231 одиниця. Фонд ІЕК налічує 76 касет. Основна ж маса звукових записів архіву – це новітні електронні документи. Окремою серією у фонді ОЕК зберігається врятована частина матеріалів (аудіозаписи) діалектологічних експедицій 1964-1968 рр. [20].

Серед звукових записів переважають пісенні твори, з-поміж них календарно-обрядові (колядки, веснянки, гаївки) та родинно-обрядові пісні (весільні ладанки, пісні і приспіви), пісні з особистого й родинного життя (любовні та родинно-побутові пісні і балади, колискові), історичні пісні (козацькі, стрілецькі, повстанські). Кількість звукових фіксацій інструментальної музики в архіві незначна.

В одній із робіт А. Вовчак відзначив, що в організації архівної справи вони звернулись до досвіду ПНДЛМЕ Львівської музичної академії ім. М. Лисенка, збиральницька діяльність якої спирається на концепцію документування, розроблену Б. Луканюком [2].

Окремі викладачі кафедри є авторами збірок музичного фольклору, як-от: Ганна Сокіл, яка у 2007 р. видала книгу «Хрестинні пісні».

Архів Інституту народознавства НАН України. За десятиріччя польових експедицій співробітників Інституту у І, ІІ та ІІІ зонах відчуження Чорнобильської катастрофи, а також серед переселенців вдалось зібрати унікальний матеріал і дані, які становлять скарбницю народної історичної пам'яті. Особливу цінність мають матеріали експедицій у радіоактивних та забруднених зонах Київського та Житомирського Полісся (1994-2004 рр.), на території проживання українців Північної Молдови (з 2005 р.), Подільської та

Буковинської Наддністрянщини (О. Харчишин, Н. Пастух), Гуцульщини тощо. Відзначимо також видання співробітниками інституту збірок автентичної пісенної творчості на основі польових матеріалів: «Народні пісні українців Зеленого Клину в записах В. Сокола» (1999 р.), «Коломийки з с. Верхня» (2000 р., М. Климишин), «Народні пісні з батьківщини І. Франка» (2003, В. Сокіл), «Народні пісні в записах Г. Ількевича» (2003, Г. Дем'ян, Р. Кирчів), «Стрілецькі пісні» (2005, О. Кузьменко), «Народна пісенність підльвівської Звенигородщини» (2005, О. Харчишин), «Хрестинні пісні» (2007, Г. Сокіл), «Народні пісні з голосу П. Павлюк» (2009), «Піснями скріплюємо волю (із пісенної скарбниці К. Мандрик-Куйбіди» (2012, В. Сокіл) та ін.

Коли мова йде про збереження та популяризацію музичного фольклору – створення Інтернет-архіву народної музики, потрібно згадати мультимедійний проект «Моя Україна. Берви», започаткований Громадською організацією «Арт Екзистенція», Українською експериментальною лабораторією фольклору (М. Хай), Мистецьким агентством «Арт Велес» та Українсько-британським спільним підприємством «Комора» (http://bervy.org.ua). У рамках проекту було створено студію для перезапису зафіксованих у фоноархівах зразків народних пісень, видано серію музичних компакт-дисків, які представляють історико-етнографічні регіони України, проведені експедиції та фіксація сучасних зразків автентичного фольклору. Серед видань проекту відзначимо «Весілля» у 2 част. (зразки весільної музики, почуті від сільських співаків і музик на зламі XX – XXI ст. Наддніпрянщини, Полісся, Поділля, Волині, Галичини, Карпат, Підляшшя, Слобідщини, Кубані, Степової зони), «Карпати», «Наддніпрянщина», «Південь», «Поділля», «Полісся», «Полтавщина», «Прикарпаття», «Слобожанщина» та ін. У підготовці до оцифрування фольклорних матеріалів була залучена низка науковців: М. Хай, І. Клименко, Т. Грималюк, О. Вовк, О. Мурзина, Н. і О. Терещенки та ін.

Щодо сходу України, то у Харкові приділяють велику увагу збиранню та збереженню української пісенної архаїки. У «другій столиці» архіви аудіозаписів народної музики існують при Харківській державній академії культури, Харківському національному університеті мистецтва ім. І. Котляревського, Обласному центрі народної творчості та Національному педагогічному університеті ім. А. Макаренка [17].

Найбільше вражає робота Лабораторії досліджень нематеріальної культурної спадщини Обласного організаційно-методичного центру культури і мистецтв, яка продовжує традиції лабораторії фольклору Харківського обласного центру народної творчості, заснованої у 1992 р. з метою створення фонду фольклорних записів регіону. На даний момент у фонді зберігається 150 Gb фольклорних аудіозаписів, у тому числі копії частини приватних фондів харківських фольклористів-збирачів, 52 магнітофонні бобіни, переведені у цифровий формат, здійснюється розшифровка текстових матеріалів [13].

На сайті Лабораторії під рубрикою «Фонотека лабораторії фольклору» виставлено 27 автентичних пісень. Популярність здобули такі твори: «За городом козу пасла» (с. Петрівка Золочевського р-ну Харківської обл.) – 2038

переглядів; «Ой, сонце низенько» (весільна) (с. Терни Лубенського р-ну Полтавської обл.) – 1079 переглядів; «Ой, з-за гір, з-за гір вилітав сокіл» (козацька) (с. Гоголеве (хут. Марченки) Полтавської обл.) – 1033 переглядів. Під рубрикою «Публікації лабораторії фольклору» – 15 збірок, найбільш популярні з них: збірка українського зимового обрядового фольклору «Зимові свята – в Новий рік ворота» – 2508 переглядів, матеріали фольклорно-етнографічної експедиції «Муравський шлях – 97» – 1329 переглядів та «Обрядові пісні с. Кручик Богодухівського р-ну Харківської обл.» – 1111 переглядів. Можемо констатувати, що вихід архіву у «всесвітню павутину» для Лабораторії збереження нематеріальної культурної спадщини перейшов із статусу «перспективи» в статус реальності.

Навчальна лабораторія фольклору Харківського національного університету мистецтва ім. І. Котляревського є методично-практичною базою з питань фольклору кафедри історії та теорії світової та української культури. Її створено на базі кабінету фольклору О. Стеблянко у 1947 р., діяльність якого була призупинена у кінці 1950-х рр. та відновлена у 1976 р. [16]. Основний ареал музикологічних досліджень – Донецька, Луганська, Харківська області. Фоноархів містить 400 годин звучання [7].

У Харківській державній академії культури етномузикознавча діяльність сконцентрована у Лабораторії фольклору та етнографії Слобідської України факультету музичного мистецтва. Лабораторія була заснована 1992 р. Ареал її досліджень розповсюджений в основному в східному регіоні України. Сьогодні у її архіві зберігається фонофонд на 125 годин звучання. На кафедрі української літератури Харківського національного педагогічного університету Г. Сковороди зберігається запис українського архаїчного мелосу на 200 годин звучання [7].

Дбайливе ставлення до нематеріальної культурної спадщини є характерним і для інших регіонів України. Зі створенням у січні 1995 р. сектору музичного фольклору в музеї ім. Кароля Шиманського (сьогодні м. Кропивницький) дослідження традиційної етномузичної культури Кіровоградщини стало одним з пріоритетних в діяльності закладу. За період існування сектору було здійснено понад 50 короткочастних фольклорних експедицій, кількість здобутих польових записів з 100 населених пунктів становить близько 6000 одиниць музично-етнографічної інформації. Зібрано пісні усіх жанрів, що побутують у регіоні, інструментальні награвання (гармошка, балалайка, скрипка, мандоліна – у сольному та ансамблевому звучанні). На думку співробітника музею О. Терещенка, зберігання народної музичної культури Кіровоградської області, особливо її центральних та південних районів, гірше ніж у сусідніх областях – Полтавській, Черкаській чи Вінницькій. Він вважає, що для традицій пізнього формування характерна слабша колективна генетична пам’ять їх носіїв, такі традиції, у порівнянні з автохтонними, менш стійкі та скоріше піддаються руйнуванню [19].

Завдяки «Каталогу фоноархівів України» сьогодні ми можемо оцінити кількісний компонент зберігання української музичної архаїки у інших закладах. Так, в ономастико-діалектологічній лабораторії Волинського

університету (рік заснування – 2003, ареал досліджень – Волинська, Львівська, Рівненська області) зберігається фонографічний фонд у 80 годин звучання.

У кабінеті музично-теоретичних дисциплін і народної музичної творчості Луганського інституту культури і мистецтв зберігався фонофонд у 140 годин звучання та 10 годин відеоматеріалів. У Донецькому національному університеті (Гуманітарний інститут) – фонд у 100 годин звучання. На сьогодні доля цих фондів нам не відома.

Лабораторія музичної етнографії Рівненського державного гуманітарного університету (рік заснування – 1979, вивчає фольклор західного регіону України) має у фонді фонографічних записів 100 годин звучання. Їх колеги з етнокультурного центру «Веснянка» Рівненського Палацу дітей та молоді зберегли 900 годин звучання українського народного мелосу та 30 годин відеоматеріалів. Це є заслугою Лабораторії з вивчення поліського фольклору (В. Ковальчук), яка була заснована у 1985 р.

У Сумському державному педагогічному університеті ім. А. Макаренка зафіксовано фонд музичного фольклору в 50 годин звучання. За інформацією В. Мадяр-Новак, в Ужгородському державному музичному училищі ім. Д. Задора зберігається фонографічний фонд пісенного фольклору в 200 годин звучання [7].

Серед архівів аудіоматеріалів слід згадати музей-архів народної культури Українського Полісся (МАНКУП) Державного наукового центру захисту культурної спадщини від наслідків техногенних катастроф (м. Київ). Центр накопичив більше 5000 годин аналогових аудіозаписів і цифрових експедиційних матеріалів, здійснених на територіях, які постраждали від наслідків Чорнобильської катастрофи, а також в місцях компактного проживання переселенців. У архіві, окрім основного і страхового фондів, існує фонд використання аудіозаписів. Останнім часом успішно формується електронний варіант фотоархіву, йде каталогізація накопичених фотоматеріалів комп'ютерними засобами [21, 245-246].

Зусилля Інституту проблем реєстрації інформації НАН України у галузі розшифрування фонографічної спадщини О. Роздольського можна вважати унікальними. Надзвичайно цінні музичні записи були відтворені з фонографічних циліндрів за допомогою створеної в Інституті системи цифрового неруйнівного відтворення звуку з раритетних носіїв – воскових циліндрів Едісона. Сьогодні на сайті Інституту ми маємо нагоду прослухати зміст двох безцінних збірок музичного фольклору: «Фонографічна спадщина О. Роздольського» (3 т.) та 6 томів «Історичної колекції єврейської музики». Читач може ознайомитись із змістом кожного фоновалика [12].

Відзначимо також факт відродження за часів незалежності України цілого ряду народопісенних жанрів українського фольклору, які у «радянський» період були заборонені. Мова йде у першу чергу про пісні української національно-визвольної боротьби (повстанські, стрілецькі), які функціонували у підпіллі та не могли бути популяризовані. Заслуговують уваги одні з перших таких збірок: «Ой у лузі червона калина: Українські січові стрільці в піснях»

(1990, М. Крищук), «А ми тую червону калину: Пісні української національно-визвольної боротьби» (1990, З. Бервецький), «Ми у вічі дивилися смерті: Повстанські пісні» (1992, Є. Шморгун), «Гей там нагорі Січ іде..!: Збірка пісень січових стрільців» (1992, Є. Гіщинський), «Повстанські пісні» (1992, 1995, В. Пофудалій), «Пісні українських січових стрільців» (1994, П. Чаловський), «Ой ідуть стрільці з Бережан... Пісенник» (1996, В. Пофудалій), «Повстанські пісні» (1999, М. Іванюк), «Відлуння часу: Українська народна пісня про національно-визвольні змагання в Україні 40-50-х рр. XX ст.» (2000, І. Голубенко), «За волю України: Антологія пісень національно-визвольних змагань» (2002, Є. Гіщинський) та ін.

Наукова новизна роботи полягає в систематичному описі архівних матеріалів та розгляді особливостей тієї чи іншої державної архівної інституції. Тема в такому ракурсі розглядається вперше.

Висновки. Завдяки діяльності декількох генерацій українських дослідників протягом більш ніж 200 років, в Україні накопичена велика кількість етномузичного фольклору. Ця спадщина зберігається у різних формах (письмовій, нотних записах, на магнітних та електронних аудіоносіях) в архівах академічних профільних інституцій, вищих навчальних закладів, музеїв та установ, підпорядкованих Міністерству культури. Єдиної системи її збереження та популяризації не існує. Загальна необхідність, яка постала перед архівами музичного фольклору, – переведення всієї джерельної бази в електронну форму зберігання. Це дозволить об’єднати всі зразки народної музичної пісенної творчості в єдину систему електронних архівів з широким її використанням і можливостями популяризації. У перспективі входження українських архівів музичної архаїки в «міжнародну павутину» профільних бібліотек, архівів та музеїв. Концепція реалізації ідеї електронного архівування українського фольклору розробляється групою молодих дослідників (І. Клименко, А. Вовчак, І. Довгалюк та ін.).

Література

1. Відділ архівних наукових фондів, рукописів та фонозаписів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.etnolog.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=25&Itemid=81

2. .Вовчак А. На шляху до створення архіву українського фольклору / А. Вовчак // Вісник Львівського університету. Серія філол. – 2009. – Вип. 47. – С. 133-155.

3. Довгалюк І. Фоноархів Осипа Роздольського / І. Довгалюк // Вісник Львівського університету. Серія філол., 1999. – Вип. 27. – С. 165–170.

4. Довгалюк І. Фонограмархів Кабінету музичної етнографії Всеукраїнської Академії Наук / І. Довгалюк // Вісник Львівського університету. Серія мистецтво, 2013. – Вип. 12. – С. 114–130.

5. Данилейко І. Аудіофонд Київської лабораторії етномузикології: польові записи 2004-2010 рр. / І. Данилейко // Проблеми етномузикології. – К., 2010. – Вип. 5. – С. 232-241.

6. Добрянська Л. Музично-етнографічний архів ПНДЛМЕ Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка: історія, сьогодення, перспективи / Л. Добрянська // Вісник Львівського університету [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://litmisto.org.ua/?p=19344

7. Каталог фоно-архівів України. Українська автентична музика // Мережа архівів культурної спадщини України. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.folk.org.ua/archives.html

8. Клименко І. Архів аудіо записів українського фольклору в Лабораторії музичної етнографії / І. Клименко // Проблеми музикології. – К., 2003. – Вип. 2. – С. 338–357.

9. Клименко І. Дискографія української автентичної етномузики: проблеми першопрохідця / І. Клименко // Вісник Львівського Університету. Серія філол., 2010. – Вип.43. – С. 272-293.

10. Коробов О. Польовий багатоканальний аудіозапис народномузичних творів в Україні: з практики звукооператора / О. Коробов // Вісник Львівського університету. Серія мистецтво, 2011. – Вип. 10. – С. 208-223.

11. Крючин А. А. Збереження записів українського музичного фольклору шляхом оцифрування фонографічної колекції Осипа Роздольського / Крючин А. А., Косяк І. В., Довгалюк І. С., Єгупова Л. І., Балагура І. В. // Реєстрація, збереження і обробка даних. – 2006. – Т. 18. – № 3. – С. 59-66.

12. Культурне надбання // Інститут проблем реєстрації інформації НАН України. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.ipri.kiev.ua/index.php?id=1058

13. Лабораторія досліджень нематеріальної культурної спадщини // Обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтва. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.cultura.kh.ua/uk/activities/folklore-research-laboratory/about

14. Лабораторія етномузикології Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://knmau.com.ua/laboratoriya-etnomuzykolohiyi

15. Лабораторія музичної етнології. Українська автентична музика // Мережа архівів культурної спадщини України. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.folk.org.ua/portal/lme

16. Навчальна лабораторія фольклору // Харківський державний університет мистецтв. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://dum.kharkov.ua/labfolk.htm

17. Осадча В. М. До проблеми фондування сучасних надбань фольклорно-етнографічних матеріалів у Харкові / В. М. Осадча // Тези доповіді ІІІ наукової конференції з питань музеєзнавства та історичного краєзнавства «Проблеми збереження і відновлення історичної пам'яті» (23-24 травня 1995). – Х., 1995. – С. 83-84.

18. Русіна В. С. Пісенний фольклор Слобожанщини в наукових архівах ІМФЕ НАНУ на матеріалах етнографічної комісії ВУАН. Художня культура. Актуальні проблеми / В. С. Русіна // Науковий вісник. Інститут проблем сучасного мистецтва. К.: ХІДЖЕСТ, 2010. – Вип. 7. – С. 391-410.

19. Терещенко О. А. Фольклорний напрям діяльності музею ім. К. Шиманського / О. А. Терещенко // Кіровоградський обласний художній музей. Обласний семінар «Особливості функціонування музеїв художнього профілю». [Електронний ресурс]. Режим доступу: http:artmuzeum.kr.ua/pro-muzej/konferencz%D1%96%D1%97/oblasnij-sem%D1%96nar-osoblivost%D1%96-funkcz%D1%96onuvannya-muze%D1%97v-xudozhnog

20. Фольклорний архів кафедри української фольклористики ім. Ф. Колесси // Лабораторія фольклористичних досліджень. філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://labs.lnu.edu.ua/folklore-studies/folklornyj-arhiv

21. Шамонін Г. Фонд аудіо матеріалів музею-архіву народної культури українського Полісся: специфіка формування / Г. Шамонін // Tradicija ir Dabartis. – 2016. – № 11. – С. 240-249.

References

1.Department of archival research funds, manuscripts and phonorecordings of IMFE named after M. Rylskyi of National Academy of Sciences. Retrieved from: http://www.etnolog.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=25&Itemid=81 [in Ukrainian].

2.Vovchak, A. (2009). Towards a Ukrainian Folklore Archives. Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia filol., 47, 133-155 [in Ukrainian].

3.Dovhaliuk, I. (1999). Fonoarhiv of Osip Razdolsky. Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia filol., 27, 165 – 170 [in Ukrainian].

4.Dovhaliuk, I. (2013). Phonogram Archive of Cabinet of musical ethnography of the Ukrainian Academy of Sciences. Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia mystetstvo, 12, 114 – 130 [in Ukrainian].

5.Danyleiko, I. (2010). Audiofond of Kyiv ethnomusicology lab, field recordings from 2004-2010 years. Problemy etnomuzykolohii, 5, 232-241 [in Ukrainian].

6.Dobrianska, L. (2010). Musical Ethnographic Archive of Lviv National Music Academy named after M. Lysenko: history, present, prospects. Retrieved from: http://litmisto.org.ua/ ?p=19344 [in Ukrainian].

7.Catalog of photo archives Ukraine. Ukrainian authentic music. Network archives heritage Ukraine. Retrieved from: http://www.folk.org.ua/archives.html [in Ukrainian].

8.Klymenko, I. (2003). Archive of audio recordings of Ukrainian folk in the Laboratory of musical ethnography. Problemy muzykolohii, 2, 338-357 [in Ukrainian].

9.Klymenko, I. (2010). Discography of genuine Ukrainian ethno: Problems of pioneer. Visnyk Lvivskoho Universytetu. Seriia filol., 43, 272-293 [in Ukrainian].

10. Korobov, O. (2011). Field multichannel audio recording of folk music works in Ukraine: the practice recordist. Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia mystetstvo, 10, 208-223 [in Ukrainian].

11. Kriuchyn, A. A., & Kosiak I. V., & Dovhaliuk I. S., & Yehupova L. I., & Balahura I. V. (2006). Preservation of records of Ukrainian folk music by digitizing the Phonographic collection of Osip Razdolsky. Reiestratsiia, zberezhennia i obrobka danykh, Vol.18, 3, 59-66 [in Ukrainian].

12. Cultural Heritage. Institute for Information Recording of NAS of Ukraine. Retrieved from: http://www.ipri.kiev.ua/index.php?id=1058 [in Ukrainian].

13. Laboratory of research of the Intangible Cultural Heritage. The regional organizational and methodical center of culture and art. Retrieved from: http://www.cultura.kh.ua/uk/activities/folklore-research-laboratory/about [in Ukrainian].

14. Laboratory of ethnomusicology of the National Music Academy of Ukraine named after P. Tchaikovskyi. Retrieved from: http://knmau.com.ua/laboratoriya-etnomuzykolohiyi [in Ukrainian]

15. Laboratory of of musical Ethnology. Ukrainian authentic music. Network archives of cultural heritage of Ukraine. Retrieved from: http://www.folk.org.ua/portal/lme [in Ukrainian].

16. Educational Laboratory of folklore. Kharkov State University of Arts. Retrieved from: http://dum.kharkov.ua/labfolk.htm [in Ukrainian].

17. Osadcha, V. M. (1995). Issues of funding of modern heritage of folk-ethnographic materials in Kharkiv. Abstracts of papers of III Conference on issues of museum management and Local History «Problems of preservation and restoration of historical memory»ю (pp. 83-84.). Kharkiv [in Ukrainian].

18. Rusina, V. S. (2010). Folk songs of Slobozhanschyna in scientific archives of IMFE NASU on materials of ethnographic commission UAS. Art culture. Current Affairs. Naukovyi visnyk. Instytut problem suchasnoho mystetstva, 7, 391-410 [in Ukrainian].

19. Tereshchenko, O. A. Folk direction activity of Museum. named after K. Szymanskiy. Kirovograd Regional Art Museum. The regional seminar «Features of functioning museums of art». Retrieved from: http:artmuzeum.kr.ua/pro-muzej/konferencz%D1%96%D1%97/oblasnij-sem%D1%96nar-osoblivost%D1%96-funkcz%D1%96onuvannya-muze%D1%97v-xudozhnog [in Ukrainian].

20. Folklore archive of Ukrainian folklore Department named after F. Kolessa. Laboratory of folkloristic research. Faculty of Philology of Lviv National Ivan Franko University. Retrieved from: http://labs.lnu.edu.ua/folklore-studies/folklornyj-arhiv [in Ukrainian].

21. Shamonin, H. (2016). Fund of Audio materials of the archive-museum of folk culture of Ukrainian Polissya: specific of formation. Tradicija ir Dabartis, 11, 240-249 [in Ukrainian].

УДК 78.071.1(470):786.2+78.082.2

Швец Наталья Александровна,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории
и истории культуры
Национальной музыкальной академии
Украины имени П. И. Чайковского
natala.shvets@gmail.com

ПРОБЛЕМА ТРАДИЦИИ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Н. МЕТНЕРА (НА ПРИМЕРЕ «СОНАТЫ-ВОСПОМИНАНИЯ» ИЗ ЦИКЛА «ЗАБЫТЫЕ МОТИВЫ»)

Цель статьи. *Обнаружить взаимодействие стилевых тенденций, результативность стилевого синтеза в «Сонате-воспоминании» Н. Метнера как выражения важнейших стилевых процессов периода рубежа XIX-XX вв.* ***Методология.*** *Исследование осуществляется благодаря использованию следующих методов: культурологического, позволяющего обозначить общекультурные процессы в русском музыкальном искусстве рубежа веков; герменевтического, базирующегося на осмыслении музыкальных произведений в соотношении с культурной традицией; музыковедческого, предполагающего анализ музыкальных произведений и опирающегося на теоретические разработки музыковедов в области художественного мировоззрения, традиций, стиля.* ***Научная новизна*** *заключается в том, что впервые рассматривается проблема стилевого синтеза на материале «Сонаты-воспоминания» в аспекте конкретного воплощения идей «Серебряного века».* ***Выводы.*** *Фортепианное произведение «Соната-воспоминание» является целиком символичным в художественной и эстетико-философской концепции композитора. Идея воспоминания, реминисценции («возвращения к началу»), заявленная в программном заглавии, стала основополагающим принципом творческого метода композитора.*

Ключевые слова: *культуротворческий синтез, культурная традиция, музыкальный индивидуальный стиль.*

Швець Наталія Олександрівна, *кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*

Проблема традиції в фортепіанній творчості М. Метнера (на прикладі «Сонати-спомину» з циклу «Забуті мотиви»)

Мета статті. *Виявити взаємодію стильових тенденцій, результативність стильового синтезу в «Сонаті-спогаді» М. Метнера як вираження найважливіших стильових процесів періоду рубежу XIX-XX ст.* ***Методологія.*** *Дослідження здійснюється завдяки використанню таких методів: культурологічного, що дозволяє позначити загальнокультурні процеси в російському музичному мистецтві рубежу століть; герменевтичного, що базується на осмисленні музичних творів у співвідношенні з культурною традицією; музикознавчого, який передбачає аналіз музичних творів і спирається на теоретичні розробки музикознавців в області художнього світогляду, традицій, стилю.* ***Наукова новизна*** *полягає в тому, що вперше розглядається проблема стильового синтезу на матеріалі «Сонати-спогаду» в аспекті конкретного втілення ідей*

©Швец Н. А., 2017

*«Срібної доби». **Висновки.** Фортепіанний твір «Соната-спогад» є цілком символічним в художній і естетико-філософській концепції композитора. Ідея спогаду, ремінісценції («повернення до початку»), заявлена в програмному заголовку, стала основним принципом творчого методу композитора.*

Ключові слова: *культуротворчий синтез, культурна традиція, музичний індивідуальний стиль.*

***Shvets Nataliia,** Candidate of Art Criticism (Ph. D), Associate Professor at the Department of Theory and History of Culture, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

The Problem of the Tradition in Piano Works of M. Metner: the case of "Sonata-remembering" from the "Forgotten motives" cycle

***Purpose of Article.** The goal of the research is to unfold the interactions of style trends, the effectiveness of the stylistic synthesis in "Sonata-remembering" of M. Metner as an expression of the most important stylistic processes of the XIX-XX centuries. **Methodology.** The research is conducted through the using of the following methods: cultural science method allows to mark the general cultural processes in the Russian music on the turn of the centuries; hermeneutic method is based on the comprehension of music compositions in relation to the tradition of culture; musicology method provides the analysis of music compositions and relies on the theoretic works of the musicology in the art minds, traditions, and style. **Scientific Novelty**. The problem of the stylistic synthesis on the case of "Sonata-remembering" is examined for the first time in the aspect of the embodiment ideas of "The Silver Age" **Conclusions.** The compositions for piano "Sonata-remembering" is quite symbolic in the art and aesthetic-philosophical concepts of the composer. The idea of remembering, reminiscence ("the returning to the beginning") is declared in the title of the program and has become the main principle of the composer's creative method.*

Key words: *synthesis of cultural achievement, a tradition of culture, personal music style.*

Актуальность темы исследования. Завершение второго тысячелетия и начало новой эры человеческой цивилизации создаёт уникальную возможность осмысления всего предшествующего культурного развития с позиции, учитывающей «пограничный», «рубежный» характер современной эпохи. В этой связи особенный интерес для исследования представляет культура «Серебряного века», основные параметры которой определяются «рубежностью» её положения (конец XIX – начало XX ст.), культуры, ставшей, как справедливо об этом пишут исследователи, колыбелью важнейших художественно-эстетических событий XX столетия. Появление во второй половине XX века огромного числа ранее неизвестных, недоступных для изучения публикаций философских, искусствоведческих трудов, художественных произведений, мемуаров, дневников выдающихся деятелей искусства «Серебряного века» радикально расширило, изменило наши представления о многих явлениях того времени, в частности, и о творчестве композиторов – С. Танеева, Н. Метнера, С. Рахманинова, С. Прокофьева, И. Стравинского и других. Присущие их музыке и в целом искусству «Серебряного века» широта стилевого пространства, взаимодействие различных, как связанных с традицией, так и новаторских, «авангардных» стилевых тенденций, органичность, жизнеспособность интегрирования, синтеза разностилевых источников, несмотря на существование ряда работ, касающихся этих вопросов (труды К. Зенкина, Т. Левой, С. Тышко), требуют

специального глубокого осмысления. Принимая во внимание огромное воздействие творческих идей «Серебряного века» на последующее развитие художественной культуры, эти проблемы, ключевые в то время, и сегодня являются *актуальными* в исследовании стилевых процессов современного музыкального искусства.

Анализ исследований и публикаций. Вопрос о природе синтеза искусств как художественного феномена, о причинах неизменного стремления к интеграции различных искусств в условиях возникновения целостного произведения получил отражение в трудах К. Зенкина, Е. Зинькевич, М. Михайлова, А. Самойленко и др. Разные аспекты понимания «традиций» изложены в трудах Н. Герасимовой-Персидской, И. Юдкина; осмысление проблемы соотношений традиций и новаторства нашло своё отображение в исследованиях М. Неклюдовой и Н. Шахназаровой. Однако анализ «Сонаты-воспоминания» Н. Метнера с точки зрения воплощения в ней идеи стилевого синтеза в аспекте конкретного воплощения идей «Серебряного века» отсутствуют.

Цель – обнаружить взаимодействие стилевых тенденций, результативность стилевого синтеза в «Сонате-воспоминании» Н. Метнера как выражения важнейших стилевых процессов этого периода.

Изложение основного материала. В блистательном созвездии композиторов «Серебряного века» – А. Скрябина, С. Рахманинова, И. Стравинского, С. Прокофьева – С. Танеев и его прямой наследник, ученик Н. Метнер занимают значительное место. Одна из характернейших среди антиномий «Серебряного века»: безграничная свобода человеческой индивидуальности, обнажение субъективного начала, «ввинченность мысли в душу человеческую [6, 49], интуиция, эмоция и научно-теоретическое постижение мира, глубокое философское осмысливание исторических, в том числе и культуротворческих процессов, дискурсия, рацио. Обе эти тенденции и противополагались, оппонировали и, одновременно, взаимодействовали. Яркий пример последнего – творчество символистов. В. Иванов писал: «Отличительный признак символического искусства – особенная интуиция и энергия слова, каковое непосредственно ощущается поэтом как тайнопись неизреченного, вбирает в свой звук многие, неведомо откуда отозвавшиеся эхо и какбы отзвуки родных подземных ключей [4, 59]».

И, в то же время, иррациональную суть, интуитивизм символизма его создатели постигают сугубо рациональным путём, глубокой исследовательской разработкой научных понятий и категорий. В этом одна из самых парадоксальных антиномий направления. «Магия экстаза, – писал А. Белый, – должна соединяться со льдом гнозиса, чтобы постулируемое единство свободным утверждением превратить в самое условие познания и творчества [1, 86]». Показательно, что в символизме современники усматривали неоклассицистские тенденции [2, 224].

Сущностная в творческих процессах рубежа веков интеллектуально-духовная сфера нашла глубокое и последовательное выражение в творчестве С. Танеева и Н. Метнера, для которых в высшей степени было характерно

рационально-исследовательское, научное постижение художественной ситуации времени, осмысливание закономерностей и перспектив развития музыкального искусства, поиск универсальных решений этой проблемы, глубокий интерес к музыкальным системам интеллектуальной направленности, высочайший профессионализм.

Н. Метнер, отражая тенденции современной ему культуры, преломляя в своём творчестве многовековой европейский художественный опыт, на протяжении всей жизни сознательно и целенаправленно обращался к традиции, предшествующие музыкальные направления становятся для него необходимой точкой опоры в творческом процессе. Произведения Баха, Бетховена, Шуберта, Шопена, Вагнера явились истоком для Метнеровского творчества. «Если возможно вообще ставить какие бы то ни было „проблемы" искусству, то единственной проблемой каждой его эпохи должно быть сохранение преемственной связи с великим прошлым [5, 137]».

Осмысление *ценности традиции*, её актуализация в условиях начала XX века становится важнейшей чертой творческого мышления Метнера, которого интересуют не столько отдельные сферы в культуре прошлого, а прежде всего *непрерывность традиции*, её *единство*, *синтез*, что связано с характером мышления немецкой школы, культивировавшей особую уплотнённость музыкального времени и интенсивность внутреннего движения, динамики музыкальной мысли. Метнеровская ретроспективность вырастает из абсолютной веры в «изначальную тему музыки», из стремления сохранить вечные истины искусства – красоту и гармонию. По словам самого композитора, «главные темы искусства суть темы вечности, существующие сами по себе. Художественное открытие заключается в индивидуальном раскрытии этих тем, а никоим образом не в изобретении несуществующего искусства [5, 7]».

Истоком всех стилей, по мнению Метнера, была песня-тема. «Все стили по-своему, по-иному записывали песню, по-разному приспособляли её к множеству – <…> полифонический стиль распределял её, тему, на многие голоса, равно давая каждому из них самостоятельную тематическую роль; гомофонический же поручал её преимущественно одному голосу, предоставляя другим лишь <…> отражать её свет. В полифонии все голоса согласовывались в последовательной, самостоятельной передаче темы; в гомофонии преобладал один голос, исполнявший тему, остальные же голоса, как звуковая колоннада, поддерживали и оттеняли её. Но оба стиля были согласованы между собой окружением темы-песни, и потому в основном законе их наблюдалось тождество. <…> Новое является лишь обновлением „старого". Оно отвергает в нём лишь то, что его удалило от центра [5, с. 63]». В связи с этим исследователи творчества композитора сравнивают музыку Метнера не с внешне-эмоциональным, страстным, а с внутренне-сосредоточенным «диалогом с идеальным». По словам Метнера, «акт самозабвения является одним из главных проявлений духа человеческого и, может быть, является тем забвением, в котором снятся и вспоминаются все песни и их законы [5, 63]».

Ярким примером индивидуального переинтонирования драматургических, жанровых, структурных закономерностей сонатной формы является фортепианный цикл «Забытые мотивы» (ор. 38-40), написанный в 1918-1920 годах. Именно это сочинение стало концентрированным воплощением целостной картины мира Метнера, его индивидуального взгляда на время и традицию; «Забытые мотивы» – «попытка приостановить ещё не ушедшее прошлое, ещё не забытое „забытое", ещё раз перечитать и сыграть его [3, 433]».

Важнейшей стержневой мыслью всего цикла становится «Соната-воспоминание» (ор. 38, №1, *a-moll*), выделяющаяся особой интимностью, сокровенностью, деликатностью, камерностью высказывания, отсутствием виртуозно-пианистической техники, а также красочной «внешности». По мнению Зенкина, эта «бескрасочность» как раз и является залогом активного участия интерпретации, определённого «доведения» текста, его «раскраски».

Уже развёрнутая тема вступления является ярким воплощением основной идеи цикла – реминисцентности. Материал вступления проводится не только в качестве рефрена в ор. 38 (в «Вечерней песне» (№6), в постлюдии «Как бы воспоминание» (№8), но и обладает особой семантической нагрузкой в «Канцоне-машинате» (ор. 39 №4) и в «Трагической сонате» (ор. 39 №5). Показательно, что тема вступления лишь однажды проводится в трансформированном виде (в разработке сонаты), в остальных случаях она предстаёт в неизменном, константном варианте.

Композиционно отчленяясь, вступление приобретает предыктовый характер и, тем самым, имеет большую весомость, чем типичные вступительные фразы перед центральным разделом формы. Вряд ли в творческом наследии Метнера ещё встретим такую цельнорождённую песенную тему, в которой эффект простоты и непосредственности возникает как результат техники мотивного прорастания. Уже в самых начальных оборотах темы-элегии заложен основной ключевой принцип – мелкие мелодические конструкции (субмотивы) воздействуют своей повторяемостью (микрореминисцентностью), обладают особой интенсивностью внушения, характерностью воздействия. Метнер не стремится придать основному интонационному ядру остро индивидуализированный облик. Основная мелодическая линия вырастает из простых интонационных формул – интонаций, прошедших через несколько веков и ставших, таким образом, реальным обобщением традиции. Нисходящие секундовые и терцовые интонации мелькают во вступлении на вершинах волн фигураций, чтобы затем оформиться в мелодически рельефную линию в первом элементе главной партии. Типичное для романтической музыки «рождение» мелодии из фигурационного фона здесь во многом уподобляется барочному соотношению прелюдии и фуги.

С первых тактов изложения темы вступления выделяется Метнеровская особенность – в прелюдийной гармонической фигурации усиливается самостоятельное значение линии, линеарной организации. Таким образом, невычленимыми сторонами единого, нераздельного целого проступают

барочная фигурационная импровизация, усиление самостоятельности линеарного начала и романтическая текучесть лирического состояния.

Внутренняя остинатность (ритмики, штриха, фактуры), неторопливое движение, лирическая настроенность, эпическая повествовательность, спокойное «биение» времени создаёт отстранённо-объективизированный образ, лишённый субъективной характеристичности.

Песенность, формирующая основное жанровое поле вступления, становится объединяющим явлением в цикле. Более того, в «Сонате-воспоминании» имеет смысл говорить и о принципе монотематизма как частном случае мотивного единства у Метнера. Относительно небольшая рельефность темы вступления, его близость к общим формам движения дают широчайшие возможности развития, возможности образно-интонационных преобразований. Основные тематические образования «Сонаты-воспоминания» (первый элемент главной партии, первая побочная тема, заключительные и связующие разделы) соподчинены основной интонационной идее цикла.

Главная партия экспозиционного раздела включает в себя три элемента, первый из которых напрямую производен из материала вступления. Его тематически концентрированное развёртывание насыщено особой грустью, воплощающей образ покоя, раздумья. Композитор фокусирует внимание на интонационном развитии мелодического ядра, продиктованной не сменой гармонических вертикалей, а тесным взаимодействием каждого тона с соседним. Звуковысотная линия строится на варьировании секундовых соотношений в сочетании с малотерцовыми интонационными ходами, опевающими единый центр. На дальнейшее строение мелодической линии существенное влияние оказал принцип вариантности. В связи с этим достигается постепенное непрерывное движение, развёртывание мелодии, для которого характерно чередование скачка и плавного движения, компенсация акцентировки безакцентностью, продолжительных звуков более мелкими ритмическими последовательностями. Но уже в пределах первого предложения в главной партии происходит выделение *нового интонационного зерна*, связанного с появлением декламационного начала в мелодике. Первоначально этот мотив звучит сдержанно за счёт маршевой основы, во втором проведении мотив трансформируется в контрастирующий песенному *танцевальный жанровый пласт*. Так, возникает сопоставление «песня-танец», представляющие разные эмоциональные планы в отношении к «забытому». Танцевальное становится выразителем классического, гётеанского начала в цикле. Такой жанровый дуализм распространяется не только на всю сонату, но и на весь цикл. Вместе с тем, в экспозиции не создаётся ощущение калейдоскопичности и «разорванности» благодаря интенсивному процессу вариантного прорастания, где каждая новая тема становится вариантом предыдущих тематических образований. Так, две побочные партии представляют собой разные взгляды на один объект: первая побочная смягчает эпический тон повествования, выдвигает именно песенность на центральное

место, варьируясь, тема приобретает мягкие лирические очертания; во второй, побочной, главенствует танцевальное жанровое начало.

Итак, важнейшим структурообразующим принципом экспозиции становится повторность, реминисцентность материала. Такими реминисценциями являются тема вступления и производная от неё главная партия, появляющаяся несколько раз в экспозиции. Объединяющим фактором становится и связующий раздел, однако он имеет двойственную роль: если в первой экспозиции он интонационно формирует первую побочную партию, то во второй кристаллизует интонации второй побочной темы.

Весь последующий раздел (разработка), возникающий как резкое переключение в иную эмоциональную плоскость благодаря внезапному контрасту динамики, гармонической неустойчивости, хроматизации всех пластов фактуры, неожиданному темповому сдвигу, интонационно подчинён стержневой драматургической идее – трансформации первоначальных тематических образований. Важнейшим смысловым моментом становится включение в разработку темы-эпиграфа, которая предстаёт в крайне трансформированном виде. Основные черты темы изменяются в противоположность: тональная и структурная определённость и замкнутость уступают место неустойчивости и разомкнутости, диатоничность мелодического рисунка – хроматизации всех линий, простота гармонии – усложнённой альтерированной вертикали; от приглушённого, сумрачного звучания композитор приходит к колокольному фактурному решению, подчиняя всё движение разработочного раздела динамике, моторике, причём Метнеровская колокольность инфернальна, она является символом механически-бездвижного.

Резюмирующим разделом, разрешающим противодействие двух различных сфер, становится реприза, совмещающая функции замыкания и перехода к новому этапу, где в кульминационной зоне в увеличении, с подчёркиванием каждого звука, в колокольном звучании проходит главная партия, символизирующая авторское высказывание, субъективную реакцию на произошедшее. Реприза синтезирует интонационные идеи экспозиции и разработки, где все темы переосмысливаются под воздействием личностного начала. Особенно рельефно это проявляется в кульминационном проведении первой побочной партии, представляющей собой крайне субъективизированный смятенный, динамичный монолог-ариозо.

Последний раз тема-эпиграф, восстановленная в первоначальную интонационную формулу, проводится в эпилоге, на тихой кульминации как воспоминание о вечном, вневременном.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые рассматривается проблема культуротворческого синтеза на материале «Сонаты-воспоминания» в аспекте конкретного воплощения идей «Серебряного века».

Выводы. Сущностная в творческих процессах рубежа веков интеллектуально-духовная сфера нашла глубокое и последовательное выражение в фортепианном творчестве Н. Метнера, для которого в высшей

степени было характерно рационально-исследовательское, научное постижение художественной ситуации времени, осмысливание закономерностей и перспектив развития музыкального искусства, поиск универсальных решений этой проблемы, глубокий интерес к музыкальным системам интеллектуальной направленности.

Н. Метнер явился выразителем присущей художественной культуре эпохи альтернативной тенденции – культуротворческого синтеза настоящего и прошлого, движения к новому без отказа от общезначимого, что было накоплено в русском и европейском искусстве, понимания прошлого как вечно живой силы, пронизывающей все эпохи, осознание непрерывности традиции.

Ещё одна особенность – подвижность мышления, расшатывание устоявшихся художественных систем, их испытание с позиций нового времени, смещение смысловых акцентов, переоценка ценностей. Стилевая система романтизма в «Сонате-воспоминании» вступает в органичное взаимодействие, синтезирование с противоположными романтизму барочно-классицистскими принципами, что свидетельствует об эволюционном процессе. В недрах этой модифицированной ветви романтизма вызревает, формируется новая стилевая система, оппозиционная по отношению к романтизму.

Возможность взглянуть на явления художественной культуры, в частности, на фортепианное творчество Н. Метнера с достаточно значительной временной дистанции позволяет прийти к выводу о перспективности позиции композиторов в культуротворческих процессах XX – начала XXI ст. В их стилевой множественности, стремлении к внедрению новых авангардных идей, эксперимента, рельефно обнаруживается действенность и актуальность рационально-конструктивного, интеллектуального начала, идеи связи времён, адаптации моделей разных эпох и стилей, признания особой стилеобразующей и формообразующей роли полифонии.

Фортепианный цикл «Забытые мотивы» – опус, являющийся целиком символичным в художественной и эстетико-философской концепции композитора. Идея воспоминания, реминисценции («возвращения к началу»), заявленная в программном заглавии, стала основополагающим принципом творческого метода композитора.

В целом, на протяжении всего XX и начала XXI столетий в стилевом плюрализме художественной культуры идеи «нео», сопряжённости искусства с концепциями предшествующих эпох занимали существенное место. Преломленное сквозь призму социокультурного вектора, национального и индивидуального стилей взаимодействие, синтезирование сложившихся в исторической ретроспективе стилевых идей, в частности: эпохи барокко с её значимым философским, интеллектуальным началом, конструктивной ролью полифонического фактора, присутствием в творческом сознании музыкально-риторических традиций, характерной жанровой системой; классицизма, с его объективно-рациональными творческими принципами, продуманной

завершённостью высказывания, структурной организованностью целого; романтизма, аккумулирующего постижение психологии человеческой жизни, сущности субъективного начала с его уникальной неисчерпаемой духовной глубиной, психологической гибкостью интонирования, стремлением к свободе организации музыкального пространства, с инновационными современными системами привело в XX – начале XXI столетия к ярким творческим результатам, сопряжённым с именами Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Н. Мясковского, Р. Щедрина, А. Шнитке и других в русской музыке, Б. Лятошинского, Л. Колодуба, Л. Грабовского, В. Сильвестрова, М. Скорика, Ю. Ищенко, Л. Дычко, Е. Станковича, И. Карабица и других в украинской.

Литература

1. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. / А. Белый. – М.: Искусство, 1994. – Т. 1. – 478 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
2. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. / А. Белый. – М.: Искусство, 1994. – Т. 2. – 571 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
3. Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К.В. Зенкин. – М., 1997. – 415 с.
4. Иванов В.И. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические / В.И. Иванов. – М.: Мусагет, 1916. –351 с.
5. Метнер Н.К. Муза и мода / Н.К. Метнер. – Париж: Мусагет, 1935. – 156 с.
6. Эткинд А.М. Эрос невозможного. История психоанализа в России / А.М. Эткинд. – СПб.: Медуза, 1993. – 463 с.

References

1. Belyi, A. (1994). Criticism. Aesthetics. Theory of Symbolism: in 2 vol. Vol.1 (The History of aesthetic in the monuments and documents). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
2. Belyi, A. (1994). Criticism. Aesthetics. Theory of Symbolism: in 2 vol. Vol.2 (The History of aesthetic in the monuments and documents). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
3. Zenkin, K. V. (1997). Piano Miniature and the Paths of Music Romanticism. Moscow [in Russian].
4. Ivanov, V. I. (1916). Furrows and Borders. Experiences Aesthetic and Critical. Moscow: Musaget [in Russian].
5. Metner, N. K. (1935). Muse and Fashion. Paris; Musaget [in Russian].
6. Etkind, A. M. (1993). Eros of the impossible. The history of psychoanalysis in Russia. St. Petersburg: Meduza [in Russian].

УДК 781.7

Гарькава Ірина Олександрівна,
здобувач кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського, завідувач відділу композиції
КДМШ №3 ім. В.С. Косенка
miramusic@ua.fm

СИНТЕЗ ХРИСТИЯНСЬКИХ ДИНАМІЧНИХ КОМПОНЕНТІВ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ У «ЛІТУРГІЇ СВ. ІОАННА ЗЛАТОУСТОГО» ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА

Мета роботи. *Дослідити синтез християнських динамічних компонентів національного стилю у "Літургії св. І. Златоустого" Є. Станковича.* ***Методологія*** *дослідження полягає у застосуванні історичного, порівняльного методів дослідження та теоретичного аналізу. Зазначений методологічний підхід дозволяє простежити основні компоненти національного стилю в різні періоди та розкрити деякі особливості літургії Є. Станковича, дослідити духовні домінанти християнства, переосмислені композитором, набуті у попередньому художньому досвіді різних епох.* ***Наукова новизна роботи*** *полягає у визначенні композиторської авторської інтерпретації православного обрядового канону через оригінальну систему стильових засобів. Вперше на змістовому, драматургічному, композиційному, стилістичному рівнях у цьому творі підсумовані основні динамічні компоненти національного стилю, вироблені християнством упродовж багатовікового духовно-культурного поступу.* ***Висновки.*** *Досліджені такі компоненти, як метафізично-етичний середньовічний компонент (проявився у слідуванні за канонічними традиціями Священної Служби), романтично національно-духовний елемент (виявився в опорі на український варіант Священного Письма), деміургічний (проявилося у драматургії твору) та елемент барокової театральності (пов'язаний зі стилістикою, з концертною спрямованістю образів), створюють в Літургії особливий полісмисловий простір.*

Ключові слова: *літургія, християнські динамічні компоненти, національний стиль, Є. Станкович.*

Гарькавая Ирина Александровна*, соискатель кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, заведующий отделом композиции КДМШ №3 им. В.С. Косенка*

Синтез христианских динамических компонентов национального стиля в "Литургии св. Иоанна Златоустого" Евгения Станковича

Цель работы. *Исследовать синтез христианских динамических компонентов национального стиля в "Литургии св. И. Златоустого" Е. Станковича.* ***Методология*** *исследования заключается в применении исторического, сравнительного методов исследования и теоретического анализа. Отмеченный методологический подход позволяет проследить основные компоненты национального стиля в разные периоды и раскрыть некоторые особенности литургии Е. Станковича, исследовать духовные доминанты христианства, переосмысленные композитором, приобретенные в предыдущем художественном опыте разных эпох.* ***Научная новизна работы*** *заключается в определении композиторской авторской интерпретации православного обрядового канона через оригинальную систему стилевых средств. Впервые на смысловом, драматургическом,*

©Гарькава І. О., 2017

композиционном, стилистическом уровнях в этом произведении просуммированы основные динамические компоненты национального стиля, выработанные христианством на протяжении многовекового духовно- культурного продвижения. ***Выводы****. Такие исследованные компоненты, как метафизический этический средневековый компонент (заключается в следовании за каноническими традициями Священной Службы), романтически национально духовный элемент (опора на украинский вариант Священного Письма), демиургический (проявился в драматургии произведения) и элемент барокковой театральности (связан со стилистикой, с концертной направленностью образов), создают в Литургии уникальное полисмысловое пространство.*

Ключевые слова: *литургия, синтез, христианские динамические компоненты, национальный стиль, Е. Станкович.*

Garkava Iryna, *aspirant of the Theory and History of Culture Department, National Music Academy of Ukraine named after P. Tchaikovsky , Head of the Composition Department, KMSH №3 named after. V. Kosenko*

The synthesis of dynamic Christian components of national style in "Liturgy of John Chrysostom" by Eugeniy Stankovych

Purpose of Article. *The main aim of the research is to investigate the synthesis of dynamic Christian components of the national style in "Liturgy of John Chrysostom" by Stankovich.* ***Methodology.*** *Research methodology consists of application historical, comparative methods of study and theoretical analysis. The methodological approach allows to trace necessary components of the national style in different periods and to expose some features liturgies of Stankovich to probe the spiritual dominants of Christianity, reinterpreted by the composer, purchased in the previous artistic experience of the different epochs.* ***The scientific novelty*** *of the work consists in the determination of composer's interpretation of orthodox canon through the original system of stylish facilities. The semantic, dramaturgic, composition, stylistic levels were firstly analysed within a particular work as well as the essential dynamic components of national style that have been developed by Christianity for many centuries of spiritual and cultural advancement were defined.* ***Conclusion.*** *Such investigational components, as metaphysically ethics component (consists in the following canonical transactions of Sacred Service), romantically nationally spiritual element (support on the Ukrainian variant of Sacred Letter), demiurgic (dramaturgy of work) and baroque theatrics component (related to stylistics, with the concerto orientation of appearances), create unique polystylistics space in Liturgy.*

Key words: *Liturgy, synthesis, dynamic Christian components, national style, Eugeniy Stankovich.*

Пошуком нових граней духовного позначене розмаїття християнських тем і образів, представлене у сучасному українському музичному мистецтві. Незважаючи на несхожість творчих манер Є. Станковича, А. Караманова і Л. Дичко, М. Шуха і О. Щетинського, О. Козаренка і В. Сильвестрова, М. Скорика і В. Польової, Ю. Іщенка і Г. Гаврилець, В. Степурка і В. Камінського, їх музика об’єднана спільною світоглядною парадигмою, спрямованою на відновлення сакрального мистецтва, виявлення через особистісне концептуальне осмислення звука, інтонації, жанру, форми, стилю втаємниченого, незвіданого, нетлінного, вічного.

Занурення композиторів у царину християнського світогляду відкриває перед ними можливості до осягнення духовних, культурних надбань більше як двох тисячолітнього періоду. Онтологічні, аксіологічні складові християнства у різні епохи визначалися у залежності від історичних, соціально-політичних,

культурних реалій. Серед основних ідейних концептів українського православ'я, які впливали на формування культурно-мистецької парадигми, можна виділити чотири основних. У часи Київської Русі разом із розповсюдженням й укоріненням християнства відбувалося налаштування культури на його метафізичні, морально-етичні канони. Ті, хто прийняв віру Христа, намагалися подивитися на світ «очима Бога», через його священний знак – Слово – пізнати нову правду й істину, пізнати закон і благодать крізь структуру священних символів.

Символіко-алегоричний план театралізованого представлення християнського вчення входить у культуру і мистецтво через культуру українського Бароко. У Романтизмі XIX століття відродження національної ідеї українців відбувалося на основі морально-етичних норм християнства. Ідея піднесення особистості до Божественного начала, вияву сакрального через індивідуальність людини, її творчий порив стає домінуючою у мистецтві на християнську тему межі XIX – XX століть.

Актуальність статті полягає у вивченні синтезу християнських динамічних компонентів у літургії Є. Станковича як основного стилеутворюючого фактора, ідейного стрижня концепції твору. В сучасній ситуації постмодернізму з властивою для нього стильовою та стилістичною «всеядністю» відбувається переосмислення композиторами духовних домінант християнства, набутих у попередньому художньому досвіді різних епох. Вони стають динамічними компонентами національного стилю[1] і визначають зв'язок між стилем конкретного твору, стилем композитора та національним стилем[2] у зафіксованих сталих стильових, жанрових, стилістичних музичних структурах. Музична стилістика, жанрові та стильові засоби, за умови відтворення динамічних компонентів стилю, набувають символічних значень, подібно до мовних структур Священних текстів: «Перехідний характер духовної теми у творчості українських композиторів обумовлює появу нової музичної символіки, вірніше набуття різними засобами музичної виразності нових символічних функцій. Це стає можливим завдяки історичній стильовій панорамності музичних образів: сьогодні семантика духовного у творчості українських композиторів розвивається в руслі синтезу ідей Ренесансу, Бароко і Просвітництва, а тому стає символічно заглибленою»[3].

Особливо рельєфно християнські динамічні компоненти національного стилю виявляються у духовних композиціях Євгена Станковича. Життя і творчість цього майстра розглядається у багатьох аспектах. У відомих працях О. Зінькевич [2, 3, 4, 5], С. Лісецького, [8], А. Луніної [10], І. Коханик [6], В. Москаленка [12], розглядається творчий шлях митця, аналізується його музика, особливо симфонічна та камерно-інструментальна. Розвідки А. Луніної [9, 11], Р. Станкович-Спольської [13] присвячені оперній творчості композитора. Набагато менше досліджень, присвячених духовним творам митця. У невеликих розвідках розглядаються особливості концепції хорового концерту «Господи, Владико наш» (1998) для хору a capella (С. Данилейко [1]), та необарокові інтенції хорової творчості Є .Станковича (О. Крамаренко [7]). У статті О. Тищенко [14],

розбирається співвіднесеність «Літургії св. Іоанна Златоустого» Є. Станковича з обрядовим каноном православної церкви. Однак специфіка прояву християнських динамічних компонентів, їх перехід у виразові засоби композиції на рівнях концепції, жанру, форми, стилістики у «Літургії св. Іоанна Златоустого» Є. Станковича не вивчалися науковцями.

Метою статті є виявлення складної взаємодії християнських динамічних компонентів національного стилю у Літургії Євгена Станковича.

Виклад основного матеріалу. У «Літургії св. Іоанна Златоустого» Євгена Станковича (2003) динамічні компоненти стилю, народжені християнською культурою, знаходяться у складному синтезі. У концепції цього твору в оригінальній авторській манері поєднані канонічний метафізично-етичний план Служби Божої з деміургічним індивідуалізмом та ствердженням романтичного прагнення поєднати національні семантичні та стильові культурні архетипи з Вічною Правдою Слова Божого, переосмислити через становлення музичної форми основний зміст євхаристичного канону подяки – чудесне перетворення сакрального духовного трансцендентного начала завдяки осянню благодаттю Святого Духа в іманентних процесуальних звукових реаліях музичної композиції.

Для відтворення ідеї втілення Вічного у часовому вимірі звукового слова» Є. Станкович використовує драматургічні чинники, завдяки яким вибудовуються смисловий, композиційний, формотворчий, стилістичний рівні Літургії.

Філософсько-християнська ідея поступового осяяння Святим Духом матеріального світу завдяки Святій Євхаристії, проникнення сакрального у сутнісні процеси існуючого, дарування світу Божої Благодаті, деміургічний акт єднання Людського, Особистісного, сущого, іманентного і Божественного понад сущого, трансцендентного є домінантою становлення концепції твору.

Смисловим зерном цієї ідеї – символічним зосередженням у тематизмі основної динаміки взаємодії небесного і земного є № 1 Велика єктенія. У складному сплетінні звуків у початковому «Амінь» закодовані основні тональні сфери Літургії (es (сектсакорд) – символ авторської монограми Євгена Станковича, C – До-мажорна барва Божественного, B – сі бемоль мажор – символ величання Богородиці) та руху від нестійкої дисонантності неузгодженості на початку (перше співзвуччя) до консонантної злитності голосів у благозвучній єдності (другий акорд) у кінці форми. Співставлення наступних проведень фрази «Господи, помилуй» у чоловічого хору, (зосереджений, масивний хорал) та жіночого (емоційно наснажена, рухлива мелодія паралельних терції у високому регістрі на тлі протягнутих звучань (ісонів) низьких голосів) символізує майбутнє співставлення у розвитку «земної» та «небесної» сфер та їх органічне єднання. Інтонації терції та малої секунди представляють основні лейтмотиви-символи Господа та сферу трагічних звучань образів розп'яття і мучень Ісуса Христа (низхідна мала секунда – риторична фігура страждання (*passus durinsculis*)). Предиктовий, функційно нестійкий характер першої єктенії, весь розвиток якої зосереджений

у Сі бемоль мажорі домінанті до Мі бемоль мажору, є знаком емоційного напруження переживання таїнства Святої Літургії. А поява у кінці Мі бемоль мажору – тональності-монограми Євгена Станковича свідчить про особистісну причетність Майстра до створення музичного світу композиції.

Розвиток сфери «земних» сутнісних проявів відбувається у напрямку перетворення їх під впливом Благодаті Божої на одухотворені вияви реальності. У перших п'яти номерах (№ 1 Великій єктенії, першому антифоні на псалом № 102 № 2 «Благослови, душе моя Господа», гімні № 3 «Єдинородний сину», заповідях блаженств № 4 «У царстві Твоїм», вітанні Бога-Слова, Святого Євангелія № 5 «Прийдіть, поклонімось») експонується екзистенційний вимір існуючої дійсності у лірико-психологічному ракурсі[4]. У світі молитовного прохання про помилування (єктенії № 1, малі єктенії після №№ 2 «Благослови, душе моя Господа», 3 «Єдинородний сину»), налаштування душі на особливе спілкування з сакральним (№2 «Благослови, душе моя Господа»), відтворення людських уявлень про щастя (блаженства) для праведних у Царстві Божому (№ 4 «У царстві Твоїм») з'являється образ Ісуса Христа у його людській подобі (№ 3 «Єдинородний сину», № 5 «Прийдіть, поклонімось»). Напружені вияви колективних релігійних відчуттів виражені за допомогою насиченого гармонічного багатоголосся з колористичним тонально-нестійким розвитком тематизму (використання акордів з додатковими тонами та їх нестійких послідовностей з уникненням тоніки, постійне «блукання» у різних тональних сферах, обумовлене символікою вербального тексту). Хоральний склад, що стає символом єднання у спільному духовному пориві, усвідомленні та проголошенні основних завітів Слова Божого та істини Нового Заповіту (єктенії, розспів «Амінь!», проголошення «Слава Отцю, і Сину і Святому Духові…», № 3 речитаційні епізоди хору на словах «Ти Єдиний у Святій Трійці…», «У царстві Твоїм пом'яни нас…») змінюється імітаційно-поліфонічною фактурою для вияву індивідуалізованих переживань урочистої миті перебування у Святості молитви (№ 2 «Благослови, душе моя Господа», № 4 «У царстві Твоїм», № 5 «Прийдіть, поклонімось»). Лейтмотиви-символи Слів, уявлень, образів та відчуттів (секундово-терцієвий мотив Бога-Отця – початок № 2 на словах «<…> душе моя, Господа»[5], поспівка-оспівування «Благослови»[6]) сприяють образно-психологічній деталізації мелодичних контрапунктів, стають значимими семантичними складовими подальшого розвитку. У мелодичні контрапункти вплітаються символи особистісного релігійного почуття композитора (тональність Es – Євген Станкович, репрезентована у першій єктенії, стверджується у мі бемоль-мажорній гармонії на словах «душе моя» першого антифону – № 2 «Благослови, душе моя Господа»).

Образ «неземного світу» продовжує свій розвиток у № 6 «Святий Боже». У Трисвятому, згідно з каноном, херувими і серафими прославляють Господа Бога. Номер написаний з урахуванням тематизму, що характеризує «горішні» сфери. Відсторонена, образно нейтральна ритмічно-ігрова одноголосна тема на основі терції і секунди у межах кварти отримує поліфонічний розвиток –

варіації на тему-*ostinato*. Прозорість та ясність фактури, розрідженість голосів, їх регістрова віддаленість, переважання консонантних гармоній, стрімкий характер розвитку з активною динамікою розкривають образ потойбічного світу Божих янголів[7]. В Алілуї (№ 7) продовжується експонування та розвиток комбінаторно-ігрової сфери позаземних реальностей. Наступна суто єктенія (№ 8)[8] є неначе емоційною «земною» відповіддю на відкриття для людини, завдяки Христовому Воскресінню, одкровення Божественних сфер. Включення у нову тему характерних секундово-терцієвих мотивів (тт. 2 4), поява заключної кварти (7 8) є продовженням розвитку, започаткованого у попередніх єктеніях і відображають процеси взаємопроникнення тематизму, насичення експресивного, щирого прохання, звернення людей до Бога духовними імпульсами горішнього начала.

У «Херувимській пісні» (№ 9)[9] продовжується розвиток образів вищої сфери. Мелодичне остинато секундово-терцієвої поспівки, метро-ритмічна варіантність, прозорість фактури та розрідженість гармонічного плану доповнюються уведенням безсловесних розспівів у партії сопрано, що створюють ефект «розрідження» смислового поля звукового матеріалу, ще вищого піднесення «горі» неземних безсловесних звучань. Кульмінаційним моментом її є епізод з несподіваним відгомоном батальних звучань («Щоб підняти нам Царя всіх», тт. 47 67). Цей образ з'являється як наслідок обряду найвищого шанування Владики – піднесення його над натовпом людей списами на щитах при вході у Святе Місто і відображає семантику біблейських слів «дори носима чинми»[10], «пом'якшену» у бік духовного возвеличення, піднесення в українському перекладі тексту «Херувимської».

Кульмінаційним піснеспівом літургії є «Вірую» (№ 10), у якому висловлені основні постулати християнського вчення. У драматургії твору – це кульмінаційний етап у поєднанні двох образних сфер, у якому відтворено образ осяяння Божою Благодаттю, просвітлення всіх, хто молиться на Літургії, за допомогою низходження Святого Духу.

«Милість миру» (№ 11) – кульмінаційний момент Богослужіння. Саме під час цього наспіву священник у потаємній молитві звертається до Господа, щоб він за допомогою Святого Духа освятив Дари (хліб і вино) і перетворив їх на тіло і кров Христову. У музиці відтворено стан піднесеного, осяйного звернення до Святої Трійці. Хоровий спів, наснажений інтонаціями, тонально-гармонічними особливостями, тембро-фактурними прийомами, притаманними «небесній» тематичні сфері, звучить шанобливо, делікатно і смиренно. Дзвонові акорди прославних звучань другої частини піснеспіву (з т. 39) з осяйною Осаннною в Вишніх (терції у паралельному секундовому русі – переосмислений у новому ракурсі другий, «неземний» елемент Великої єктенії, № 1 та мотив «Святий Боже», № 6), психологічно зосереджена поліфонія фрагменту «Благословен» (з т. 68) закінчується розлогим консонантним, врівноваженим кадансуванням на слові «Амінь», яке встановлює рівновагу і повертає до піднесеного і зосередженого настрою.

Наступає найважливіший момент Літургії –хліб і вино перетворюються в істинне Тіло й істинну Кров Христову.

У наспіві «Достойно є», присвяченому чистому і непорочному образу Святої Богородиці, продовжується процес підсумовування тематичних перетворень, здійснених у попередньому становленні.

«Отче наш» (№ 13) за драматургічною логікою є піднесеним фіналом композиції Літургії. Тонально-гармонічна ясність (повернення у Мібемоль мажор – тональність-емблему Євгена Станковича, використання тризвуків, пустих кварто-квінтових звучань для підкреслення чистоти образу), структурна ясність двох розділів згідно з будовою молитви (перша – прославна, друга – прохальна), прозорість хоральної фактури, що немов уособлює спільність благоговійного звернення до Господа, до якого долучається і авторський голос (*Es dur*), уведення другого, вербального плану (читання молитви у довільному ритмі водночас зі співом) стверджують стан сподівання й очікування (перед Святим Причастям) Божої Милості та Благодаті Господньої, особливої духовної напруги-зв'язку між тілесним, душевним і духовним, у якому завжди знаходиться душа віруючої людини.

Таким чином, розглянувши Літургію Є. Станковича, відмітимо, що наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше на змістовому, драматургічному, композиційному, стилістичному рівнях, у даному творі, підсумовані основні динамічні компоненти національного стиля, вироблені християнством упродовж багатовікового духовно-культурного поступу.

Висновки. Отже, підсумовуючи усі компоненти, відмітимо, що метафізично-етичний середньовічний компонент проявився у слідуванні за канонічними традиціями Священної Служби, переважному дотриманні порядку виконання Священних текстів та ходу богослужбового обряду, символізації елементів музичної стилістики відповідно до символічного сприйняття Слова Святого Письма. Романтичний національно-духовний елемент виявився в опорі на український варіант Священного Письма, що великою мірою спричинило емоційно-психологічну трепетність, ліричність музичного вислову, характерні для української ментальності, звернення до стилістики календарно-обрядового фольклору (відтворення сфери «небесного»). Втілення деміургічної ідеї проявилося у драматургії твору, основна ідея якої – поєднання Божого начала і земного єства у творчому акті вознесіння музичного дарунку. План індивідуального, авторського начала послідовно впроваджений у драматургічній функції єктеній, які є своєрідним відстороненням, «авторським коментарем». Елементи барокової театральності проявилися (окрім стилістики з використанням риторичних фігур, символічного «прочитання», проінтонування вербального тексту) у концертній спрямованості образів, у яких поряд зі смиренним проханням грішника, що прийшов для покаяння, євхаристії і прилучення до Благодаті Господньої, присутній особливий піднесений настрій музики – священного свята людини, що виконується на землі для Бога.

Синтез динамічних стильових компонентів створює в Літургії особливий полісмисловий простір з багатоманітними можливостями відкриття нових граней Святого Письма у вічній спробі людини культурної долучитися до нетлінних істин християнської віри.

Примітки

[1]«Динамічні компоненти національного стиля в музиці – це свідоцтво закріплення в ній нових змістовних сфер, вперше або знову здійснений перехід позамузичних позастильових явищ (менталітет, традиції тощо) – у стиль, новаторське виявлення адекватних цим явищам засобів музичної виразності» [15; 10].

[2]Національний стиль в музиці, згідно з концепцією С. В. Тишка – «це корекція індивідуального й історичного стилів в умовах даної національної культури і в процесах адаптації і генерації стильових ознак, ґрунтована на системі відбору, накопичення і синтезу стійких ознак фольклорної і професійної музики народу, а також асиміляції елементів інонаціональних музичних культур, що фіксує перехід явищ національного менталітету і національної духовної культури в конкретну систему засобів музичної виразності» [15; 7 8].

[3] Н. Александрова вважає межу ХХ –ХХІ століть перехідним періодом для української музики з характерними для межових явищ прагненням до узагальнення попередніх культурно-стильових феноменів, пошуку в минулому нових шляхів розвитку мистецтва.; Александрова Н. «Урочиста Літургія» Л. Дичко у контексті виконавської традиції / Наталя Александрова // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського – Вип. 22. – Кн. 8 : Музичне виконавство. – К., 2002. С. 67 – 80. с. 67.

[4] Літургія Є. Станковича складається з двох частин: Літургія Оглашенних № 1 – 8 та Літургії вірних № 9 – 16.

[5] Цей мотив супроводжує образ Бога Отця у № 3 «Єдинородний Сину», № 16 «Слава Отцю і Сину і Святому Духові» (початок, мелодія верхнього голосу), № 10 «Вірую» (тт.. 3-7), № 14 «Нехай повні будуть уста наші»(альт, тт.. 6-7).

[6]Відповідь альтів «Благослови» нагадує знамениту тему «хреста» з до дієз мінорної фуги І тому ДТК Й. С. Баха.

[7] За стилістикою цей номер є алюзією до «Щедрика» М. Леонтовича зі схожою темою, симфонізованим розвитком простого мотиву, появою на кульмінації нової мелодії у високих голосів («Святий Безсмертний, помилуй нас», тт. 28 32).

[8] Згідно з каноном, вона завершує другу частину Служби – Літургію Оголошених.

[9] «Херувимська» звучить на початку третьої частини Служби – Літургії Вірних. Великий Вхід, яким вона розпочинається, символізує вхід Ісуса Христа до Єрусалиму на добровільні страждання та смерть.

[10] Так військо підносило над натовпом імператорів на щитах, що трималися списами, під час їх переможного в'їзду у Рим.

Література

1. Данилейко С. Про хоровий концерт Євгена Станковича / Світослав Данилейко // Українська музична газета. – 2007. – № 3 (65). – С. 4.

2. Зинькевич Е. С. Динамика обновления / Е.С. Зинькевич. – К.: Музична Україна, 1986.– 184 с.

3. Зинькевич Е. С. О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич / Е. С. Зинькевич. – Нежин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2012. – 312 с.

4. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича / Елена Зинькевич. – Сумы, 1999. – 252 с.

5. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы/ Е. Зинькевич. – Сумы: Сло- божанщина, 1999. – 252с.

6. Коханик И. Некоторые черты индивидуального стиля Станковича (гармония как стилевой фактор) / И. Коханик // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля : тематич. сб. науч. трудов Киевской консерватории. – К., 1993. – С. 8-103.

7. Крамаренко О. необарокова символіка у хоровій творчості Є. Станковича (на прикладі творів кінця ХХ початку ХХІ ст.) / Ольга Крамаренко // Українське музикознавство : науково-методичний збірник. - Вип. 37. - К., 2011. - С. 145–155.

8. Лісецький С. Й. Євген Станкович / С. Й. Лісецький. – К. : Муз. Україна, 1987. – 64 с. – (Творчі портрети українських композиторів).

9. Луніна А. «Opera Rustica»: діалектика міфу буття / А. Луніна // Музика. – 2012. – № 4. – С. 42– 45.

10. Луніна А. Дев'ять камерних симфоній Євгена Станковича (до питання про образний зміст камерно-симфонічної творчості) / А. Луніна // Київське музикознавство. – Вип. 30. – К., 2009. – С. 141– 152

11. Луніна А. Коли цвіте папороть: розвінчана міфологема / А. Луніна // Музика. – 2011. – № 4-6. – С. 10– 13.

12. Москаленко В. Евгений Станкович (творческий портрет) / В. Москаленко // Музыкальная культура братских республик СССР : сб. ст. – Вып. 1. – К. : Муз. Україна, 1982. – С. 97– 112.

13. Станкович-Спольська Р. Обряд «Купало» в українському фольклорі та опері Є. Станковича «Квіт папороті» / Р. Станкович-Спольська // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 36 : Українська та світова музична культура: сучасний погляд : у 2 кн. – Кн. 1. – К., 2005. – С. 137– 144.

14. Тищенко О. Обрядовий канон та його авторська інтерпретація в «Літургії св. Іоанна Златоустого» Євгена Станковича / Олена Тищенко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. - Вип. 45 : Історія музики: концепції, інтерпретації, документи. К., 2005. С. 33–39.

15.Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков: исследование / Сергей Витальевич Тышко. – К : Музинформ, 1993.- 117с.

References

1.Danileyko, S. (2007). About the chorus concert of Yevhen Stankovych. Ukrayins`ka muzy`chna gazeta, 3 (65), 4 [in Ukrainian].

2.Zinkevich, E.S. (1986). Dynamics of updating. K.: Muzy`chna Ukrayina [in Ukrainian].

3.Zinkevich, E.S. (2012). On the present, about the past reflects Yevgeny Stankovich in conversations with Elena Zinkevich. Nezhy`n : Vy`davecz` PP Ly`senko M. M. [in Ukraine].

4.Zinkevich, E. (1999). Symphonic hyperbole. About Evgeny Stankovich's music. Syumy [in Ukraine].

5.Zinkevich, E. (1999). Symphonic hyperbole Syumy: Slobozhanschyna [in Ukraine].

6.Kochanik, I. (1993). Some features of Stankovic's individual style (harmony as a style factor). Istoricheskie i teoreticheskie problemy muzykal'nogo stilja : tematich. sb. nauch. trudov Kievskoj konservatorii, 8-103 [in Ukraine].

7.Kramarenko, O. (2011). Neobarocular symbols in E. Stankovych's choral work (on the example of the works of the end of the XXth to the beginning of the XXI century). Ukrayins`ke muzy`koznavstvo : naukovo-metody`chny`j zbirny`k, 37, 145-155 [in Ukraine].

8.Lisetskii, S. Y. (1987). Yevhen Stankovych. K. : Muz. Ukrayina [in Ukraine].

9.Lunina, A. (2012). "Opera Rustica": the dialectic of the myth of being. Muzy`ka, 4, 42-45 [in Ukraine].

10.Lunina, A. (2011). Nine chamber symphonies of Yevhen Stankovych (to the question of figurative content of chamber symphonic art). Ky`yivs`ke muzy`koznavstvo, 30, 141– 152 [in Ukraine].

11. Lunina, A. (2011). When bloom ferns: scattered mythology. Muzy`ka, 4-6, 10-13 [in Ukraine].

12. Moskalenko, V. (1982). Evgeny Stankovich (creative portrait). Muzykal'naja kul'tura bratskih respublik SSSR, Is.1. K. : Muz. Ukrayina [in Ukraine].

13. Stankovych-Spolskaya, R. (2005). The "Kupalo" ritual in Ukrainian folklore and opera by E. Stankovych "Kvit ferns". Naukovy`j visny`k Nacional`noyi muzy`chnoyi akademiyi Ukrayiny` imeni P. I. Chajkovs`kogo, vol. 36: Ukrayins`ka ta svitova muzy`chna kul`tura: suchasny`j poglyad : u 2 kn. Kn. 1, 137-144 [in Ukraine].

14. Tyshchenko, O. (2005). The ritual canon and its author's interpretation in the "Liturgy of St. John Chrysostom "by Yevhen Stankovych. Naukovy`j visny`k NMAU im. P. I. Chajkovs`kogo, Is. 45: Istoriya muzy`ky`: koncepciyi, interpretaciyi, dokumenty`, 33-39 [in Ukraine].

15. Tyshko, S. (1993). Problema nacional'nogo stilja v russkoj opere. Glinka. Musorgskij. Rimskij-Korsakov: issledovanie. K : Muzinform [in Ukraine].

УДК 792 (477)

Дзюба Олег Андрійович,
народний артист України, доцент
Київського національного університету
культури і мистецтв
olegd@i.ua

СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ ДРАМАТИЧНИХ АКТОРІВ У ВНЗ

Мета статті *- розкрити особливості вокальної підготовки акторів драматичного театру у ВНЗ. В основу* ***методології*** *дослідження закладено комплексний підхід. Робота базується на емпіричному та історико-біографічному методах, які залучають вокально-виконавський і педагогічний досвід автора та розкривають особливості творчого формування співаків та акторів, діячів мистецтва та відповідну теоретичну базу (аналіз літератури з різних областей мистецтвознавства, музикознавства, вокальної і театральної педагогіки, історії і теорії театру).* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в подальшій розробці питань, пов'язаних з особливостями формування творчої особистості співаючого актора; розглянуто вплив індивідуальної психофізіології на вокально-сценічну діяльність.* ***Висновки****. Означена проблема вимагає корекції мистецької освітньої парадигми. Одна з головних особливостей співу драматичних акторів – прагнення до достовірності сценічного образу. Психологічні основи співу, емоційний настрій складають найважливішу частину теорії і практики вокального мистецтва, особливості яких необхідно враховувати кожному педагогові в підготовці професійних «синтетичних» акторів.*

Ключові слова: *вокал, актор, драма, психіка, емоції, сценічний образ.*

Дзюба Олег Андреевич, *народный артист Украины, доцент Киевского национального университета культуры и искусств*

Специфика вокальной подготовки драматических актёров в ВУЗах

Цель статьи *– раскрыть особенности вокальной подготовки актеров драматического театра в вузе. В основе* ***методологии*** *исследования заложен комплексный подход****.*** *Данная работа опирается на эмпирический (вокально-исполнительский и педагогический опыт автора), историко-биографический (раскрывающий творческий путь певцов-актёров, деятелей искусства) методы и теоретическую базу (анализ литературы из различных областей искусствоведения, музыкознания, вокальной и театральной педагогики, истории и теории театра).* ***Научная новизна*** *работы заключается в том, что получили дальнейшее развитие вопросы, связанные с особенностями формирования творческой личности поющего актера; влияние его индивидуальной психофизики на вокально-сценическую деятельность.* ***Выводы.*** *Рассматриваемая проблема, требует некоторых изменений образовательной парадигмы. Одна из главных особенностей пения драматических актёров – стремление к достоверности сценического образа. Психологические основы пения, эмоциональный настрой составляют важнейшую часть теории и техники вокального искусства, что необходимо учитывать каждому педагогу в подготовке профессиональных «синтетических» актёров.*

Ключевые слова: *вокал, актёр, драма, психика, эмоции, сценический образ.*

©Дзюба О. А., 2017

Dzyuba Olekh, *People's Artist of Ukraine, Associate professor, yiv National University of Culture and Arts*

Specific of the vocal educating theatrical actors in the higher art-schools

Purpose of Article. *A sophisticated approach is a basis of the research methodology.* ***Methodology.*** *The foundation of the study is a summary of empiric, historical, and biographic methods created within the result of the vocal practice of author of the article and his pedagogical experience. The creative way of singers, actors, and different figures of the art world are studied in the research. A theoretical base is found in the analysis of literature from the different areas of art study, musicology, vocal and theatrical pedagogics, history and theory of theatre.* ***Scientific Novelty.*** *The scientific content of the certain work consists in the questions related to the features of forming of creative personality of the singer or actor; influence the individual psychological state and physical form concerning the vocal activity or theatre one.* ***Conclusions.*** *The problem of the article requires the changes of the paradigm of education. The main feature of singing actors of theater is the integrity of their appearance on the stage. Psychological bases of singing, an emotional mood made the significant part of theory and technique of vocal art. The mentioned properties must be taken into account by a mentor in the context of the preparation process of professional actors.*

Key words: *vocal, actor, drama, psyche, emotions, stage appearance.*

Постановка проблеми. Сучасне мистецтво театру знаходиться у безперервному русі у процесі пошуку нових засобів і форм виразності. Сьогодні акторське амплуа набуває рис універсальності, його функції трактують крізь призму поняття «синтез мистецтв». Так, «синтетичний актор» повинен вміти абсолютно все: співати, танцювати, жонглювати, грати на музичних інструментах. У репертуарах театрів з'являються музичні спектаклі, де вокально-сценічна творчість виконавців за сучасною режисерською концепцією охоплює майже всю фактуру спектаклю і являється одночасно емоційною і конструктивною його основою. У зв'язку з цим, виникає потреба саме у «синтетичних» акторах, які б могли успішно працювати в різних стилях і напрямах музичного мистецтва: від класики до року. Тому проблема вокально-виконавської творчості актора драматичного театру як невід'ємна складова його сценічної діяльності є актуальною для сучасної вокальної педагогіки.

У процесі навчання драматичних акторів вокальному мистецтву виникають певні складнощі, оскільки на самому початку цього шляху багато студентів театральних факультетів не мають ніякої музичної освіти, а у деяких навіть відсутній музичний слух, тому традиційні методики постановки голосу є недієвими. З урахуванням усього викладеного, для підготовки майбутніх «співаючих» акторів потрібний пошук більш доцільних форм вокального навчання.

Аналіз досліджень і публікацій. Спираючись на базові праці по теорії вокального і театрального мистецтва, можна констатувати, що основна увага у них приділяється таким аспектам, як еволюція театру (К. Станіславський, Б. Брехт, Л. Курбас), свідоме оволодіння творчими процесами (Б. Ананьєв, Г. Батищев), технічним аспектам постановки голосу (Л. Дмитрієв, Д. Аспелунд), вдосконаленню вокально-виконавських навичок (Н. Малишева, І. Колодуб). Безпосередньо до специфіки навчання вокалу драматичних акторів зверталися Б. Окулова, А. Стулова, з останніх досліджень вкажемо на роботи С. Саврук,

А. Хуторського, С. Сгибнєвої. Проте, на жаль, досвід теоретичного осмислення методичних принципів і прийомів співу драматичних акторів не може бути таким універсальним, як у світової вокальної педагогіці класичного вокального мистецтва. Позначена проблема в існуючій на даний момент мистецтвознавчій літературі не отримала належного розвитку.

Мета статті – розкрити особливості вокальної підготовки акторів драматичного театру у ВНЗ.

Виклад основного матеріалу. З давніх часів музика, спів, разом з історією мистецтва, літературою, акторською майстерністю, сценічною мовою, пластикою, входили в обов'язковий перелік дисциплін при підготовці драматичного актора. Великий реформатор театру, творець відомої акторської системи К. С. Станіславський вважав, що «навчитися культурі слова без співу і музики не можна» [цит. за 5].

Головна мета дисципліни «Сольний спів» на театральному факультеті – це виховання «співаючого» актора. Традиційно учбовий процес має бути побудований на основних постулатах класичної школи bel canto, тобто – основною базою в підготовці саме оперних співаків. Проте шлях, який проходять і драматичні актори і оперні співаки в процесі досягнення своєї професії, формує у них різне світосприйняття. Драматичний актор спільно з режисером виробляють концепцію п'єси, при цьому кожен виконавець створює свою інтонаційну партитуру, знаходить своє інтонаційне коло прочитання ролі у спектаклі. У оперного співака партитура вже створена композитором, і залишається тільки «забарвити» її своїм тембром і запропонувати власне прочитання втілюваного образу. Головний орієнтир слухача в оперному театрі – це виключно професійний голос красивого тембру. У драматичному театрі звертають увагу, передусім, на акторський дар і здатність співати в ансамблі, утримуючи свою партію.

Проте, незважаючи на суттєві відмінності, і актори, і вокалісти, роками навчаються керувати своїм голосом за допомогою таких спецкурсів, як «Сценічна мова» і «Сольний спів». Дві вказані дисципліни надзвичайно споріднені, оскільки вокал – це та ж сценічна мова, але більшого діапазону, підтвердженням чому являються слова Б. Асафьєва: «музика – це мова в точних інтервалах» [2, 27]. Основні проблеми мовного курсу: правильна орфоепіка, вимова слів, чітка дикція, декламація, точне звуковидобування, дихання, володіння тембральною барвою голосу, водночас, є актуальними і для курсу «Сольний спів». У зв'язку з тим, що проблеми, що виникають в сценічній мові і співі, ідентичні, то вирішувати їх можливо спільними шляхами.

Розробка методичних рекомендацій по сценічній мові і сольному співу для акторів драми повинна ґрунтуватися на єдиному фізіологічному підході до процесу постановки голосу, оскільки перемикання з мовної на співацьку фонацію пов'язане з процесом відповідної миттєвої перебудови органів, що беруть участь в голосоутворенні. У багатьох спектаклях драматичному акторові

доводиться не лише говорити, але і співати, тому безпечним для голосу видається використання функції голосового апарату в максимально наближених режимах. Наприклад, задіяність ресурсів лише одного типу нижньореберного дихання як у співі, так і у мові, надає можливість акторові легко і без шкоди для здоров'я перемикатися з одного виду творчої діяльності на інший.

Поширеною виконавською проблемою є погана дикція, як у мові, так і у співі. Зазвичай, це стає великою перешкодою в сприйнятті тексту. Як наслідок, виникає нерозуміння глядачами подій, що відбуваються на сцені. Слово, як найголовніший засіб спілкування і інтонаційний чинник дії, втрачає свій магічний вплив на слухацьку аудиторію.

Методи викладання сценічної мови і вокалу для драматичних акторів і вокалістів різні, оскільки те, що прийнятне для вокалістів, неприпустимо для акторів драми і навпаки. Наприклад, у вокальній школі головна вимога - широка кантилена і висока співацька позиція, а в драматичному театрі такі якості призводять до руйнування реалістичності втілення сценічного образу. Посилаючись на авторитетну думку Б. Асафьєва про те, що «мовна і чисто музична інтонація – гілки єдиного звукового потоку» [2], під час заняття і з вокалістами, і з представниками драматичного мистецтва – акторами, слід звертати увагу на взаємозв'язок вербальної і музичної інтонацій та відстежувати зворотній вплив розмовної інтонації та мелодики слова на вокальне фразування. Тоді правильна інтонація, чітка дикція у взаємозв'язку з диханням призведуть до усвідомлення виразних ресурсів проінтонованого слова в співі, як у вокалістів, так і у акторів драми.

Сучасні європейські системи вокальної підготовки драматичних акторів кардинально відрізняються від традиційних методик, вкорінених в українській педагогіці. Відмінність полягає в тому, що вокально-сценічний образ на оперній сцені підкоряються музичним законам, а в драматичному театрі він підпорядкований законам драми. Проте, вокально-виконавські традиції українського музично-драматичного театру, з властивим йому психологізмом, мелодійністю, задушевністю, гумором у поєднанні з високою виконавською культурою, на які спирається творчість сучасних молодих акторів, диктують необхідність обґрунтувати специфіку такої роботи при вокальній підготовці драматичних акторів у вітчизняних ВНЗ.

«Я від співаків в драмі чекаю зовсім іншого "прекрасного співу", – прекрасного, але зовсім в іншому значенні», – писав В. І. Немирович-Данченко [8, 383]. Ідеальний спів драматичного актора він трактував як особливу гармонію, в якій звучання виконавця не схоже на академічну оперну манеру. Дійсно, у акторів драми зближені співацький і мовний регістри, що надає звучанню природність і красу (при наявності красивого тембру голосу від природи). З розширенням звуковисотного діапазону дуже важко зберегти невимушеність і своєрідність голосу, але при усіх складнощах студентові-

актору необхідно шукати свою інтонацію тексту, використовуючи мікстові режими і грудний регістр.

Безумовно, голос – це божий дар, але він вимагає постійного вдосконалення. У процесі навчання відбувається налаштування голосового апарату подібно до музичного інструменту, який резонує у людині. Складність полягає в тому, що неможливо простежити які фізіологічні процеси відбуваються в організмі того, хто співає, оскільки вони глибоко приховані. Головний орієнтир вірного напряму співу – слух викладача і робота над голосом – це завжди діалог педагога і студента. Якщо такий діалог плідний, то згодом (те, до чого треба прагнути) студентові стає легко і комфортно співати, а глядачам приємно і цікаво сприймати його виконання. Проте, не існує універсальних рецептів для викладачів: одна і та ж методика може підійти одному учневі, але абсолютно неприйнятна для іншого.

Тому кожен студент ВНЗ, що бажає навчитися добре співати, повинен, окрім аудиторного заняття, уважно вивчати свій організм, та методом «проб і помилок» експериментувати, практично рухатися до окресленої мети. При оволодінні співацьким мистецтвом важливою є робота не лише над вокальними природними даними, а й над самим собою: над власною психікою, емоційним станом, інтелектуальним рівнем тощо. Адже в процесі формування вокальних навичок беруть участь не лише голосовий апарат, а і людина в цілому (скелетно-м'язовий комплекс організму, моторно-рухова система, зміна якої є відображенням стану психіки).

У дослідженнях компетентних психологів (Дж. Наєм, Е. Носенко, О.Торопова, Дж. Фейдімен, Р. Фрейгер) доведено, що емоційні процеси впливають на людський організм, у тому числі і на голосовий апарат. Будь-які емоція – радість, сум, щастя – все відбивається в процесі співу. У вокальному мистецтві емоції виконують дві важливі функції: естетичну (як засіб виразності) і дидактичну (це – засіб формування голосу, тобто, оволодіння технікою резонансного співу). Звичайно, у даному контексті йдеться про сценічні емоції, які не шкодять вокальній техніці і голосу, але, наприклад, справжні сльози, несамовитий гнів, панічний страх взагалі не прийнятні для вокального виконавства. Тому велику роль для співака грає дисципліна почуттів та суворий контроль емоційного стану виконавця на сцені.

На індивідуальних заняттях з сольного співу викладач у процесі навчання орієнтується, як правило, на свій сценічний досвід і використовує свою власну емоційно-образну палітру почуттів та метафоричні уявлення про співацький процес. Підтвердженням тому являється висловлювання К. С. Станіславського, який писав про необхідність володіння актором не лише досконалою сценічною мовою, але і співом. «Я зрозумів перевагу голосів, поставлених на опорі "у маску", тобто – у передню частину обличчя, де знаходиться тверде піднебіння (лат. palatum durum, *уточнення моє – О.Д.*), носові ходи, гайморова порожнина, інші резонатори <…> Я вирішив вивести звук співака зовсім назовні, так, щоб

навіть кінчик носа рухався від вібрації» [11, 67]. У зауваженнях, пов'язаних з звукобудуванням та природною тембральною нерівністю голосних звуків сценічної мови, він також використовує образно-метафоричні терміни: «Як неприємні строкаті голоси, в яких звук *А* вилітає з живота, звук *Е* – з голосового отвору, *І* – протиснутий із здавленого судомного горла, звук *О* гуде, як у бочці, а *У, Ы, Ю* якось самі потрапляють в такі місця, з яких їх ніяк не витягнеш» [11, 67]. І дійсно, один з прийомів доступного викладення матеріалу на індивідуальних заняттях з сольного співу – це спілкування образно-насиченою мовою, яка знімає евристичну та емоційну напругу при роботі з тими студентами, які не розуміють професійну термінологію.

Усвідомлення значення стійкого психологічного стану вокаліста як основи співу складає найважливішу частину теорії та техніки вокального мистецтва. Знання у цій галузі педагогіки мистецтва мають велике значення, оскільки практично у усіх студентів драми яскраво виражені різні затиски психофізіологічної ґенези. Причини такого явища можуть бути обумовлені: переживаннями співака із-за обмежених вокальних можливостей; проблемами, пов'язаними з неможливістю поєднувати одночасно процеси співу і танцювання; також – нерозвинені музичні здібності, що обмежують; виховання на низькопробній популярній музиці, тощо. Усе це породжує багато психологічних проблем, які призводять до низької самооцінки студента. Вихід з такої ситуації можна знайти на заняттях з сольфеджіо, розвиваючи ладові навички і почуття метроритму. Вдосконалюючи рухові навички, студент має на меті взагалі позбавитись від м'язових затисків, причина виникнення яких у кожного індивідуальна. Затиснуте, скуте тіло не може бути слухняним «інструментом» для правильного звуковедення і, як наслідок, відповідного відтворення художнього образу. Свобода і природність, злагодженість усього організму є важливою умовою рівного звучання голосу. «Тіло діє у злагодженій єдності, а не працює по частинах» [1].

Для розкріпачення і зняття різних м'язових затисків О. Бєльська пропонує переконати студента в тому, що так званих «безголосих людей» взагалі не існує. Що б допомогти майбутньому акторові на занятті, необхідно створити доброзичливу і творчу обстановку: той, що «навчається повинен повірити у свої сили, повинен зрозуміти, що музичний слух і співацький голос можна і треба виховувати і тренувати. Необхідно на кожному уроці досягати якогось успіху. Аналізувати удачі» [3, 124]. Автор пропонує настроювати студента на позитивне сприйняття учбового процесу, що дозволить йому розібратися у власних відчуттях і пробудити в собі позитивні емоції, які, у свою чергу, допоможуть прискорити пошук правильного звучання. Важливу роль О. Бєльська відводить вправам, що дозволяють на емоційному рівні відчути грудинні і головні резонатори, необхідні в процесі співу. Наприклад, для знаходження головного резонатора допомагає емоція і відповідно - міміка радісного здивування; для підключення грудного резонатора – емоція обр*а*зи.

Свідоме використання переключення емоцій допомагає розслабити студента, відвернути його від постійного прискіпливого процесу вслухування в звучання свого голосу, допоможе сконцентрувати свою увагу на утриманні образу та емоційного ряду виконуваного твору. І тоді виникає почуття природної органіки у самому процесі виконання вокального номера, при цьому невимушено вимальовується правдивий сценічний образ. Саме прагнення до розкриття глибин змісту у вокальному творі відрізняє творчість зрілого виконавця, майстра і ця мета допомагає знайти необхідні резерви вокальної техніки, яка пов'язана з драматургією, психологічною достовірністю, пластичною формою вираження.

Про особливості роботи над музичним драматичним спектаклем пише І. Б. Малочевська у книзі «Режисерська школа Товстоногова». Авторка згадує історію постановки «Зрима пісня» (1965 р.) і відтворення на тих же творчих засадах «Пісні пам'яті» (1985 р.), а також спектакль «Все спочатку» (1989). Учениця Г. А. Товстоногова приходить до висновку, що від художнього смаку, культури, музичності творців виконавського процесу залежить, чи стане пісня вірним другом і опорою режисера та виконавців. Крім того, вона акцентує основні вимоги успішної роботи в музичному спектаклі:

1) гармонія та пропорційність, співмірність усіх компонентів видовища;

2) лаконізм театральної мови;

3) усвідомлення точної емоції поетичного тексту, відповідність музичної стратегії;

4) виразність сценічної метафори;

5) проникнення в емоційний сенс пісні, віршів, а не поверхнева ілюстрація сюжетів.

Цей комплекс передає сукупність основних законів створення «візуалізованої пісні», «зримих віршів».

«Візуалізованій пісні» було забезпечено довге життя на театральній сцені завдяки темпераменту, музичності акторів, їх професійній майстерності, вокальній техніці і умілому підбору матеріалу, відповідному духу часу.

Слід зауважити, що музика найкоротшим шляхом сама приводить студента-актора до розуміння особливостей створюваного ними образу героя художнього твору. Звичайно, щоб співати в драматичних спектаклях, обов'язково мати приємний голос і слух, але головне – це душа актора і його самовіддача. Є маса прикладів, коли артист не відрізнявся особливими вокальними даними, але в його співі була присутньою енергетична насиченість, використовувалась така інтонація голосу, що буквально зачаровувала. Наприклад, з біографії артиста Андрія Миронова нам відомо, що він не мав звуковисотного слуху і професійного співацького голосу, але це все компенсував чудовий інтонаційний слух, особлива харизма, завдяки чому артист збирав не меншу глядацьку та слухацьку аудиторію, чим найвидатніші оперні співаки.

Уміння відчувати і розуміти музику є для майбутніх акторів дуже важливим моментом, оскільки зараз в різних драматичних театрах практично немає спектаклів, в яких би не звучав «живий» спів. При цьому виконавець сольних музичних номерів схожий на режисера, оскільки кожна пісня – це маленький спектакль, де необхідно вибрати свою концепцію для розкриття головної ідеї твору за допомогою засобів музичної виразності. Проте на чолі всього повинен царювати артистизм, повне занурення в художній образ, а вокальне звуковедення лише слугує «інструментом» в досягненні поставленої мети. Музика – це завжди кульмінація пластичної дії, тому вона допомагає акторові розкритися і вивести виконавця на розуміння характеру персонажа. В акторській інтерпретації при співі допускається виправдана розмовна мова, вигуки з різною інтонацією, свист і тому подібне, що зазвичай заборонене в академічному вокалі. Педагогові необхідно розбудити у студентів бажання інтелектуально і емоційно сприймати музику, оскільки професія артиста, музиканта відноситься до духовної сфери. І чим більш високе художнє завдання поставлене для втілення якого-небудь задуму, тим вищим має бути інтелектуальний рівень актора, більш широкий його емоційний спектр, досконаліше володіння «інструментом-голосом». Тільки при дотриманні таких умов виконавська майстерність може залишити глибокий емоційний слід в серцях людей. Велике таїнство театру виникає, як вищий добуток, математичний підсумок «особливих умів емоційної та ідейної взаємодії з глядачем» [10, 317].

Внаслідок цього, у вокальній підготовці сучасного драматичного актора потрібно знайти такий підхід в розвитку співацьких навичок, який би органічно вплітався в основний процес навчання акторській майстерності, сценічній мові, сценічному руху і танцю. Посилаючись на К. С. Станіславського, можна стверджувати, що спів – це процес акторського перевтілення, а співацька інтонація – мета і засіб вокально-сценічного образу. Розвиток співацьких навичок припускає «підключення» викладача до внутрішнього світу (уяви, фантазії, образного мислення) студента, що дозволить правильно знайти потрібний психофізичний стан виконуваного персонажа.

Роль музики, співу у формуванні професійного актора драми величезна, тому введення в учбовий процес дисципліни «Сольний спів» поєднується з цілями і завданнями найважливіших практичних дисциплін.

Висновки. В ході дослідження було встановлено, що дисципліна «Сольний спів» є важливою складовою частиною в підготовці до професії «Драматичний актор театру і кіно» разом з такими дисциплінами як «Акторська майстерність», «Сценічна мова», «Пластика», «Танок» та ін. Вокальна підготовка драматичного актора, здатного переконливо продемонструвати свої співацькі дані вимагає деяких змін освітньої парадигми. Це пов'язано з тим, що багато студентів, що поступають на театральні факультети ВНЗ, не мають яскраво виражених вокальних талантів, тому педагогічні підходи, які

ґрунтуються тільки на принципах класичного бельканто для них не досить ефективні. Одна з головних особливостей співу драматичних акторів – прагнення до достовірності сценічного образу.

Психологічні основи співу, емоційний настрій складають найважливішу частину теорії і техніки вокального мистецтва, що необхідно враховувати кожному педагогові в підготовці професійних «синтетичних» акторів. Велику користь можуть принести інтеграція спільних методики і програм таких дисциплін, як «Сольний спів» і «Сценічна мова».

Перспективи подальших досліджень. Матеріали, представлені в цій статті, можуть бути використані на практичних заняттях з вокалу для студентів театральних ВНЗ за фахом «Актори драми і кіно». Вони можуть також стати основою для подальшого створення педагогами-вокалістами програм, учбових курсів, посібників для студентів театральних учбових закладів.

Література

1. Айламазьян А. О судьбе музыкального движения /А. Айламазьян // Балет.– 1997. – № 4. – С. 20–23.

2. Асафьев Б. В. Речевая интонация: [Моногр.] / Б.В. Асафьев; Ред. Е.М. Орлова. – Москва; Ленинград: Музыка, 1965. – 136 с.

3. Бельская Е. Вокальное искусство в профессиональном становлении режиссёра любительского театра : уч. пособ. для студентов ВУЗов / Елена Бельская. – Барнаул: изд-во Алтайской гос. адем. культуры и искусств, 2009. –160 с.

4. Киквадзе С. С. Вокальное исполнительство как творческий процесс : автореф. дис. … канд. искусствовед.: спец. 17.00.02 – муз. искусство / Киквадзе Семен Семенович; Грузин. гос. театр. ин-т им. Шота Руставели. – Тбилиси, 1987. – 24 с

5. Кристи Г. В. Работа Станиславского в оперном театре / Г. Кристи. – М.: Искусство. – 1952. – 282 с.

6. Малочевская И. Режиссёрская школа Товстоногова / И. Малочевская. – Улан-Удэ, 2003. – 160 с.

7. Наэм Дж. Психология и психиатрия в США / Дж. Наэм. – М.: Прогресс, 1984. – 300 с.

8. Немирович-Данченко В. И. Избранные письма. / В. И. Немирович-Данченко. – Москва, 1979. – Т. 2. – 383 с.

9. Носенко Э. Л. Эмоциональное состояние и речь / Э. Л. Носенко. — Киев: Вища школа. – 1982. – 195 с.

10. Саврук С. Театральність і афектація в системі понять теорії музичного виконавства / Соломія Саврук // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: ПНУ ім. В. Стефаника, 2010. – Вип. 17–18. – С. 316–321.

11. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 3. Работа актёра над собой. Ч.2 Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1988. – 505 с.

12. Стулова Л. Вопросы вокального воспитания актера драматического театра: уч. метод. пособие / Л. Стулова. – М. : Гос. ин-т театрального искусства им. А. В. Луначарского, 1974. – 100 с.

13. Торопова А.В. Проблемы бессознательного в музыкальной педагогике: К нач. муз.-психол. антропологии / Торопова А. В. – Москва: Прометей, 1997. – 106 с.

14. Фейдимен Дж., Фрейгер Р. Теория и практика личностно-ориентированной психологии. Собрание: в 2-х томах. Т. 2. / Дж. Фейдимен, Р. Фрейгер. / Пер. с англ. – М., 1996. – 208 с.

References

1. Ailamazyan, A. (1997). About the fate of the musical movement. Balet, 4, 20-23 [in Russian].
2. Asafiev, B.V. (1965). Speech intonation. Moscow; Leningrad: Musica [in Russian].
3. Belskaya, E. (2009). Vocal art in the professional formation of the director of amateur theater. Barnaul : iz-vo Altajskoj gos. adem. kul'tury i iskusstv [in Russian].
4. Kikvadze, S.S. (1987). Vocal performance as a creative process. Extended abstract of candidate's thesis. Tbilisi [in Russian].
5. Kristi, G.V. (1952). Work of Stanislavsky in the opera house. M.: Iskusstvo [in Russian].
6. Malochevskaya, I. (2003). The director's school of Tovstonogov. Ulan-Udje [in Russian].
7. Naem, J. (1984). Psychology and Psychiatry in the USA. M.: Progress [in Russian].
8. Nemirovich-Danchenko, V. I. (1972). Selected Letters. Vol. 2. Moskva [in Russian].
9. Nosenko, E.L. (1982). Emotional state and speech. Kiev: Vishha shkola [in Ukrainian].
10. Savruk, S. (2010). Theatricality and affection in the system of concepts of the theory of musical performance. Visny`k Pry`karpats`kogo universy`tetu. My`stecztvoznavstvo. Ivano-Frankivs`k : PNU im. V. Stefany`ka, 17–18, 316–321 [in Ukrainian].
11. Stanislavsky, K.S. (1988). Collection of works: in 9 vol. T. 3. The work of the actor above himself. Part 2 Work on yourself in the creative process of experience. Diary of a student. M.: Isusstvo [in Russian].
12. Stulova, L. (1974). Questions of vocal education of the actor of dramatic theater. M. : Gos. y`n-t teatral`nogo y`skusstva y`m. A. V. Lunacharskogo [in Russian].
13. Toropova, A.V. (1997). The problems of the unconscious in musical pedagogy. Moskva : Prometej [in Russian].
14. Feydimen J., Freyger R. (1996). Theory and practice of personality-oriented psychology. Meeting: in 2 volumes. T. 2. M. [in Russian].

УДК 784.1:792.7:7.08:7.03

Дондик Оксана Іванівна,
заслужена артистка України,
старший викладач кафедри академічного
хорового та інструментального мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
dondikoi@ukr.net

ТРАНСФОРМАЦІЯ АУДІО-ВІЗУАЛЬНИХ ПАРАМЕТРІВ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ В МИСТЕЦЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ АКАДЕМІЧНОГО КАМЕРНОГО ХОРУ «ХРЕЩАТИК»

Мета роботи. *Дослідження спрямоване на висвітлення феномену трансформації аудіо-візуальних параметрів сценічного простору як важливої складової концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик».* ***Методологія дослідження*** *ґрунтується на застосуванні універсальних наукових методів: індукції, дедукції, аналізу, синтезу, структурного та компаративного аналізу, систематизації, узагальнення, використання яких дає змогу детально простежити різні аспекти досліджуваної проблематики й аргументовано узагальнити результати дослідження у відповідних висновках.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у розширенні уявлень стосовно поліваріантних можливостей мистецької трансформації аудіо-візуальних параметрів сценічного простору, як вияву інтерпретаційно-новаційних тенденцій, притаманних сучасному українському камерно-хоровому виконавству, що актуалізовані у концертній діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик».* ***Висновки.*** *На основі проведеного аналізу доведено, що невід'ємною складовою творчої діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик» постає трансформація аудіо-візуальних параметрів сценічного простору. Уособлюючи потужний новаційно-еволюційний фактор у процесі розвитку сучасного вітчизняного хорового виконавства, вона постає фундаментальною основою мистецької діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик», характеризуючи експериментальні пошуки керівництва колективу, режисерів-постановників та артистів хору, спрямовані у площину творчого осягнення й переосмислення різножанрової музично-сценічної інформації, запрограмованої у музичних артефактах різних епох та жанрово-стильових напрямків.*

Ключові слова: *сучасне українське хорове виконавство, концертна діяльність Академічного камерного хору «Хрещатик», трансформація аудіо-візуальних параметрів сценічного простору, експериментальні аспекти сучасної концертної практики.*

Дондик Оксана Ивановна, *заслуженая артистка Украины, старший преподаватель кафедры академического хорового и инструментального искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Трансформация аудио-визуальных параметров сценического пространства в художественной деятельности Академического камерного хора «Крещатик»

Цель работы. *Исследование направлено на выявление феномена трансформации аудио-визуальных параметров сценического пространства, как важной составляющей концертной деятельности Академического камерного хора «Крещатик».* ***Методология исследования*** *базируется на использовании универсальных научных методов: индукции, дедукции, анализа, синтеза, структурного и компаративного анализа, систематизации,*

©Дондик О. І., 2017

обобщения. Их использование позволяет детально проследить разные аспекты проблематики, которые исследуются, и аргументировано обобщить результаты исследования в соответствующих выводах. ***Научная новизна*** *публикации заключается в расширении представлений относительно поливариантных возможностей художественной трансформации аудио-визуальных параметров сценического пространства, как проявления интерпретационно-новаторских тенденций свойственных современному украинскому камерно-хоровому исполнительству, которые актуализированы в концертной деятельности Академического камерного хора «Крещатик».* ***Выводы.*** *На основе проведенного анализа доказано, что неотъемлемой составляющей творческой деятельности Академического камерного хора «Крещатик» является трансформация аудио-визуальных параметров сценического пространства. Олицетворяя мощный новационно-эволюционный фактор в процессе развития современного отечественного хорового исполнительства, она осуществляет роль фундаментальной основы художественной деятельности Академического камерного хора «Крещатик», характеризуя экспериментальные поиски руководства коллектива, режисеров-постановщиков и артистов хора, направленные в плоскость творческого осмысления и переосмысления разножанровой музыкально-сценической информации, которая запрограммированной в музыкальных артефактах разных эпох и жанрово-стилевых напрвлений.*

Ключевые слова: *современное украинское хоровое исполнительство, концертная деятельность Академического камерного хора «Крещатик», трансформация аудио-визуальных параметров сценического пространства, экспериментальные аспекты современной концертной практики современной концертной практики.*

Dondyk Oksana, *Honored Artist of Urkaine, Senior lecturer of the Academic Choral and Instrumental Art Department, Kyiv National University of Culture and Arts*

Transformation of the audio-visual parameters of the stage space in the artistic activities of the Academic Chamber Choir "Khreschatyk"

Purpose of Article. *The study aims to research the introduction of the phenomenon of transformation of the audio-visual parameters of stage space as an essential part of the artistic activities of the Academic Chamber Choir "Khreschatyk."* ***The methodology*** *of the research is based on using the universal scientific methods, such as induction, deduction, analysis, synthesis, structural and comparative analysis, systematization and summarizing. The use of the mentioned techniques allows to see the different aspects of the problems in details and gives an opportunity to synthesize reasonably the research results in the relevant findings.* ***Scientific novelty*** *of the work consists in expanding the concepts about the multivariate opportunities of the artistic transformation of the audio-visual parameters of stage space, as the expression of the interpretation and innovation tendencies, relating to modern Ukrainian chamber and choral performance, which are actualized in the concerts of the Academic Chamber Choir "Khreschatyk."* ***Conclusions.*** *The conducted analysis has proved that transformation of the audio-visual parameters of stage space is an inherent part of the artistic activities of the Academic Chamber Choir "Khreschatyk." Personifying the powerful innovation and evolution factor in the development of modern national choral performance, this transformation is the fundamental basis of the artistic activities of the Academic Chamber Choir "Khreschatyk." Also, it characterizes the experimental search of the management team, producers, and choir singers, which are directed at comprehending and rethinking of different genres of music and stage information, programming in musical artifacts of different ages and style and stylistic directions.*

Key words: *modern Ukrainian choral performance; concerts of the Academic Chamber Choir "Khreschatyk"; the transformation of the audio-visual parameters of stage space; experimental aspects of modern concert practice.*

Актуальність теми дослідження. Активний розвиток сучасного українського хорового виконавства, актуалізований в його різних жанрово-стильових напрямках, спонукає до висвітлення теоретико-методологічних питань, обумовлених нагальними потребами актуальної концертно-сценічної практики. Одним із них постає з'ясування особливостей мистецької трансформації аудіо-візуальних параметрів сценічного простору у виконавській діяльності вітчизняних камерно-хорових колективів.

Основою для викладених у статті міркувань є аналіз виконавської діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик», здійснений на ґрунті авторських спостережень, пов'язаних з визначними досягненнями цього колективу на різних етапах його творчої діяльності (з 1994 по 2017 рр.).

Мета дослідження полягає у висвітленні аудіо-візуальних сценічних параметрів і пов'язаних з ними інтерпретаційно-новаційних тенденцій сучасного українського камерно-хорового виконавства (на прикладі концертної діяльності Академічного камерного хору«Хрещатик»).

Окреслена мета передбачає вирішення наступних завдань:

- охарактеризувати стан досліджуваної проблематики;
- окреслити специфіку концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик»;
- проаналізувати аудіо-візуальні сценічні параметри, як важливий інтерпретаційно-новаційний фактор концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик».

Аналіз досліджень і публікацій. Як засвідчує досвід наукових досліджень, пов'язаних із висвітленням різних аспектів хорознавчої проблематики, більшість праць вітчизняних та зарубіжних науковців присвячено з'ясуванню питань, окреслених акустичною природою вокально-ансамблевого та хорового звучання, його психофізичною та суспільно-історичною парадигмою.

У зв'язку з цим, показовим є науковий підхід до вивчення акустичних феноменів ансамблево-хорової практики, репрезентований у працях видатного українського вченого-музикознавця і теоретика А. Лащенка, який значну увагу приділяв осягненні категорій *одиничного* та *загального* як різних, і водночас, взаємопов'язаних тембрально-акустичних факторів у процесі розгортання хорової континуальності.

Вказана обставина видається особливо важливою, з огляду на те, що тривалий час у вітчизняному хорознавстві існувала певна суперечність щодо трактування хорової звучності, актуалізована у площині двох діаметрально-протилежних оціночних тенденцій – від абсолютизації регістрово-акустичних властивостей звуку до повної нівеляції значення звукової образності як цілком автономного чинника музично-хорової творчості. Так, наприклад, якщо П. Чесноков [11] вважав, що лише врівноваженість і злитність як ідеальне втілення ансамблевої звучності вирішують основні проблеми хорового співу, то К. Пігров [9] наполягав на тому, що коли він працює над інтонацією, то це і є головне, а все інше приходить саме собою. Навряд чи можна кожну з висловлених позицій вважати цілком вичерпною і універсальною.

Доцільніше було б трактувати вказані аспекти з позиції тези А. Лащенка – «Звук – це і фізичне явище, і відчуття» [7, 115]. Вона виводить феномен хорової звучності в дві площини - *об'єктивну*, що характеризує регістрову акустичну специфіку хорової тканини і *суб'єктивну*, котра визначає оціночні критерії певної слухацької аудиторії та індивідуальне сприйняття слухачами вокально-технічних прийомів і засобів і процесі ансамблево-групового творення, трактованого як синтез індивідуальних поліваріантних тембрально-регістрових співвідношень узагальнених в площині певного художнього задуму. Аналогічний підхід до трактування вокально-хорових феноменів знаходимо в працях О. Бенч-Шокало [1], П. Ковалика [4], Т. Коробки [5], А. Мартинюк [8], Ю. Ткач [10].

Втім, незважаючи на те, що чимало аспектів, пов'язаних зі специфікою традиційного та сучасного хорового виконавства було досліджено вказаними науковцями, слід констатувати, що й до цього часу недостатньо простеженими залишаються важливі технічні моменти, пов'язанні з музично-драматургічною та сценічно-театральною специфікою камерного хорового виконавства. Саме це і доводить актуальність даної публікації.

Виклад основного матеріалу. Навряд чи хтось стане заперечувати, що мистецтво в усі часи розвивається на перетині традиційності і новаторства. Від глибини аналітичного і семантико-лексичного обґрунтування варіантів взаємодії цих діаметрально-протилежних, і водночас, парадоксально взаємодоповнюючих складових залежить мистецька цінність будь-якої художньої інтерпретації.

Інтерпретаційні алгоритми, котрі формуються у процесі аналітично-підготовчої та репетиційної роботи апріорі передбачають унікальність, й водночас, оригінальність підходів до трактування різноманітних сценічних параметрів. Це обумовлює необхідність врахування гнучкого взаємозв'язку між змістом і формою, жанром і його переосмисленням в залежності від певної виконавської концепції.

Вказана взаємозалежність характеризується сформованою ще в епоху античності розгалуженою естетико-категоріальною системою щодо оцінки різноманітних мистецьких феноменів, яка не втратила свого значення й до сьогодні.

Одним із найцікавіших аспектів її практичного застосування постає з'ясування особливостей та умов трансформації певних естетичних факторів, в залежності від ситуаційного контексту їх використання та взаємодії.

Яскравим прикладом цього постає мистецько-сценічна діяльність у її різноманітних різновидах: як театральній, так і оперній та концертно-сценічній, і зокрема, хоровій.

З огляду на це, визначимо, насамперед, основні мистецькі параметри сценічного простору, в межах яких, зазвичай, розгортається концертна діяльність більшості сучасних вітчизняних хорових колективів. До них слід віднести, насамперед, акустичні параметри, пов'язані архітектурними особливостями приміщень, у яких відбувається концертні виступи. При цьому,

безумовно, важливим фактором слід вважати час будівництва певної концертної зали, або ж аудиторного простору який здійснює її функції.

Виходячи з практичного досвіду різних сфер музичного виконавства, є підстави стверджувати, що кращими акустичними властивостями, як правило, характеризуються приміщення, споруджені не пізніше XVIII - XIX ст., тобто у ті часи, коли традиційно визначальними принципами побудови офіційних та суспільно-значимих будівель були незмінні з часів античності стародавні храмові пропорції, відповідні православним, католицьким та протестантським сакрально-архітектурним традиціям.

Натомість, більшість вітчизняних концертних залів радянського періоду, особливо 60–90 рр. XX ст., як відомо, здебільшого, не відзначаються оптимальними акустичними параметрами. Це об'єктивно створює неабиякі труднощі для ансамблево-камерних вокальних та хорових колективів, і має неодмінно враховуватися їх керівниками і диригентами. Це ж саме відноситься й до старовинних акустично придатних будівель, які зазнали у свій час руйнацій, і згодом були відреставровані без врахування належних акустичних пропорцій.

Врахування відповідних параметрів у кожному конкретному випадку потребує від диригента-хормейстера неабиякого досвіду і майстерності. З цією метою в практиці більшості концертних колективів запроваджено використання спеціальних акустичних проб (sound check), які дають змогу попередньо спрогнозувати реальне звучання, і за необхідності, внести заздалегідь, ще до початку концерту, відповідні корективи.

Не менш важливими факторами сучасного хорового виконавства постають візуальні параметри сценічного простору. Їх поліваріантне застосування і творча трансформація набули виключно важливого значення зі зміною класичної парадигми хорового виконавства на сучасну – відповідну новітнім принципам мистецького синтезу, сформованим на хвилі експериментальних творчих пошуків різних диригентів-хормейстерів.

Потужний імпульс в утвердженні синтезу акустичних та візуальних параметрів сучасного хорового виконавства надала концертна діяльність видатних українських камерних колективів, одним з яких, без сумніву, є Академічний камерний хор «Хрещатик».

Ще від початку створення «Хрещатика» його керівництво з ентузіазмом і наполегливістю обрало курс на поступове оновлення традиційних параметрів академічного хорового виконавства за рахунок застосування принципово нових засобів виразності. І йдеться не лише про виконання сучасних творів, але й уславлених шедеврів європейської класики.

Так, зокрема, на концерті, присвяченому 10-річчю створення колективу, який відбувся у колонному залі ім. М. В. Лисенка Національної філармонії України у грудні 2004 р.. засновник і тодішній керівник Академічного камерного хору «Хрещатик» Л. В. Бухонська під час виконання славетного твору О. Лассо «Echo» розташувала хор у вигляді складної геометричної композиції, яка складалася з основного нижнього ряду хористів та декількох

симетрично вибудуваних (на спеціальних платформах над ним) квартетів-«ромбів». Таке незвичайне новаторське розташування, в поєднанні з бездоганним ансамблево-хоровим звучанням створило унікальний акустичний ефект відлуння, котрий якнайкраще відповідав бароковій драматургії мініатюри О. Лассо.

Згодом, коли «Хрещатик» очолив П.П.Струць, тенденція до оригінальних і сміливих експериментів в площині акустично-візуальних новацій значно активізувалася. Це знайшло відображення у появі складних сценічно-хорових мистецьких проектів, здійснюваних у різний час за участі професійних режисерів-постановників, декораторів і хореографів.

У зв'язку з цим, слід нагадати, що діяльність хору «Хрещатик» розгортається відразу в декількох різних напрямках творчої актуалізації. Вони включають у себе й різноманітні концерти класичного спрямування, і специфічно-фольклорну сферу, і різноманітні творчі прем'єри й презентації сучасних українських та зарубіжних композиторів.

Значну частину творчих відкриттів хору «Хрещатик» складає сфера експериментально-концертної діяльності, спрямованої на освоєнням і оригінальне переосмислення принципово нових жанрово-стильових ареалів, і зокрема сфери, пов'язаної з напрямком естрадної, джазової музики.

До таких квазі-театральних ансамблево-хорових спектаклів слід, насамперед, віднести блискучі мистецькі проекти хору «Хрещатик» – «Шлягери» та «Шлягери звідусіль, які характеризуються складним аудіо-візуальним алгоритмом насиченого сценічного дійства.

Важливим фактором його творчої актуалізації постає ретельно структурований розподіл відібраного нотного матеріалу за жанровими та стильовими параметрами, обумовленими основною мистецькою ідеєю проекту: програма має бути відомою і бути «на слуху» у глядачів, викликаючи в їх уяві приємні спогади й позитивні образні асоціації [2; 3].

За таким же принципом хором «Хрещатик» було згодом реалізовано розгорнуті театрально-сценічні композиції вибудовані на Різдвяній та Пасхальній християнській сюжетиці. Характерно, що в усіх згаданих виступах аудіо-візуальні параметри були чітко скоординовані з поліваріантним співвідношенням хорових, ансамблевих та сольних номерів-епізодів, які в сукупності формують складну музично-драматургічну архітектоніку [3].

Вказана тенденція виразно простежується і в одному з найновіших творчих досягнень колективу – прем'єрній постановці «Намисто красних пісень», яка з успіхом відбулася 11 листопада 2016 р. в концертному залі Київського будинку вчителя, і невдовзі, 9 лютого 2017 р., була повторена в приміщенні Будинку актору.

Ідея проекту полягала в сучасному прочитанні, здавалося б, давно і добре відомих народних пісень, які й до сьогодні не втратили своєї мистецької цінності. З цією метою координаторами проекту було відібрано найкращі зразки українського мелосу, зокрема, такі відомі пісні як «Цвіте терен», «Ой, чий то кінь стоїть», «Туман яром», «Гиля, гиля сірі гуси» та інші.

До роботи над їх мистецьким опрацюванням було залучено визначних сучасних композиторів: Ганну Гаврилець, Андрія Бондаренка, Вікторію Тормахову та Олену Орлову, які під новим кутом поглянули на музично-образні параметри народнопісенної сюжетики. Так, зокрема, Г. Гаврилець зробила аранжування у притаманному тільки для неї композиторському стилі – її «Цвіте терен» захопив слухачів яскравими підголосками та притаманними тільки для неї модуляціями.

Натомість, А. Бондаренко вразив дещо іншим й, водночас, цілком оригінальним підходом. Його аранжування – це елітарна музика з напрочуд тонким смаком, майстерно оздоблена незвичайними метро-ритмічними зіставленнями та несподіваними ладо-інтонаційними поліваріантними комбінаціями тематичного матеріалу.

Поряд з цим, не меншої уваги заслуговують твори О. Тормахової, які, вочевидь, характеризують незвичайну композиторську техніку. Її на диво об'ємні за тембрально-акустичним наповненням аранжування створюють цікавий стереоефект, враження ніби знаходишся у 3D.

Аранжування О. Орлової – це дуже вдале поєднання народної пісні і джазового стилю. У її композиціях хор перетворився на монолітний джазовий ансамбль, котрий однаково відчував складний синкопований ритм та модерну стилістику виконання.

Драматургія спектаклю, відповідно задуму керівників проекту, сформована за принципом чергування веселих, ліричних та драматичних пісень. На початку концерту яскраво й бурхливо прозвучала всесвітньо знана «Маруся». Цей оптимістичний, сонячний старт надав виконавцям і слухачам потужний заряд позитивного сприйняття та легкості. А далі, майже кожна пісня звучала про кохання, таке різне й парадоксально суперечливе: сумне, трагічне, щасливе. Лірико-драматичною кульмінацією вистави стали обробки О. Некрасова «Сива зозуленька» та Г. Гаврилець «Ой полечко, поле». В першій з них дівчина шукає свого коханого і не може знайти, а друга – це пісня-плач, в якій тужливо змальовується трагічна загибель козаків.

Однак, життя на цьому не закінчується, є інші долі, інші історії. Вони віддзеркалилися у другій половині концерту, побудованій на чергуванні контрастних творів, в якій кодою є, все ж таки, народний український гумор та жарти.

Жартівливою квінтесенцією спектаклю постає пісня «Як служив би я у пана» (обр. О. Орлової). Здійснюючи функцію блискучого фіналу, вона, фактично, вибудовує діаметрально протилежний контраст до першої лірико-драматичної кульмінації спектаклю, містячи в собі іншу нову якість – надію на оптимізм та життєствердність.

Визначальну роль у формуванні такого складного драматургічного алгоритму відіграла копітка робота режисера й постановника-хореографа проекту – Анастасії Гнатюк. Вона не тільки підібрала драматургічну послідовність у творах, а й зробила справжній спектакль.

Кожен номер був сценічно продуманий, додалася пластика рухів та мізансцени, літературний текст про кохання та відповідні хореографічні

елементи. Так, зокрема, одним з цікавих прийомів слід відмітити залучення танцювальної пари з хору. Вона підкреслювала та підтримувала солістів, здійснюючи ілюстративно-символічну й, почасти, емблематичну функцію додаткового інформативно-контекстного «відеоряду». Саме на такому візуально-сценічному алгоритмі вибудувано хореографічну композицію на твір А. Бондаренка – «Ой чий то кінь стоїть». Враховуючи те, що хор займав у ній статичну позицію, основна увага була привернута до пари, котра дійсно грала мізансцену про «кохання з вечора до рання». Виразна міміка й акторська майстерність, втілена у поглядах і пластиці дуету виконавців – Діани Нодь та Олексія Греку, – створили фантастичний ефект, вибудуваний на тонкому синтезі флюїдного сприйняття чистого, високого кохання з легким шлейфом красивої, шляхетної пристрасті.

Такі ж мистецькі відкриття в площині поліваріантного синтезу акустичних та візуально-сценічних параметрів простежуються й в багатьох інших номерах проекту. Зокрема, під час виконання пісні «Туман яром» у присутніх в залі складалося враження, ніби й справді простелився туман. Цьому, значною мірою, сприяв візуальний перегляд гармонічної пластики рук і корпусу виконавців в момент співу. Якщо ж відмітити, що майже кожен твір, задіяний у проекті, виконували також і солісти, стає зрозумілим, що природно, саме на них була закцентована основна увага режисера.

Наукова новизна. Проаналізовані в публікації мистецькі пошуки й експериментальні новації, виявлені у виконавській діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик» можна розподілити за декількома параметрами:

- в площині ретельного і вдумливого врахування об’єктивних акустичних закономірностей, актуалізованих в реальних умовах концертно-сценічного виконавства (специфіка розташування ансамблевих та хорових груп, застосування принципів діалогічно-респонсорного та антифонного протиставлення різних ансамблево-хорових складів);

- в площині поліваріантного драматургічного синтезу, актуалізованого на перетині акустично-музичного, хореографічно-сценічного та поетико-декламаційного мистецького дійства;

- в площині хореографічної символіки та сюжетної емблематики;

- на рівні візуально-сценічних ефектів і специфічних засобів (застосування спеціальних екранів, фото- та відео-ряду, використання спеціальної освітлювальної апаратури /в прогнозованій перспективі лазерних тривимірних 3-D зображень та відповідних професійно розроблених комп’ютерних програм /) та ін.

Вищевказані параметри схематично можна систематизувати у вигляді наступної таблиці:

Таблиця

Мистецькі пошуки та експериментальні новації

	АКУСТИКА	**ХОРЕОГРАФІЯ + СЦЕНОГРАФІЯ**	**ДРАМАТУРГІЯ**
1	Акустичні властивості концертного залу, прогноз і врахування потенційно позитивних і негативних акустичних факторів під час репетиції і в процесі виконання	Просторово-сценічні властивості концертного залу, прогноз і врахування пов'язаних з ними потенційно позитивних і негативних факторів в процесі репетиції і концертного виконання	Драматургічна специфіка концерту (мистецького проекту). Врахування сценографічних і музично-репертуарних параметрів, алгоритму взаємодії аудіо-акустичного та відео-хореографічного рядів.
2	Акустично оптимальне розташування ансамблево-хорових груп і солістів під час виконання творів, необхідність зміни розташування хору і солістів в процесі виконання	Режисерсько-диригентська співпраця з метою оптимального застосування об'єктивних сценічно-акустичних властивостей залу та потенційних позитивів і негативів в процесі виконання	Спільна режисерська і диригентська діяльність, спрямована на вироблення музично-сценічної драматургічної концепції мистецького проекту (на рівні загальної виконавської стратегії та її окремих деталей)
3	Застосування принципів діалогічно-респонсорного та антифонного протиставлення	Застосування спеціальних екранів, фото-відео-ряду, спеціальної освітлювальної апаратури тощо.	Виокремлення семантично-значимих елементів музично-драматургічного розвитку в контексті загального хорового дійства.
4	Застосування різнотембрових співвідношень, контрастних зіставлень	Формування різних рівнів хореографічної символіки та сюжетної емблематики: їх відповідність музично-образному змісту.	Створення складного багаторівневого алгоритму взаємодії хореографічної символіки й сюжетної емблематики з музикою.
5	Використання стереоефекту та інших специфічних прийомів і засобів	Принцип візуального розмежування різних пластів хореографічно-сценічної дії.	Синтез різних аудіо-візуальних параметрів в процесі формування драматургічних кульмінацій на різних етапах хорового спектаклю.

Висновки. Підсумовуючи проведене дослідження, спробуємо узагальнити основні положення, які характеризують його основні результати:

- Творча діяльність Академічного камерного хору «Хрещатик» розгортається в площині декількох жанрових та хронологічно-стильових ареалів, уособлених мистецькими досягненнями вітчизняної та зарубіжної музики минулого і сучасності.

- Фундаментальною основою мистецької діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик» є експериментальні пошуки, спрямовані у площину творчого осягнення й переосмислення музично-сценічної інформації, запрограмованої в певному художньому задумі конкретного композитора.

- Одним з важливих факторів розвитку концертної діяльності є формування оптимальної мистецької концепції, котра, не порушуючи первинного авторського драматургічного концепту виконуваного твору збагатила його новими мистецькими барвами й відтінками.

- Невід'ємною складовою творчої діяльності колективу постає трансформація аудіовізуальних параметрів сценічного простору.

Розглянуті у статті питання потребують, безперечно, додаткового висвітлення, як у суто теоретичній площині, так і в контексті практичного застосування у різних формах сучасного хорового виконавства. З'ясування вказаних аспектів стане сутнісною основою наступних публікацій автора.

Література

1.Бенч-Шокало О.Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб.– К., 2002.– 439 с.

2.Дондик О. І. Репертуарна спрямованість концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик» в контексті розвитку сучасної української хорової музики (кінець 90-х років XX століття – початок XXI століття) / О. І. Дондик // Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес: матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 13-14 берез. 2014 р.). – Луганськ: Вид-во ЛДАКМ, 2014. – с. 97 – 101.

3.Дондик О. І. Синтез жанрів у концертно-мистецькій діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик» / Дондик О. І. // Україна – Греція: духовна спільність, наукові контакти, культурні зв'язки: Зб.наук.пр. / [упор.: В. А. Личковах, Л. В. Терещенко-Кайдан, З. О. Босик]. – К.: НАККіМ, 2014.– С.144–150.

4.Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / П. А. Ковалик.– К.,2002.- 26 с.

5.Коробка Т.С. Комунікаційний процес у хоровому виконавстві як складна система творчих взаємозв'язків // Науковий вісник національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського: Зб. статей.- Вип. 106: Культурологічні аспекти сучасного музичного дискурсу. Пам'яті Л. К. Каверіної.- К.,2013.- С.377- 392.

6.Лащенко А.П. Українське хорове мистецтво XX ст. / А. Лащенко //Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Музичне виконавство. Вип. 14.– К.; 1999. - С.18-31.

7.Лащенко А.П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А.П. Лащенко. – К. : Муз. Україна, 1989. – 136 с.

8.Мартинюк А. К. Диригентсько-хорові школи в Україні і світі / А. Мартинюк // Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. статей. – Вип.. 3. – Запоріжжя: ЗДУ, 2000.– С. 106 –112.

9.Пигров К.К. Руководство хором / К.К. Пигров [вступ. ст. К.Б. Птицы]. – М.: Музыка, 1964. – 220 с.

10. Ткач Т. С. Деякі теоретичні аспекти музичної комунікації у сфері хорового виконавства // Науковий вісник Національної музичної академії України ім П. І. Чайковського: Зб статей.– Вип..74: Естетика і практика сучасної мистецької освіти.– К., 2008.– С.50–57.

11. Чесноков П. Хор и управление им / П.Чесноков. – М.: ГМИ, 1961. – 239 с.

References

1.Bench-Shokalo O.G. (2002). Ukraiian choir singing: actualisation of a tradition. Kyiv: [in Ukrainian].

2.Dondyk ,O.I. (2014). The repertory direction of the concert activity of the Academic Chamber Choir “Khreschatyk” in the context of modern Ukrainian choral music development (late 90s of the 20th century and the beginning of the 21st century). LDAKM, 97-101 [in Ukrainian].

3.Dondyk, O.I. (2014). The synthesis of genres in the concert and artistic activities of the Academic Chamber Choir “Khreschatyk”. Ukraina - Gretsia: dukhovna spilnist, naukovi kontakty, kulturni zviazky, Kyiv: NAKKIM, 144-150 [in Ukrainian].

4.Kovalyk, P.A. (2002). The Chorus performance as the phenomenon of the creative interaction (from the Kyiv Chorus School experience). Abstract of the PhD diss. (Arts), Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].

5.Korobka, T.S. (2013). The communication process in the choral performance as a complicated system of relationship. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii im. P.I. Chaikovskoho , 106, 377-392 [in Ukrainian].

6.Laschenco, A.P. (1999). Ukrainian chorus art of XX cent. Naukovyj visnyk, 14, 18-31 [in Ukrainian].

7.Laschenco, A.P. (1989). Choral culture : aspects of learning and development. Muzychna Ukrayina, 136 [in Ukrainian].

8.Martynyuk, A.K. (2000). Conductor-choir school in Ukraine and the world. Teoretychni ta practychni pytannya kultorologiyi, 3, 106-112 [in Ukrainian].

9.Pigrov, K.K. (1964). Chorus management. Moskva: Muzyka [in Russia].

10. Tkach, Yu.S. (2008). Some theoretical aspects of musical communication in choral performance. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii im. P.I. Chaikovskoho, 74, 50-57 [in Ukrainian].

11. Chesnokov, P. (1961). Chorus and management. Moskva: GMI [in Russia].

УДК 78.031.2(477=19)

Данник Катерина Олександрівна,
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв
katlina17@gmail.com

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ВІРМЕН В УКРАЇНСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Мета роботи. *Дослідження присвячене висвітленню діяльності представників вірменського музичного мистецтва в українському культурному просторі та характеристиці їхнього творчого доробку.* ***Методологія дослідження***. *Застосовано такі методи і підходи, як інтерв'ювання музикантів для збору первинних даних, герменевтичний підхід, що забезпечує розуміння феномену вірменської музичної культури в українському просторі. За допомогою ретроспективного відображення класичної вірменської музики виявлено основні принципи, що передували сучасному стану вірменської естради на українських теренах.* ***Наукова новизна***. *Вперше здійснено культурологічний огляд українсько-вірменських музичних зв'язків на сучасному етапі розвитку України.* ***Висновки.*** *Виявлено, що вірменська музика має глибокі історичні корені, а також, суттєво доповнила багатобарвну палітру українського культурного ландшафту. Охарактеризовано роль окремих представників вірменського етносу в музичному мистецтві сучасної України.*

Ключові слова: *вірмени, культура, етнос, мистецтво, музика, камерна музика, вірменський музикант, естрада, фестиваль.*

Данник Екатерина Александровна, *аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

Музыкальное искусство армян в украинском культурном пространстве

Цель работы. *Исследование посвящено отображению деятельности представителей армянского музыкального искусства в украинском культурном пространстве и характеристике их творчества.* ***Методология исследования.*** *Применены следующие методы и подходы: интервьюирование музыкантов для сбора первичных данных, герменевтический подход, обеспечивающий понимание феномена армянской музыкальной культуры в украинском пространстве. С помощью ретроспективного отражения классической армянской музыки выявлены основные принципы, которые предшествовали современному состоянию армянской эстрады на украинской территории.* ***Научная новизна.*** *Впервые осуществлен культурологический обзор украинско-армянских музыкальных связей на современном этапе развития Украины.* ***Выводы***. *Выявлено, что армянская музыка имеет глубокие исторические корни, а также существенно дополнила многогранную палитру украинского культурного ландшафта. Охарактеризована роль отдельных представителей армянского этноса в музыкальном искусстве современной Украины.*

Ключевые слова: *армяне, культура, этнос, искусство, музыка, камерная музыка, армянский музыкант, эстрада, фестиваль.*

Dannyk Kateryna*, post-graduate of Kiev National University of Culture and Arts*

The musical art of Armenians in the Ukrainian cultural space

Purpose of Article. *The research is devoted to the manifestation of the activities of representatives of Armenian musical art in the Ukrainian cultural space and the characteristic of their creative work.* ***Methodology.*** *The following methods and approaches are used during the*

©Данник К. О., 2017

research: interviewing of musicians for the gathering of primary data, hermeneutic approach that provides an understanding of the phenomenon of Armenian musical culture in the Ukrainian space. With the help of a retrospective exhibition of classical Armenian music, the basic principles that preceded the current state of the Armenian stage on the Ukrainian territory were revealed. ***Scientific Novelty.*** *A cultural review of Ukrainian-Armenian musical connections was carried out at the present stage of Ukraine's development for the first time.* ***Conclusions.*** *It was ascertained that Armenian music has deep historical roots. That is the reason why Armenian music is substantially complementing the multicolored palette of Ukrainian cultural landscape. The role of particular representatives of the Armenian ethnic group in the musical art of modern Ukraine has been described.*

Key words: *Armenians, culture, ethnos, art, music, chamber music, Armenian musician, stage, festival.*

Актуальність теми дослідження. В умовах полікультурного українського суспільства проблематика нашої розвідки полягає у нагальній потребі вивчення діяльності талановитих представників вірменського етносу у творчому житті сучасної України. Культурологічне дослідження вірменсько-українських музичних зв'язків обумовлене необхідністю збереження і збагачення культурних досягнень етносів нашої держави.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дані про вірменських музикантів, що провадили свою діяльність у радянській Україні, містяться в багатотомних [4] та електронних [7; 10] енциклопедіях. Сучасні ексклюзивні видання про визначних вірмен України [6] та Дніпропетровщини [5] описують здобутки представників вірменської діаспори у різних сферах людської діяльності. Дані про деяких вірменських музикантів України містяться в біографічних виданнях [1; 13].

Мета роботи – відобразити та проаналізувати вірменсько-українські музичні зв'язки та охарактеризувати вклад вірменських музикантів в сучасний культурний і мистецький простір України. Висвітлити багатогранні взаємозв'язки між представниками творчої музичної еліти вірменського походження.

Виклад основного матеріалу. Існує декілька символів Вірменії: гранат, хачкар (кам'яний хрест), абрикос, гора Арарат, дудук. Зокрема, знаменитий самобутній вірменський інструмент дудук випромінює водночас життєрадісний та глибинно трагічний звук. Щодо класичних вірменських музичних мотивів, то вони умовно можуть бути поділені на церковні та світські. Як і в Україні, у Вірменії широко представлені народні пісні, що включають колискові, обрядові, любовні, сатиричні.

З XVII ст. розпочинається піднесення творчості гусанів [4, 97]. Гусани – співці, що одночасно були і акторами, тобто влаштовували своєрідні театральні вистави, які супроводжували весілля, похорони та інші знаменні події. Гохтанські співаки-розповідачі були виконавцями народної музики та епосу. Накладання творів вірменського епосу на музичні ноти є вдалим напрямком кореляції музики та народного епосу. Однією із найвидатніших епічних пам'яток світового фольклору є вірменський народний героїчний епос «Давид Сасунці», що

складається з чотирьох частин, кожна з яких називається іменами героїв. Фактично, у творі відображено вікову боротьбу вірмен проти загарбників [8, 5].

Пізніше, у вірменській музиці відзначились ашуги – співаки-поети. Найвідомішим вірменським ашугом був Саят-Нова, якого у своєму кіно-шедеврі оспівав український націоналіст вірменського походження, режисер С. Параджанов. Ашуг Саят-Нова був майстром любовної музичної лірики, однак в його піснях також оспівувалась мудрість, засуджувалась соціальна несправедливість. Прикметно, що співак-поет Саят-Нова близький по духу С.Параджанову, адже обидва майстра захоплювались поетичним жанром: один – у музиці, а інший – у кіно. Маємо навіть припущення, що у кіно-картині «Колір граната», що розповідає про Саят-Нову, Параджанов зображує низку автобіографічних епізодів.

Як країна, що першою в світі визнала християнство державною релігією в 301 р., Вірменія має унікальну церковну музику. На етапі зародження (IV ст.) християнська вірменська музика мала вигляд псалмів. Дещо пізніше, з V ст. з'явились шаракани – духовні вірменські вірші. Розпочинаючи від XV ст., у вірменських церковних співах стають загальноприйнятими не лише церковні, а й загальнолюдські мотиви.

Важливі здобутки вірменської музики припадають на XIX ст. Вірменський композитор Х. Кара-Мурза, відомий як і хоровий диригент, фольклорист, музичний критик. Організував понад 90 народних хорів, був основоположником багатоголосної хорової музики, збирачем та популяризатором вірменських народних та ашузьких (про ашугів мова йде на початку статті) пісень в Криму та на Закавказзі. До найвідоміших творів Кара-Мурзи належить незавершена опера «Шушан» та багато пісень, п'єс та музики до вистав [10].

Унікальним та важливим діячем вірменського музичного мистецтва був Комітас (Согомон Согомонян) – основоположник вірменської класичної багатоголосної музики і вірменської наукової музичної етнографії, а також композитор, музикознавець, збирач фольклору та диригент. До авторських робіт Комітаса належать «Національний гімн», музичне втілення вірша «Сільська каплиця», псалом «Ар гетс Бабелацвоц» (Поблизу ріки Вавілонської), хор «Рідна мова», чотирьохголосий хор «Нова весна» (на слова Отто Рогента), «Ти питаєш» на слова Іоганни Амбросіос, «Ноктюрн» на слова Гете [2]. Відомий далеко за межами Вірменії «Танець з шаблями» є музичним шедевром композитора А. Хачатуряна, радянського педагога, громадського діяча, композитора, диригента. У творі гармонійно поєднані вірменські народні мелодії з джазовими вкрапленнями. На сценах українських закладів мистецтва (Харківська філармонія, Національна опера України імені Т. Г. Шевченка тощо) неодноразово звучали твори майстра. Ще одним генієм музики був А. Бабаджанян, композитор, педагог, піаніст. До найбільш відомих творів майстра належать «Ноктюрн», «Пісня першого кохання», «Єреван» тощо. Твір «Шість картин» став поштовхом для інших молодих майстрів до експериментування, адже робота представляла собою симбіоз архаїчного народного вірменського

матеріалу і суворої західноєвропейської дванадцятитонової системи. Неперевершеним Арно був і у співі: пісня, що стала хітом «Краще місто землі» – це перший радянський твіст [3, 93-94]. Визнаний кращим виконавцем жанру Шансон у ХХ ст. композитор, вірменин за походженням, Ш. Азнавур творить і до сьогодні. Значний внесок у музичне мистецтво сучасної України належить С. Мацояну – завідувачу кафедри симфонічного диригування, художньому керівнику оркестру Одеської консерваторії, заслуженому діячу мистецтв Вірменії. Сергій Галустович, нагороджений орденом святих «Саак, Маштоц» від Католикосу всіх вірмен, знаком пошани мера Одеси, почесними грамотами Міністерства культури Вірменії та України [6, 86].

Окремої уваги заслуговує всебічно обдарована постать талановитого музиканта, спелеолога та археолога – О. Авагяна. Його творчий доробок просто величезний: Олександр був співзасновником української спелеоархеології, автором першої наукової систематизації давньоукраїнських печерних споруд, ініціатором і керівником багатьох археологічних досліджень. На ділянці Нестора в Києво-Печерській Лаврі науковець виявив рідкісний напис, що АН Вірменії оцінила як перший речовий доказ перебування вірменської колонії в м. Києві [6, 123]. Однак, згадуючи Авагяна у ракурсі нашої теми, зупинимось на його музичних талантах. Окрім новаторських рішень в науці, Олександр щиро захоплювався українськими піснями, культурою, мовою та заснував вокально-інструментальну групу «Березень», до складу якої входили кінорежисер В. Криштофович та художник В. Вітер. Логічно, що молода група завжди розпочинає свою «гаражну» творчість із відтворення знаменитих робіт популярних колективів, однак хлопці швидко відмовились від такої практики, вирішивши самостійно писати пісні. Не важко здогадатись, яка реакція з боку радянської влади зустріла музичну групу, що писала та виконувала пісні українською мовою та ще з такими назвами, як «Марія Оранта», «Дума про Боженка», «Чумацький шлях», «Ганка», «Українське бароко» [13, 55] тощо. Однак, попри матеріальні та цензурні труднощі, цей гурт по праву стає одним із родоначальників сучасного українського року. Силами подруги Олександра Беніаміновича О. Оганесян вже п’ятий рік поспіль проводиться всеукраїнський конкурс-фестиваль авторської пісні ім. Авагяна на території Меджибізької фортеці (місце, де археолог вів розкопки і згодом був жорстоко вбитий). Починаючи з 2013-го року, у стінах замку звучить авторська пісня близьких друзів і колег Авагяна, а також – бардів і представників молодого покоління, яке радо бере участь у концерті до дня пам’яті, конференції та розмовах до пізньої ночі, згадуючи про Олександра біля вогнища. Також силами голови вірменського культурного товариства АОКС-Україна О. Оганесян було встановлено меморіальну дошку на стіні фортеці на честь археолога, музиканта та чудової людини. Цікава деталь: згаданий вище В. Вітер перш ніж потрапити до складу гурту «Березень» ще хлопчиком брав участь у зйомках кінофільму вірменського режисера – С. Параджанова – «Українська рапсодія», вразивши усіх своїм виконанням пісні «Аве, Марія».

С. Параджанов належав до тих людей, про яких кажуть «якщо людина талановита, вона талановита в усьому», адже окрім блискучих здібностей кінорежисера, він був художником, створював неабиякі колажі та мав хист до виявлення і грамотного використання музики у своїх кіно-картинах. Так, у знаменитому на весь світ фільмі про гуцулів – «Тіні забутих предків», Сергій Йосипович старанно і вимогливо підбирав музикантів. Серед тих, хто творив цей шедевр, – і композитор М. Скорик. За спогадами Мирослава Михайловича, Параджанов порадив йому поїхати у глибинку Карпат та привезти до Києва народних музикантів. Так і було створено музичний супровід до «Тіней забутих предків» [11, 196]. З Параджановим була знайома і легендарна співачка та актриса Т. Аветісян, що прославилась далеко за межі Радянського Союзу завдяки своєму безумовному таланту – виконанню пісень народів світу мовами оригіналу. Тамара Костянтинівна була життєрадісною і талановитою людиною, що здобула такі звання, як почесний академік Академії мистецтв Республіки Вірменія, заслужений діяч єврейської культури, та аж у 2008 р. нагороджена званням народна артистка України. Яскраве життя, сповнене поважних знайомств з зірками минулої епохи (З. Гайдай, співачки з антуражу Іми Сумак, Т. Ханум, М. Лайола тощо) та неймовірна кількість виступів, концертів, згодом – журналістська та письменницька діяльність – це яскравий літопис звершень співачки. На свій 85-й ювілей Тамара Аветісян влаштувала грандіозний концерт на сцені Колонного залу ім. Лисенка, що в Національній філармонії України [1, 381]. Ш. Палтаджян також належить до когорти корифеїв, поважних діячів музичного цеху. Пан Шаліко – диригент Національного академічного молодіжного симфонічного оркестру, доцент Харківського національного університету мистецтв, протягом 1961-1973 рр. був солістом симфонічного оркестру (перша валторна) м. Харкова, упродовж 1973-1978 рр. працював диригентом Луганської філармонії.

Окрім А. Костандяна, котрий перші кроки у музичне життя зробив на Дніпропетровщині, цей край пишається родиною Хачбабян. У Хачбабянів мати – Людмила, фронтовичка, яка брала участь у визволенні Дніпра, з 1949 по 1988 рр. викладала в ЦМШ (ДМШ) № 1 та дала музичний старт багатьом учням. Тато, Гурген Саркісович був небайдужим до музики, а тому наполіг, щоб його син Ігор почав навчатись грати на скрипці. Сам Ігор став переможцем Всеукраїнського конкурсу скрипалів, конкурсу камерної музики, працював у Польщі професором Вищої музичної школи м. Познань, в 1982-1988 рр. працював професором-експертом у Каїрській консерваторії, концертмейстером і солістом Каїрського симфонічного оркестру, концертмейстером камерного оркестру, солістом у Норвегії, США та ін. Ігор виступав на Олімпійський іграх у Ліллехаммері, у Ватикані перед Папою Римським. Сестра Ігоря працювала викладачем у тій же ДМШ № 1, була членом журі багатьох конкурсів, брала участь у концертах симфонічного оркестру обласної філармонії [5, 134].

Одним із найвизначніших диригентів Радянського Союзу був Г. Карапетян – заслужений артист РРФСР, народний артист УРСР, лауреат всесоюзного конкурсу диригентів (Москва 1955 р., 1-а премія). 1967 р. Карапетян переїжджає

до Дніпра, де стає головним диригентом симфонічного оркестру Дніпропетровської філармонії. Гурген Карпович був першим виконавцем творів українських композиторів: І. Карабиця, Є. Станковича, А. Штогаренка, М. Скорика, Л. Колодуба [7]. Визначний військовий диригент С. Петросян одним із перших, разом із М. Суріним, створив сценарій навчального фільму «Музичне оформлення військових ритуалів» і здійснив його зйомку. Майстер був першим військовим диригентом, який пропагував тамбур-мажор і дефіле духового оркестру, і чия методика з марш-парадів для духових оркестрів була двічі видана в 1982 та 1984 рр. Сергій Михайлович також талановитий викладач диригування та завідувач кафедри диригування, доцент Дніпропетровської консерваторії [5, 142]. Як казав С. Параджанов, щоб народитись генієм, потрібно мати матір – балерину. Здавалось би, звичайний жарт, однак в контексті нашої тематики неодмінно варто згадати талановиту піаністку та концертмейстера-акомпаніатора Е. Безано-Пірадову, яка мала батька вірменина, головного диригента Київського театру опери та балету, та матір – італійську балерину. Елеонора Володимирівна неодноразово представляла українську музику за кордоном, влаштовувала численні концерти, брала участь у літературних та музичних фестивалях. Серед звань музиканта: член художньої ради Національної філармонії України, Народна артистка України, нагороджена орденом княгині Ольги 3 ступеня. Джазовий музикант Аркадій Мірзоян у 1967 р. створив оркестр «Автомобіліст», який виконав «Музичну рапсодію», що складалась з українських пісень у джазовій обробці. Знову проводимо паралелі, згадуючи в цьому контексті Авагяна, який також не лише цікавився і полюбляв, а й популяризував українські пісні. Згодом Мірзоян був керівником естрадно-симфонічного оркестру Дніпропетровського українського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка та диригентом джаз-оркестру Дніпропетровського цирку. Цей оркестр, до речі, блискуче виконував славнозвісний «Танець з шаблями» А. Хачатуряна [5, 136].

Згадані метри залишили по собі безсмертний слід у світовому музичному просторі. Про них складають легенди, пишуть книжки, знімають фільми, згадують у різних контекстах культурної та наукової сфери. Менш дослідженою є тематика творчості сучасних представників музичного авангарду в Україні. Незабутній слід у джазовому мистецтві залишив лідер гурту Jazz Impression – А. Алексаньян. Тонкі та загадкові мелодії джазу у цьому проекті супроводжують мелодійні мотиви української бандури (Р. Гриньків). По собі Алексаньян залишив не лише декілька альбомних записів, а й талановитого учня, який сьогодні є широковідомим дудукістом не лише в Україні, а й далеко за її межами. Мова йде про А. Костяндяна – талановитого майстра академічного і етновокалу, ударних інструментів. Творчість молодого музиканта – це вдалий та унікальний приклад поєднання українських та вірменських народних музикальних інструментів та мотивів на професійному, академічному рівні. З 2005 р. Костандян – соліст академічного оркестру «Радіо Бенд Олександра Фокіна», співробітничав з багатьма знаменитими виконавцями: С. Ротару, El Кравчук, ТНМК, Д. Арбініною, Г. Кричевським, та ін [6, 77]. Армен брав участь у створенні саундтреків до рядку кінофільмів: «Ілюзія страху», «Мама», у проектах Jazz Impression, Armenian Folk Project, Etnovation, Навколоколо [5, 144].

Слідом за майстром дудуку – Д. Гаспаряном, чия гра відома у всьому світі, Костандян знайомить українців з цим духовим і духовним інструментом. Саме дудук у виконанні Армена нерідко звучить під час пісень Джамали – переможниці Євробачення-2016 від України. Сама ж Джамала теж є представницею вірменської творчої еліти, адже по матері співачка – вірменка (її ім'я при народженні – Сусанна). Показово, що творчим натхненником співачки був Г. Асцатурян, аранжувальник, який прищепив Джамалі захоплення джазом. Продовжуючи тему джазу, згадаємо сестер Марті, які постали на вітчизняній музичній сцені після створення вірменського етно-джазового проекту «Крунк», де виконуються вірменські пісні Комітаса, Саят-Нови.

Не можна не згадати нову зірку Л. Кочарян. Вона засяяла в ході проекту «Голос країни-7» і під час свого виступу довела до сліз Джамалу, яка знаходилась в лавах журі. Така емоційна реакція переможниці євробачення пояснюється тим, що Кочарян заспівала зворушливу вірменську народну пісню «Sareri hovin mernem», яка не лишає байдужим жодного вірменина. Ланцюжок знайомих між собою вірменських молодих зірок музичного мистецтва України можемо продовжити ім'ям доброго товариша Л. Кочарян, який був у її команді під час згаданого виступу. Мова йде про музиканта, гітариста групи «Sphingidae» та талановитого режисера – А. Берберяна. Андранік активно займається музикою, бере участь в багатьох проектах, однак, разом із тим проявляє себе як здібний режисер. Емоційний та елегантний виступ Севака Ханагяна на українському шоу «Х-фактор» у 2016 р. вразив глядачів і журі професійно налаштованим вокалом та авторським текстом пісень «Не молчи» та «Возвращайся». Молодий однофамілець згаданого джазмена, Аркадія Мірзояна, Арсен Мірзоян виступав із Сашком Положинським на «Таврійських іграх» 2011 р., й став учасником шоу «Голос країни», посівши четверте місце у фіналі. Дебютний альбом Мірзояна «Ґудзики» складається з десяти пісень та бонус трека – пісні «Івана Купала», яку він виконує зі своєю дружиною співачкою Т. Матвієнко. У 2013 р. вийшов вже другий студійний альбом «Незручні ліжка», до якого увійшло 11 пісень, зокрема і відомий його хіт «Коли ти підеш» [9]. Цікаво, що вірменський співак із Запоріжжя заворожує не лише приємною зовнішністю, а й мелодійним м'яким вокалом з хрипотою та чудовою українською вимовою. Талановитий молодий піаніст Арсен Яковенко – син народного артиста Вірменії, органіста Ваагна Стамболцяна, демонструє неабиякий хист до композиторської діяльності. До його творів належать «Дві ілюзії» для фортепіано та три п'єси для скрипки соло.

Київський піаніст та педагог Р. Рєпка, чия материнська лінія йде від родини Севанян (проживають у Вірменії) та Куліджанових (проживали в Дагестані), є лауреатом багатьох національних та міжнародних конкурсів, учасником фестивалів сучасної та класичної музики. Дискографія музиканта включає декілька дисків вокальної музики (в ансамблі з І. Галатенко), фортепіанні твори згаданого М. Скорика, а також декілька фондових записів для Українського Радіо. Останнім часом Рєпка займається концертною діяльністю, поєднуючи її з просвітницькою роботою. Так, завдяки цьому

українська публіка вперше познайомилась із забутими шедеврами класичної музики епохи романтизму (К. Черни, К.М. фон Вебер) та ХХ ст. (Л. Ревуцький, Х. Родріго). Особливу уваги митець приділяє вірменському репертуару (Комітас, А. Бабаджанян, А. Арутюнян, А. Хачатурян, А. Тертерян). Наша сучасниця – видатна українська оперна співачка, родом із Білої Церкви, С. Чахоян створює на оперній сцені такі образи, як Джульєтта у новій постановці Національної опери («Ромео та Джульєтта» Ш. Гуно), Лючія («Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті), Джільда («Ріголетто» Дж. Верді), Розіна («Севільський цирульник» Дж. Россіні) тощо. Заслужена артистка України (2009), нагороджена Орденом Святої Варвари, Золотою медаллю Міністерства культури Вірменії [12], С. Чахоян стала поважним учасником знакової події, що відбулась до 101-ої річниці геноциду вірмен, 18 квітня 2016 р. у Миколаївському костелі. Ошатний камерний захід, що іменується «Пам'ять серця», окрім згаданої співачки зібрав у домі органної музики м. Києва таких визначних музичних діячів, як: А. Костандян, О. Варданян, Київський квартет саксофоністів при національній філармонії України «Київ саксквартет», муніципальний камерний хор «Київ» та національний ансамбль солістів «Київська Камерата». В стінах костелу прозвучали класичні твори вірменських та українських композиторів.

Наукова новизна. Вперше здійснено культурологічний огляд українсько-вірменських музичних зв'язків на сучасному етапі розвитку України.

Висновки. Таким чином, маємо підстави стверджувати, що вірменські музиканти і співаки беруть активну участь у розвитку музичного простору України. Беручи участь у різноманітних творчих проектах, вони не лише репрезентують високий рівень самоорганізації в межах етнічної діаспори, а й представляють соборну Україну на міжнародній музичній арені, демонструючи значні результати й досягнення. Важливо, що більшість згаданих сучасних молодих музикантів вірменського походження навчались та зросли в Україні. Саме тому, вони вдячно виконують вірменську й українську музику, збагачують інтернаціональну музичну скарбницю власними оригінальними творами.

Література

1. Аветисян Т. Судьба моя – песня / Т. Аветисян. – К.: НАИРИ, 2007. – 432с.
2. Авторские произведения Комитаса [Електронний ресурс] // Виртуальный музей Комитаса. – Режим доступу: http://www.komitas.am/rus/original.htm. – Назва з екрану. Дата доступу: 29.09.2017
3. Аршакян С. Грани творчества Арно Бабаджаняна / С. Г. Аршакян // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. – 2012. – № 18. – С. 89-94.
4. Большая советская энцикплопедия. Том. 3 Аризона-Аяччо, второе издание: / гл. ред. С.И. Вавилов. – М.: Государственное научное издательство «Большая советская энцикплопедия», 1950. – 630 с.
5. Вірмени Дніпропетровщини: від витоків до сучасності (документальні нариси) / творча група А. Аветисян, П. Багдасарян, Т. Снопко. – Д.: АРТ-ПРЕС, 2013. – 176 с.
6. Вірмени України / упор. М. Чепіжко. – К. : Сигла, 2013. – 144с.

7.Гамкало І. Карапетян Гургер Карпович [Електронний ресурс] / І. Гамкало // Енциклопедія сучасної України. – Режим доступу: http://esu.com.ua/search_ articles.php?id=9654. – Назва з екрану. Дата доступу: 29.09.2017

8.Давит Сасунці Вірменський народний епос: пер. з вірм. В. Кочевський; вступ. сл. В. Шкляр ; худож. А. Токарєв. – К.: Дніпро, 2003. – 174 с.

9.Містер Демн Творчий Арсен Мірзоян [Електронний ресурс] / Містер Демн // Крок у рок. – Режим доступу: https://www.krockyrock.com.ua/tvorchij-arsen-mirzoyan/. – Назва з екрану. Дата доступу: 29.09.2017.

10. Мушегян А. Кара-Мурза Христофор (Хачатур) Макарович [Електронний ресурс] // Енциклопедія сучасної України. – Режим доступу: https://esu.com.ua/search_ articles.php?id=9632. – Назва з екрану. Дата доступу: 29.09.2017

11. Скорик М. Музика забутих предків / М. Скорик // Науково-популярне видання «Сергій Параджанов і Україна»: збірник статей і документів / упор. і ред. Л. Брюховецька. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», Редакція журналу «Кіно-Театр», 2014. – С. 194-197.

12. Сусанна Чахоян Біографія [Електронний ресурс] // Персональний сайт Сусанни Чахоян. – Режим доступу: http://susannachakhoian.com/#!/page_About. – Назва з екрану. Дата доступу: 29.09.2017

13. Чумацький шлях Олександр Авагян: пісні / ред. В. Терехов. – К.: Медекол, 1993. – 88с.

References

1.Avetysjan, T. (2007). My destiny is a song. Kyiv: NAYRY [in Russian].

2.Author's works of Komitas. Virtual museum of Komitas. Retrieved from http://www.komitas.am/rus/original.htm [in Russian].

3.Arshakjan, S. (2012). The Edge of Creativity by Arno Babajanyan. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kulturyi i iskusstv: zhurnal teoreticheskih i prikladnyih issledovaniy, 18, 89-94. [in Russian].

4.Vavilov, S. (Eds.). (1950). The Great Soviet Encyclopedia. Vol. 3 Arizona-Ajaccio, Second issue. Moscow: Gosudarstvennoe nauchnoe izdatelstvo «Bolshaya sovetskaya entsikplopediya» [in Russian].

5.Avetysjan, A., Baghdasarjan, P., Snopko, T. (Eds.). (2013). Armenians of the Dnipropetrovsk region: from the origins to the present (documentary essays). Dnipro: ART-PRES [in Ukrainian and Russian].

6.Chepizhko, M. (Eds.). (2013). Armenians of Ukraine. Kyiv: Syghla [in Ukrainian and Armenian].

7.Ghamkalo, I. (2012). Karapetyan Gurgen Karpovich. Encyclopedia of modern Ukraine. Retrieved from http://esu.com.ua/search_articles.php?id=9654 [in Ukrainian].

8.Kochevsjkyj, V. (Trans.). (2003) Davyt Sasunci: Armenian folk epic. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].

9.Mister Demn, (2015). Creative Arsen Mirzoyan. A step to rock. Retrieved from https://www.krockyrock.com.ua/tvorchij-arsen-mirzoyan/ [in Ukrainian].

10. Musheghjan, A. (2012). Kara-Murza Khristofor (Khachatur) Makarovich. Encyclopedia of modern Ukraine. Retrieved from https://esu.com.ua/search_articles.php?id=9632 [in Russian].

11. Skoryk, M. (2014). The music of forgotten ancestors. L. Brjukhovecjka (Eds.), Naukovo-populjarne vydannja «Serghij Paradzhanov i Ukrajina»: zbirnyk statej i dokumentiv, (pp. 194-197). Kyiv: Vydavnychyj dim «Kyjevo-Moghyljansjka akademija», Redakcija zhurnalu «Kino-Teatr» [in Ukrainian].

12. Susanna Chakhoyan. Biography. Personal site of Susanna Chakhoyan. Retrieved from http://susannachakhoian.com/#!/page_About [in Russian].

13. Terekhov, V. (2013). Milky way. Oleksandr Avagyan: songs. Kyiv: Medekol [in Ukrainian].

УДК 785 (430) “19”

Лісогорська Антоніна Альбертівна,
аспірант кафедри сольного співу
Львівської національної музичної академії
ім. М.В.Лисенка
antonina.lviv@gmail.com

АРХЕТИПИ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ В ОПЕРАХ П. ЧАЙКОВСЬКОГО (на прикладі оперної тріади «Євгеній Онєгін» – «Пікова дама» – «Іоланта»)

Мета роботи. *У статті порушується питання еволюційності архетипів жіночих образів в операх П. Чайковського у зв‘язку із проблемою новітнього прочитання оперної класики.* ***Методологія*** *дослідження полягає в комплексному підході до вивчення вказаних явищ і ґрунтується на застосуванні аналітичного та компаративного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє визначити певний архетип, виявити архетипові моделі поведінки, прослідкувати зміни у трактовці образів порівняно з літературними першоджерелами і сценічне втілення в оперних постановках.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в розв’язанні порушеного кола питань шляхом критичного аналізу вже відомих положень стосовно поняття оперних архетипів та поясненні власного розуміння цього явища, підкріпленого аналізом образів головних героїнь у трьох різнопланових операх П. Чайковського («Євгеній Онєгін», «Пікова дама», «Іоланта»). Основна увага концентрується на трьох архетипових поведінкових мотивах – ліричному (Іоланта), трагічному (Ліза), та драматичному (Тетяна). Зазначається, що в своїх операх композитор, ґрунтуючись на сценарному літературному першоджерелі, пропонує дещо інше трактування сюжетів, переносячи центр уваги на жіночі образи. Водночас, чоловічі персонажі відходять на другий план, відтіняючи еволюцію головних героїнь. У* ***висновках*** *зазначено, що тематика статті поширюється на галузь музичного театру в цілому, торкаючись проблем сучасного світового оперного виконавства.*

Ключові слова: *оперний архетип, Карл Юнг, «Пікова дама», «Іоланта», «Євгеній Онєгін», Тетяна Ларіна, Ліза, інтерпретація, соціально-індивідуальний аналіз.*

Лесогорская Антонина Альбертовна*, аспирант кафедры сольного пения Львовской национальной музыкальной академии им. Н.В.Лысенко*

Архетипы женских образов в операх П. Чайковского (на примере оперной триады «Евгений Онегин» – «Пиковая дама» – «Иоланта»)

Цель работы. *В статье поднимается вопрос эволюционности архетипов женских образов в операх П. Чайковского, в связи с проблемой современного прочтения оперной классики.* ***Методология*** *исследования представляет комплексный подход у изучению указанных явлений и основывается на обращении к аналитическому и компаративному методам. Указанный методологический подход позволяет установить определенный архетип, обнаружить архетипические модели поведения, проследить изменения в трактовке образов по сравнению с литературными первоисточниками и сценическое воплощение в оперных постановках.* ***Научная новизна*** *состоит в решении затронутого ряда вопросов путем критического анализа уже известных положений относительно понятия оперных архетипов и объяснении собственного понимания этого явления, подкрепленном анализом образов главных героинь в трех разноплановых операх П. Чайковского («Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Иоланта»). Основное внимание концентрируется на трех*

©Лісогорська А. А., 2017

*архетипах оперного жанра – лирическом (Иоланта), трагическом (Лиза) и драматическом (Татьяна). Отмечается, что в своих операх композитор, основываясь на сценарном литературном первоисточнике, предлагает несколько иную трактовку сюжетов, перенося центр внимания на женские образы. В то же время мужские персонажи отходят на второй план, оттеняя эволюцию главных героинь. **В выводах** указано, что тематика статьи распространяется на область музыкального театра в целом, касаясь проблем современного мирового оперного исполнительства.*

Ключевые слова: *оперный архетип, Карл Юнг, «Пиковая дама», «Иоланта», «Евгений Онегин», Татьяна Ларина, Лиза, интерпретация, социально-индивидуальный анализ.*

Lisohorska Antonina, *Lviv National Musical Academy named after M. Lysenko, Opera Department, Faculty of Solo singing, aspirant*

Archetypes of female roles in P. Tchaikovsky's operas (in triad «Evgeny Onegin» – «Queen of Spades» – «Iolanta»)

Purpose of Article. *The article raises the question of the evolutionary character of the archetypes of female characters in Tchaikovsky's operas, thereby emphasizing the newest nature of the readings of opera classics. **The methodology** is an integrated approach and is based on the use of analytical and comparative methods. **Science novelty.** The solution of the series of questions occurs through a critical analysis of already known provisions regarding the concept of operatic archetypes and an explanation of our own understanding of this phenomenon, supported by an analysis of the main characters of the three versatile operas by P.Tchaikovsky («Evgeny Onegin», «Queen of Spades», «Iolanta»). The primary focus on three archetypes of the opera genre – lyric (Iolanta), tragic (Lisa) and dramatic (Tatiana). In the mentioned operas, the composer, based on a scripted literary source, offers a little different interpretation of the libretto, shifting the focus of attention to female characters. At the same time, male characters recede into the background, shading the evolution of the main female characters. **Conclusions.** In the conclusions, it was mentioned that the subject of the article extends to the musical theater as a whole, touching upon the problems of modern world's opera singing.*

Key words*: opera archetype, Karl Jung, «Queen of Spades», «Iolanta», «Eugene Onegin», Tatiana Larina, Lisa, interpretation, social-individual analysis.*

Актуальність теми дослідження. Оперна творчість П. Чайковського вивчена багатогранно і докладно, а оперна тріада «Євгеній Онєгін» – «Пікова дама» – «Іоланта» посідає гідне місце на сцені провідних театрів світу і входить у золотий фонд сучасних театральних постановок. Опери цієї тріади написані на основі відомих літературних творів, порівняно з якими у сценарному лібрето та музичній драматургії композитор зміщує акценти з чоловічих образів на жіночі. Тетяна Ларіна, Ліза та Іоланта стають центральними об'єктами музично-сценічного дійства: співпереживання публіки їхнім душевним негараздам і життєвим драмам є сильнішим, порівняно із головними чоловічими персонажами, а за особистісними якостями та внутрішньою шляхетністю жіночі героїні набагато перевершують своїх сценічних партнерів, які легко здійснюють непорядні вчинки, в тому числі і по відношенню до них самих.

Мета дослідження. У статті ми акцентуємо нашу увагу на головних жіночих образах в операх «Євгеній Онєгін», «Пікова дама» та «Іоланта» П. Чайковського з метою виявлення в них архетипових поведінкових мотивів, що визначають психологічне підґрунтя вчинків, думок і почуттів кожної героїні.

Аналіз досліджень і публікацій. Поняття архетипу не так давно поширилося на галузь музикознавства для характеристики тих чи інших явищ музичного мистецтва. Розробкою поняття жанрових архетипів у російській оперній класиці XIX століття займається С. Стасюк [8]. Роботи цієї дослідниці є найближчими до нашої теми за матеріалом, оскільки до російської оперної класики відноситься і творчість П.Чайковського. Однак питання архетипів жіночих образів в російських операх ХіХ століття, зокрема у П. Чайковського, у статтях С. Стасюк не порушуються.

Наукова новизна роботи полягає в розв'язанні порушеного кола питань шляхом критичного аналізу вже відомих положень стосовно поняття оперних архетипів та поясненні власного розуміння цього явища, підкріпленого аналізом образів головних героїнь у трьох різнопланових операх П. Чайковського. Аналіз поведінкових мотивів, відсутній в існуючих дослідженнях оперної творчості П. Чайковського, може бути корисним для розуміння мотивації вчинків оперних героїнь і надасть можливості для пошуку точніших вокальних та акторських засобів у процесі індивідуального сценічного втілення цих образів.

Виклад основного матеріалу. Поняття «архетип» (від грецького «arche» – початок + «typos» – образ → «archetypos» – прообраз, прототип) склалося в аналітичній психології початку XX століття та було розроблене відомим австрійським психологом, учнем З. Фрейда Карлом Густавом Юнгом. Згідно з концепцією Юнга, психічні та поведінкові програми людини є апріорними та визначаються первообразами психіки, що сформувалися на зорі людства, а нині існують в колективному несвідомому та успадковуються від покоління до покоління. У первинних вроджених структурах колективного несвідомого відображаються архаїчні прообрази, створені на основі людського досвіду і переваг, у яких втілений «осад повторюваних життєвих ситуацій, завдань і переживань людини» [1, 94].

Незважаючи на множинність різноманітних зовнішніх проявів психічних і поведінкових програм, усі вони зводяться до кількох загальних архетипових концептів, які виростають з колективного несвідомого і, збагачуючись свідомим досвідом, здобувають статус універсальності. К. Юнг виявляє сім загальних архетипових поведінкових концептів (Аніма і Анімус, Персона, Тінь, Самість, Мудрець і Бог) та пояснює їхню появу методом метафоричних асоціацій: «Змістовну характеристику прототип отримує лише тоді, коли він проникає в свідомість і при цьому наповнюється матеріалом свідомого досвіду. <...> Форму його прояву можна порівняти з системою осей майбутнього кристалу, за якою цей кристал твориться із зародкового розчину і яка не має фактичного існування» [1, 145-146].

У подальшому поняття «архетип» з психології перейшло до інших галузей наукових знань, а також у літературу і різні види мистецтва, де воно досить широко використовується не тільки в значенні прообразу, але і в значенні повторюваних образів, сюжетів і мотивів – саме таке трактування цього поняття властиве творам літератури і фольклору.

У своєму первинному розумінні, що склалося в аналітичній психології і визначало поведінкові аспекти життєдіяльності людини, поняття «архетип» стало основою для вивчення психології та поведінки головних жіночих персонажів у операх П. Чайковського.

Як відомо, композитор взяв за основу своїх опер добре відомі літературні твори з ретельно продуманими образами головних героїнь. Залишивши без змін трактування образів Тетяни і Іоланти, він дещо переробив образ Лізи, змінивши її соціальне походження. Внаслідок цього, образи Тетяни, Лізи і Іоланти репрезентують героїнь із різного соціального середовища. Наївна та боязка провінціалка Тетяна, блискуча петербурзька аристократка Ліза і сліпа від народження королівська дочка Іоланта, відповідно до свого походження та виховання, репрезентують архетипи ***провінціалки***, ***аристократки*** та ***принцеси***, про кожен із яких ми маємо певне уявлення. Однак процеси виховання і формування особистості кожної героїні залишилися поза межами сюжетів і сценічної дії. В операх вони постають перед нами юними особами, що живуть очікуванням кохання, а відмінності їхнього соціального статусу згладжуються особистими переживаннями.

Психологічні та поведінкові мотиви визначаються не тільки соціальним походженням, а й самим плином життя, яке у кожної з героїнь складається по-різному. Тетяна переживає нерозділене кохання та руйнування мрій на особисте щастя, однак знаходить розраду в успішному шлюбі. Ліза закохується у неврівноваженого, істеричного Германа, з яким може зустрічатися тільки таємно, та коли розуміє, що його пристрасне кохання перетворюється на божевільне бажання дізнатися про таємницю трьох карт, від безвиході приймає рішення звести рахунки із власним життям. Іоланта не знає про свою природжену фізичну ваду, а коли дізнається, то навіть не встигає засмутитися, оскільки нове знання одразу ж витісняється новим почуттям – закоханістю в того, хто повідомив їй про це повідомив. Почуття виявляється взаємними, і юна принцеса знаходить особисте щастя.

Кожна з героїнь знаходиться у передшлюбному віці та представляє архетип ***нареченої***. По мірі розвитку сюжету Тетяну видають заміж за героя війни, мужнього і шляхетного генерала Гремина, який вводить її у вищій столичний світ і допомагає зцілити душевні рани. У Лізи вже спочатку є наречений – князь Єлецький, до якого вона холодно-байдужа і тому знаходиться у стані пошуку справжнього, пристрасного кохання. Іоланту ретельно оберігають від світу, і тому свого нареченого Водемона вона знаходить випадково, через помилку слуг.

Долі Тетяни, Лізи та Іоланти, що складаються під впливом різних життєвих обставин, представляють архетипи ***драматичного***, ***трагічного*** і ***ліричного***. У сплетінні життєвих ситуацій, що зводять наше сприйняття образів цих героїнь до того чи іншого архетипу, визначальними є:

- болісно пережита особиста драма боязкої та інтровертної Тетяни, яка осміліла лише у кінці дії;

- трагічне завершення життєвого шляху блискучої Лізи, яка зробила неправильний вибір та поплатилася за це власним життям;

- тихе щастя пізнання кохання Іолантою, сліпота котрої викликала співчуття, а зцілення порадувало світлом Божественної присутності.

Ці сюжетно-фабульні мотиви задають необхідний психологічний тонус для розуміння кожного образу та вимагають відповідних поведінкових рішень – під ними розуміються вчинки, мова, дії та ін. П. І. Чайковський як досвідчений музичний драматург в повній мірі втілив архетипові психологічно-поведінкові концепти образів Тетяни, Лізи та Іоланти в інтонаційно-музичній драматургії своїх опер.

Розглянемо докладніше, як саме виявляється індивідуальна специфіка втілення образів головних жіночих героїнь в операх «Євгеній Онєгін», «Пікова дама» та «Іоланта» крізь призму архетипів драматичного, трагічного і ліричного, які вони представляють.

Тетяна Ларіна. Під *драматичним архетипом* жінки приховуються образи привабливих героїнь, що мають особливі душевні якості і драматичну життєву долю. Саме такою постає Тетяна Ларіна.

Образ Тетяни у пушкінському романі в віршах «Євгеній Онєгін» і в однойменній опері Чайковського, жанр якої сам композитор позначив як «ліричні сцени», подається в ліричному ключі. Тетяна зосереджена на своїх особистих переживаннях, які їй доводиться долати самостійно через скритність власного характеру. Вона поводиться надзвичайно стримано, тому навіть у сім'ї ніхто не здогадується, який океан пристрастей вирує у неї в душі. Драматичний перебіг подій доставляє Тетяні чимало страждань, та, водночас, загартовує волю. Незважаючи на те, що мрії про особисте щастя завершилися нерозділеним коханням, плітками сусідів, публічним скандалом і дуеллю, Тетяна знайшла в собі сили жити далі, і це нове життя надало її душі умиротворення та спокій.

Здавалося б, Тетяна – звичайний тип провінціалки, позбавленої ефектної романтичної зовнішності. Але на довгі роки цей образ стане еталоном жіночої краси і внутрішньої одухотвореності. Ніжна та віддана, Тетяна закохується в Онєгіна одразу і на все життя, й тому першою зізнається в своєму коханні. Але цьому коханню не судилося бути щасливим, бо занадто різними є характери і наміри героїв. Проте, як і будь-яке кохання, воно несе не тільки біль і розчарування: перша закоханість одухотворяє Тетяну, допомагає їй розібратися в собі самій.

Перетворившись на світську даму, Тетяна залишається вірною собі. Побачивши спізнілу закоханість Онєгіна, вона краще за нього розуміє причину цього раптового спалаху почуттів. Внутрішній вогонь кохання спалює героїню тим більше, чим більше вона його пригнічує. Але саме у цьому і полягає привабливість цієї жінки: вона ніколи не дасть цьому пристрасному полум'ю вирватися назовні, не порушить наданого слова, не зрадить ані своєму чоловікові, ані собі.

Драматична канва переходить у внутрішню психологічну дію, що відображає душевні переживання Тетяни. Цей прихований світ передається оркестровими темами, що «договорюють» за нею та за іншими персонажами

опери. Внутрішня психологічна дія також виявляється завдяки принципу передчуття, пов'язаного з введенням у музичну тканину лейт-інтонацій, які характеризують внутрішній стан героїні, що ніяк не виявляється назовні. Тематичні, темброві і тональні арково-перехресні зіставлення відсилають нас до сцен, які вже відзвучали, із наскрізним розвитком ключових слів тексту, що підкреслюються інтонаційно-тематичною повторністю. Унаслідок цього ліричне і драматичне настільки тісно переплітаються між собою, «вростаючи» одне в одне, що межа між ними іноді стає майже не помітною.

Як відомо, пригнічені емоції нікуди не зникають – вони залишаються і продовжують руйнувати нас зсередини. До моменту остаточного розставання Тетяни і Онєгіна так і було, але в подальшому Тетяна знайшла в собі сили позбутися їх, завдяки турботам свого чоловіка і новому світському оточенню.

Ліза. *Архетип трагічного героя* – основний протагоніст творів жанру трагедії. За словами Аристотеля, трагічний герой повинен викликати у глядача відчуття жалості та страху. Разом із тим, трагічний герой має бути доброчинним, але не у найвищій мірі [7, 209]. Одним з проявів трагічного архетипу у П. Чайковського є образ Лізи з опери «Пікова дама». Ця опера утвердилася в сучасній культурі не тільки як об'єкт театральної інтерпретації, але і як своєрідний «суб'єкт» інтерпретації літературного твору, покладеного в основу оперного лібрето.

Сюжет для написання «Пікової дами» Пушкін взяв з реального життя свого часу, тоді як Чайковський переніс його з 30-х років XIX століття у кінець XVIII століття, в епоху Катерини II. В образах дійових осіб та їхніх інтересах легко упізнаються звичаї аристократичного Петербурга пушкінських часів. Сюжетною канвою повісті стала фантастична петербурзька легенда про три карти, які надавали можливість виграти шалені гроші. Постійні згадки про ці карти і описи сцен в ігорному домі відтворюють атмосферу азартної гри за покритим зеленою тканиною столом, учасники якої у лічені хвилини з бідняків ставали багатіями, або, навпаки, втрачали все і перетворювалися на жебраків. Персонажі пушкінської повісті зображені занадто реалістично і єдиною привабливою особою в усій цій галереї є Ліза. Самотня, бідна і безправна вихованка старої Графині, вона не має сподівань на інакше життя, проте її душа є набагато шляхетнішою за молодих аристократок і здатна на справжні почуття, на глибоке та безкорисливе кохання. Ліза відкривається назустріч Герману, однак тому взагалі непотрібне нічиє кохання, оскільки його душею володіє лише пристрасть до грошей, а розумом – мрія розбагатіти. Із цією метою він намагається дізнатися від Графині про таємницю трьох карт, задля чого використовує Лізу.

В опері Чайковського Ліза є не вихованкою, а онукою Графині, і Герман в неї шалено закоханий із самого початку дії. Цей ключовий момент змінює соціальне співвідношення між героями та мотивацію їхніх вчинків. Якщо пушкінська Ліза, зв'язуючи себе відносинами з Германом, намагається змінити своє життя на краще і влаштувати особисту долю, то у Чайковського Ліза прагне знайти справжнє, пристрасне кохання, однак помиляється і втрачає все.

Тема соціальної самотності Лізи і тема її закоханості поєднані і втілені П. Чайковським у музично-драматургічній концепції опери «Пікова дама» [6]. В образі Лізи переплітаються пушкінські мотиви соціального страждання та нерозділеного кохання, тема непрямої провини, пафос щирості та сердечності. Однак Чайковський іде далі і загострює конфлікт через поступове божевілля Германа. Всі ці події і переживання позначаються на долі Лізи, яка гине в життєвому вирі, що її затягнув. Це посилює трагічність образу.

Іоланта. *Ліричний архетип Коханої* робить жінку справжнім сценаристом і режисером в особистих стосунках, навіть якщо вона не усвідомлює того. Риси ліричного архетипу уособлює в собі Іоланта – героїня однойменної опери П. Чайковського, сюжетом якої стала драма у віршах данського письменника Г. Герца «Дочка короля Рене». На відміну від образів Тетяни і Лізи, Іоланта протягом усієї опери є абсолютно щасливою; їй не заважає навіть природна вада, про яку вона не здогадується, а своє кохання Іоланта знаходить без страждань і сильних переживань.

П. Чайковський писав в листі до брата Модеста Ілліча про ідею майбутньої опери: «Я напишу таку оперу, що всі плакати будуть» [9, 863]. У цій опері немає жодного негативного персонажу, сюжет наповнений прихованим християнським змістом. У цілому вона є одним з найсвітліших творів композитора, і це світло уособлюється в образі головної героїні Іоланти.

Іоланта – сліпа від народження дочка короля Рене, яка не підозрює про свою хворобу. Вона живе в оточенні любові та турботи ближніх і за наказом короля, ніщо не має нагадувати їй про вроджену ваду. Для того, щоб відбулося зцілення, Іоланта повинна жадати бути зціленою. За збігом обставин, Іоланта дізнається про свою сліпоту від графа Водемона, в якого щиро закохується. Водемон порушив заборону короля про мовчання, повинен бути страченим і може бути помилуваний тільки в разі зцілення Іоланти. Вона готова будь-якого страждання, якщо це врятує її коханого. Іоланта отримує чарівне зцілення не тому, що жадає прозріння для себе, а тому, що тим самим вона рятує кохану людину.

В опері «Іоланта» ліричне начало виявляє себе головним чином через сольні номери-портрети, у яких відтворюється модус того чи іншого емоційного стану-роздуму, що прагне до максимальної стислості і тому концентрує в собі багатосторонній «ущільнений» зміст. Ця стисліть, пов'язана з переживанням миті, перебуває ніби в протиріччі із значущістю, «вічністю» зображених думок, почуттів і сентенцій [2, 24].

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Оперна тріада «Євгеній Онєгін» – «Пікова дама» – «Іоланта» дає нам багатий матеріал для вивчення архетипових психологічних і поведінкових передумов, що визначають вчинки головних жіночих героїнь та додають індивідуальності кожному образу. Ці образи є настільки різними, що втілити на сцені кожну з означених партій може тільки дуже досвідчена співачка, яка повною мірою володіє акторською майстерністю.

Жіночі образи в операх П. Чайковського не є статичними, вони перебувають в постійному розвитку і протягом вистави відбувається поступове

розкриття всієї їхньої глибини і багатогранності. Завдяки концентрації уваги на долі головних героїнь, перебіг подій у кожній опері розростається до масштабів величезної людської драми. Композитор з надзвичайною майстерністю розкриває багатогранний внутрішній світ своїх героїнь, тому публіка набагато більше співчуває Тетяні, Лізі, Іоланті, ніж об'єктам їхнього кохання.

Перспективи подальшого вивчення цієї теми полягають у виявленні та аналізі архетипів жіночих образів в інших операх П. Чайковського, а також в практичному застосуванні результатів дослідження в процесі сценічного створення образів в оперних виставах.

Література

1. Зеленский В. В. Юнг К. Г. Архетип и символ: Сборник работ / В. В. Зеленский. – М.: Ренессанс, 1991. – 343 с.

2. Комарницкая О. В. О феномене музыкальной формы оперы П. И. Чайковского «Иоланта» // А. С. Пушкин. Эпоха, культура, творчество. Часть II. / О. В. Комарницкая. – Владивосток: Изд. Дальневосточного университета, 1999. – С. 21 – 27.

3. Кулешова Г. Композиция оперы / Г. Кулешова. – Минск: Наука и техника, 1983. – 237 с.

4. Левит С. Культорология. XX век: Энциклопедия / С. Левит, Л. Мильская. – СПб.: Унив. кн., 1998. – Т. 1: А – Л. – 447 с.

5. Новая философская энциклопедия. В 4 томах / Ред. Степин В. С. – М.: Мысль, 2010. – Т. 1. – 744 с.; Т. 2. – 634 с.; Т. 3. – 692 с.; Т. 4. – 736 с.

6. Соловцов А. «Пиковая дама» П. Чайковского / А. Соловцов. – М.: МУЗГИЗ, 1954. – 140 с.

7. Ставнюк В. Арістотель. Нікомахова етика (білінгва – переклад з давньогрецької, коментарі) / В. Ставнюк – К.: Аквілон-Плюс, 2002. – 480 с.

8. Стасюк С. А. К вопросу формирования жанровых архетипов в русской оперной классике / С. А. Стасюк // Музичне мистецтво. – Дн.: Юго-Восток, 2012. – Вип.12. – С. 105 – 115.

9. Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. В трех томах / М. Чайковский – Москва – Лейпциг: Изд. П. Юргенсона, 1903. – 1922 с.

References

1. Zelenskyj, V. V. (1991). Jung K. G. Archetype and Symbol: Collection of Works. Moscow: Renessans [in Russian]

2. Komarnitskaya, O. V. (1999). About the phenomenon of the musical form of P. I. Tchaikovsky's opera «Iolanta». A. S. Pushkin. Epoch, culture, creativity. Part II (pp. 21-27). Vladivostok: Ed. Far Eastern University [in Russian]

3. Kuleshova, G. (1983). Composition of the opera. Minsk: Nauka i tehnika [in Russian]

4. Levit S., & Milskya L. (1998). Cultorology. The twentieth century: Encyclopedia. SPb.*:* Univ. kn. T. 1. [in Russian]

5. Stepin V.S. (Eds.). (2010). New philosophical encyclopedia. In 4 volumes. M.: Mysl. [in Russian]

6. Solovtsov A. (1954). «The Queen of Spades» by P. Tchaikovsky. M.: MUZGIZ. [in Russian]

7. Stavnuk V. (2002). Aristotel. Aristotle. Nikomach's Ethics (bilingua – translation from Ancient Greek, comments). K.: Akvilon-Plus. [in Ukrainian]

8. Stasjuk S. A. (2012). On the Formation of Genre Archetypes in Russian Opera Classics. Muzychne mystectvo (pp. 105-115). Dn.: Yugo-Vostok. [in Russian]

9. Chaikovskyj M. (1903). Life of Pyotr Tchaikovsky. In three volumes. M.-Leipzig: Izd. P. Yurgensena. [in Russian]

УДК 78(075.3)

Лошманова Олена Володимирівна,
старший викладач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
loshmanova.lena@gmail.com

ШКОЛА BEL CANTO ГЕРТРУДИ ТРОЯНОВОЇ У ВИМІРАХ ВИКОНАВСЬКОЇ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Мета роботи*: здійснити розгляд стильових та методичних принципів вокальної школи співачки українського походження Г. Троянової крізь призму традиції bel canto. В основу* ***методології*** *дослідження закладено комплексний підхід. Робота базується на історико-біографічному, теоретичному (аналіз літератури з різних областей мистецтвознавства, музикознавства, вокальної педагогіки, історії вокальних стилів та вокальних шкіл) методах; використовуються елементи інтонаційного, порівняльного, функціонального, стильового та виконавського методів аналізу музичного матеріалу, які залучають вокально-виконавський і педагогічний досвід автора та розкривають особливості творчого формування співаків.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві було здійснено комплексний аналіз виконавської та методичної діяльності Г. Троянової, здобутки якої дозволяють розкрити особливості функціонування на сучасному етапі базових принципів стилю bel canto.* ***Висновки.*** *Г. Троянова розкриває принципи системного використання фонетичних особливостей співу на «довгих» голосних звуках. Органічне всотування надбань Вальдорфської педагогіки спрямовує виконавську практику та методику співачки на втілення концепції вільного звуку Р. Штайнера. Вдосконалення традиції власного сольного співу призводить до створення та систематизації вправ, що значно покращують якість виконання. Основою стає всебічне втілення принципів Messa di voce – системи звуковедення та дихання, яке характерно для bel canto. Принципи bel canto знаходять універсальну реалізацію не тільки в академічному вокалі, що вдало доведено широким визнанням здобутків студентів класу Г. Троянової у царині естрадно-джазового та народного вокалу.*

Ключові слова: *вокальна школа, bel canto, Гертруда Троянова, мистецтво співу, вокальна педагогіка.*

Лошманова Елена Владимировна*, старший преподаватель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Школа bel canto Гертруды Трояновой в параметрах исполнительской и педагогической деятельности

Цель работы: *изучить стилевые и методические принципы вокальной школы певицы украинского происхождения Г. Трояновой сквозь призму традиции bel canto. В основе* ***методологии*** *исследования лежит комплексный подход. Работа базируется на историко-биографическом, теоретическом (анализ литературы из разных областей искусствоведения, музыковедения, вокальной педагогики, истории вокальных стилей и вокальных школ) методах; используются элементы интонационного, сравнительного, функционального, стилевого и исполнительского методов анализа музыкального материала, которые основываются на исполнительском и педагогическом опыты автора статьи и раскрывают особенности творческого формирования певцов.* ***Научная новизна*** *работы заключается в том, что впервые в украинском музыковедении был осуществлен*

©Лошманова О. В., 2017

комплексный анализ исполнительской и методической деятельности Г. Трояновой, ее особенности позволяют осмыслить принципы функционирования стиля bel canto в XX веке. ***Выводы.*** *Г. Троянова раскрывает фонетические особенности системного использования способа пения на «длинных» гласных звуках. Принципы Вальдорфской педагогики направляют исполнительскую практику и методику певицы на воплощение концепции свободного звука Р. Штайнера. Совершенствование традиции собственного сольного пения приводит к созданию и систематизации упражнений, которые значительно улучшают качество исполнения. Основой технологии становятся принципы Messa di voce – системы звуковедения и дыхания, характерные для bel canto. Принципы школы находят реализацию не только в академическом вокале, что доказано широким признанием достижений студентов класса Г. Трояновой в области эстрадно-джазового и народного вокала.*

Ключевые слова*: вокальная школа, belcanto, Гертруда Троянова, искусство пения, вокальная педагогика.*

Loshmanova Olena, *Senior Lecturer at the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Gertruda Troyanova's school of Bel canto and her performing and teaching activities

Purpose of Article. *The work aims to study the style and methodological principles of the vocal school of the singer of Ukrainian origin G. Troyanova through the tradition of bel canto.* ***The methodology*** *of the research is based on an integrated approach. The work is based on the historical-biographical, theoretical (analysis of literature from different areas of art history, musicology, vocal pedagogy, the history of vocal styles and vocal schools) methods; elements of intonational, comparative, functional, stylistic, and performing methods of musical material analysis are used, which are based on the author's performance and pedagogical experience and reveal the features of the creative formation of singers.* ***Scientific novelty*** *is centered in the fact that a sophisticated analysis of the performing and methodological activities of G. Troyanova was carried out for the first time in Ukrainian musicology and allowed to comprehend the principles of bel canto style functioning in the 20th century.* ***Conclusions.*** *G. Troyanova reveals the phonetic features of the systematic use of the method of singing on «long» vowel sounds. Principles of Waldorf Pedagogy directs the performing practice and methodology of the singer to the embodiment of the concept of free sound R. Steiner. Improving the tradition of solo singing leads to the creation and systematization of exercises that significantly enhance the quality of performance. The basis of the technology is the principles of Messa di voce – sound and breathing systems, characteristic for bel canto. The principles of the school are realized not only in academic vocals, which is proved by the broad recognition of the achievements of the students of G. Troyanova's class in the field of pop, jazz, and folk vocals.*

Key words: *vocal school, bel canto, Gertruda Troyanova, singing art, vocal pedagogy.*

Актуальність теми. Видатна співачка нашого часу, українка за походженням, Гертруда Троянова (1926 – 2015) виховала багатьох відомих вокалістів світової оперної сцени. Попри значний внесок співачки в історію світового виконавського мистецтва XX століття, її ім'я сьогодні практично не відоме. Проте її неповторна манера співу й слава викладачки у свій час розповсюдились поза кордонами декількох країн, бо народилася вокалістка в Україні, жила у Росії, викладала в Австрії. Крім цього, вона створила власну вокальну школу і виховала непересічних митців – вірних і талановитих своїх послідовників.

Нагальною потребою наших днів видається оновлення освітньої моделі взагалі і, зокрема, методичних принципів вокалу. Багатомірна система

Г. Троянової здатна розв'язати ці гострі питання в теоретичному і у практичному ракурсах. Корисним видається всебічне усвідомлення особливостей її власної музично-виконавської діяльності, педагогічних надбань. Таким чином, актуальність досліджуваної теми пов'язана з необхідністю наукового осмислення методики навчання співу Гертруди Троянової, яка у XX столітті яскраво репрезентує школу *bel canto*.

Аналіз наукової літератури. На жаль, зазначена тема ще очікує ґрунтовного дослідження. Існує невелика кількість популярних статей, які привертають увагу до особистості Г. Троянової. Приведемо їх за матеріалами офіційного сайту: «За роки її викладання в пресі з'явилися статті: "Голос" в журналі "Столиця" за 1994 рік, "Таємна свобода" в газеті "Завтра" за 1997 рік, "На концерті троянівців" в газеті "Московія" за 2007 рік, "Зоряна майстерня Гертруди Троянової", "Вони живуть і працюють серед нас", "І майстерність, і натхнення" в журналі "Мелодія" за 2008 рік»[7].

Джерельну базу нашого дослідження складають методичні нариси співачки [7; 8; 9; 10], численні вдумливі спогади про методику Троянової її колег та учнів [9; 11]. «Мої підручники – це мої учні; їх багато, імена їх широко відомі, вони всі співають в Росії і за кордоном в оперних театрах» – розповідала Гертруда Троянова [8]. Цінними ресурсами інтернету та відеохостінгу Youtube є майстер-класи співачки, записи її концертів, фільми з її участю та радіопередачі про Г. Троянову. Офіційний сайт надає можливість ознайомитись з науково-методичними статтями співачки [10].

Метою дослідження є комплексний аналіз методичного та вокального credo Гертруди Троянової у вимірах традиції *bel canto*. При цьому видається за необхідне розглянути ті обставини життєвого шляху, що сприяли її творчому формуванню. Цікавим аспектом дослідження видається і нерозривний зв'язок її виконавської манери та педагогічної технології навчання.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво *bel canto* Гертруди Троянової було фундаментом її виконавської та педагогічної діяльності. Провідні партії сопранового репертуару в інтерпретації Гертруди Михайлівні до наших днів залишаються неперевершеними. Але секрети її вокалу для невеличкого кола мистецтвознавців залишаються предметом наукових дискусій, для виконавців – об'єктом емпіричного наслідування та поповнення власного творчого резерву.

Гертруда Троянова народилася у 1926 році в місті Херсоні в сім'ї військовослужбовця. З дитинства вона відрізнялась музичною обдарованістю та чудовим голосом, а спів був її улюбленим заняттям. Проте професійно займатися музичною освітою майбутня співачка почала досить пізно. У 1948 році Гертруда закінчує музичне училище імені Іполітова-Іванова і вступає в інститут Гнєсіних, у клас педагога Н. П. Франківської. Закінчивши інститут, Гертруда Михайлівна поїхала в Одесу, адже саме там служив її чоловік – військовий диригент. Вона працювала у Одеській філармонії до 1955 року. Професія чоловіка зумовила численні переїзди молодого подружжя (Одеса, міста Прибалтики, знову Москва).

Період становлення Гертруди Троянової як виконавиці у 50-х роках пов'язаний з престижними перемогами на конкурсах. У 1956 році вона стала дипломантом Всесоюзного конкурсу вокалістів, в 1957 – лауреатом Всесоюзного конкурсу імені О. С. Пушкіна, в 1958 – лауреатом Всесоюзного конкурсу імені С. В. Рахманінова.

В житті Гертруди у 60- х роках спостерігається зліт виконавської кар'єри та інтенсивність концертної діяльності, але максимальне розкриття власних вокальних можливостей не відбулося. Свідомо співачка припиняє виступи, у неї виникають проблеми із диханням, які призводять до скутості та нерівного звучання регістрів. «Мені весь час на сцені хотілося кашляти, наче щось заважало вільному співу» – згадує Гертруда Михайлівна [8]. Все йшло до трагедії та втрати співацького голосу. У цей період вона працює у статистичному управлінні, але не припиняє осмислювати педагогічні помилки своїх викладачів та наполегливо працювати із науковими джерелами. Зокрема, її увагу привертають труди Р. Штайнера та інших фундаторів Вальдорфської школи. Так виникає та науково обґрунтовується ідея Г. Троянової про засоби зняття напруги вокаліста та психологічної розрядки. Прості правила «прекрасного співу» вимагають розумового усвідомлення, психологічного спрямування діяльності та копіткої роботи над наступними позиціями. По-перше, вокалістові треба пам'ятати, що голос – це духовий інструмент, який знаходиться в тілі співака. По-друге, озвучувати його за допомогою повітря. По-третє, проспівана нота пов'язана з голосними звуками: «…тобто голосна, народжуючись в гортані і залишаючись на місці її вимови, повинна бути довгою, в тілі співака, яке є повітряним простором для існування та реалізації довготи голосної» [10, 23].

Наступна позиція Г. Троянової пов'язана з місцем утворення звуку: «вимова голосних в порожнині глотки відпадає; функції цього органу у тілі людини – ковтати. Вокаліст досягне зручності і задоволення при співі лише залишивши гортань природною, відкритою, як при розмові. Змініть короткі голосні, якими розмовляєте, на довгі – і ви знайте природу співу!» [9].

Сформулювавши ці принципи, співачка перевіряє їх на практиці і на власному досвіді переконується у їх дієвості. І, хоча деякі колеги Г. Троянової «списали» її як концертну вокалістку за лаштунки сцени із-за хронічних проблем з голосом, вона повертається до концертної діяльності з тріумфом. Репертуар її вражає стильовою універсальністю. Але на сольних концертах співачки все частіше звучать арії композиторів Алессандро Скарлатті, Джованні Баттіста Перголезі, Георга Фрідріха Генделя і Йоганн Адольфа Хассе – класичних представників стилю *bel canto.* До того ж, життя потребує певної стильової означеності у її концертної діяльності. У 1961 році, коли багато хто з партнерів Гертруди Троянової назавжди розпрощалися з нею, як зі співачкою, вона після значної творчої паузи, отримала місце у Всеросійському гастрольно-концертному об'єднанні. Через кілька років насиченої концертної діяльності Гертруда Михайлівна прийняла дві цікаві пропозиції: або співати сучасну та старовинну музику в ансамблі солістів «Мадригал» під керуванням

О. Волконського, або стати солісткою камерного оркестру Льва Маркіза. Вона вибрала Камерний оркестр і протягом п'яти років (з 1964 по 1970) співала Перголезі, Вівальді, Каччіні, Баха, Моцарта, Генделя, Перселла. Після розформування оркестру Гертруда Михайлівна пройшла конкурс в Московську обласну філармонію, де поряд з концертною роботою розпочала педагогічну (в тому числі репетиторську) діяльність. Саме у 70-ті роки приходить педагогічна майстерність. Напружені роздуми, читання наукової літератури, самоаналіз виконавської діяльності та копітка стильова робота над музичним матеріалом зводиться до цілої філософії життя. Г. Троянова фанатично шукає шляхів вдосконалення володінням особливим інструментом – співацьким голосом. «Чим більше виконавиця вторгається в це мистецтво, тим більше воно стає нав'язливою ідеєю: в узгодженні ліній всіх цих фантастичних варіацій, які називаються фразуванням, рівністю звуковидобування, швидкістю та рухливістю звуку, особливим нетравматичним напруженням зв'язок, майстерністю, які підкріплені та підсилені мистецькою уявою, поривом, чарівністю, передчуттям таїни» (цит. за [2, 34]). Феномен вокалістки та викладача Г. Троянової знаходить підтримку. Вона стає відомою викладачкою ще й тому, що її метод, заснований на відтворенні базових принципів *bel canto* є універсальним. Коло застосування цих принципів не обмежується лише академічним вокалом, а охоплює всі музичні напрями ХХ століття. Її студенти можуть співати в самих різних манерах і стають широко відомими у джазовому, естрадному, національно-фольклорному вокалі (зірки цих напрямів, студентки Г. Троянової – Емма Маслова, Раїса Кисельова, Т. Урумідіс).

Влітку 1994 року її запросили на роботу в Міжнародну літню академію музичного вузу Австрії – «Mozarteum» в Зальцбурзі, де вона пропрацювала до 1998 року. Інтернаціональна група студентів з восьми осіб різних національностей (австрійці, німці, поляки, корейці) проходили заняття над постановкою співацького голосу з Г. Трояновою. Робота була успішною, продуктивною і з кожним роком додавалися співаки зі Швейцарії, Китаю, і кількість учнів доходило до 20 осіб. В академії Гертруда отримала звання професора. Як вже вказувалось, 1998 рік був останнім роком її перебування в Австрії: ускладнилося фінансове становище «Mozarteum» і не було можливості наймати перекладача. «Я з теплом пам'ятаю ті роки, що проведені в академії, – згадує Гертруда. – Після Австрії я отримувала запрошували на майстер-класи в Німеччину, Швейцарію – це було також цікаво, тому що хороших голосів багато, і мені подобається спостерігати за співаками. Я часто виїжджала до Німеччини, де блискуче співає моя учениця Світлана Качур – у неї багато контрактів і німці її люблять, називаючи «Наша Каллас» [11].

Усіх учнів Гертруди Троянової відрізняє красивий, оксамитовий тембр, ідеальна гармонія всіх регістрів, яскравість і легкість співу в поєднанні з об'ємом і силою звуку. Вихованці успішно виступають на кращих світових

оперних сценах і все частіше позиціонуються музичними критиками різних країн як майстри *bel canto*.

Розглянемо визначення та стильові, технологічні характеристики стилю *bel canto*, приділяючи увагу історичним етапам його існування, типовим жанрам та яскравим послідовникам цього вокального стилю у скарбниці світового виконавського мистецтва.

Бельканто, *bel canto* (італ. – прекрасний спів) – багатозначне поняття. З одного боку, це техніка віртуозного співу, яка характеризується особливою плавністю переходу від звуку до звуку, невимушеним та ненапруженим звуковидобуванням, красивою тембровою насиченістю і яскравим забарвленням звуку, з іншого – стиль та манера співу. Для бельканто характерна рівність звучання голосу у всіх співацьких регістрах, легкість ведення звуку, яка зберігається як в технічно рухомих, так і кантиленних епізодах, витонченість вишуканих мелодій. В культурі бельканто голос співака виходить за межі власних можливостей та усталеного діапазону, наближається до віртуозності та легкості інструменталіста, але ця межа умовна. Головним чинником емоційного впливу прекрасного співу бельканто є вокальне інтонування слова [2, 76].

Формування вокальної школи активізувалося з виникненням опери. Її еволюція визначила напрямок розвитку та подальшої класифікації оперних співацьких голосів. На межі XVI – XVII століть вокальний стиль італійських *dramma per musica* «Дафна» і «Еврідіка» був далеким від аріозного стилю та мистецтва традиційної кантілени. У композиторів Камерати існував вираз «La nobile strezzatura del canto» («Благородна зневага до співу») і автори перших опер Дж. Каччіні та Я. Пері на такому речитативному стилі виконання наполягали особливо. Дж. Каччіні говорив: «тут перевага надається співу, наближеному для говоріння, промовляння». Я. Пері бажав чути «спів більш піднесений, ніж звичайний гомін, але менш вокалізований, ніж чиста мелодія, на півдорозі між тим і іншим» [12, 16]. На відміну від речитативного стилю флорентійців (stilo rappre-sentativo) у dramma per musica, у творчості К. Монтеверді, А. Скарлатті, А. Кальдара й інших італійських композиторів мелодійний спів *bel canto*, заснований на широкій кантилені, сягає іншого стильового та художнього рівня. Музика вокальних творів того часу піднесена, вимагає рівного звучання; місцями вона наближена до інструментального звучання; відрізняється діапазоном, що не перевищує півтори октави, та зручною невисокою теситурою і може бути виконана будь-яким типом голосу (тенор, бас, сопрано, альт). Взаємозв'язок та розвиненість технічного та стильового аспектів *bel canto* надає можливість розкрити мистецтво співу до незвичних масштабів. Його розквіт збагачує здобутки оперного жанру до середини XIX ст. і вимагає від співака кантилени, бездоганної колоратури, володіння філіруванням звуку та динамічними і тембровими нюансами. У подальшому блискуче виконання окремих сольних арій призводить до перевантаження їх технічними прийомами співу і *bel canto* починає

асоціюватися із демонстрацією бравури вокаліста. Паралельно виникають усталені норми такого співу: контроль над диханням, відсутність затиску голосотворчих м'язів, відсутність натиску на гортань повітрям при диханні, легкість і свобода голосу як наслідок ефективного використання співаком резонансних властивостей голосового апарату. Техніка бельканто усвідомлюється як фізіологічний процес, якій у ХХ столітті означається як резонансна техніка співу (автор резонансної теорії співу В. Морозов [6, 32]).

Надалі естетичний та стильовий аспекти *bel canto* виокремлюються та стають самостійними поняттями. Означення терміну знову поділяється на науково-суттєве та метафоричне. Так, італійська манера та техніка вільного фізіологічно-натурального процесу відтворення звуку при умові ідеального його інтонування з акустичної точки зору є сутністю такого співу. Зауважимо, що це – головний напрямок розвитку школи співаків *bel canto* до 1930-х років. Енріко Карузо, Ауреліано Пертіле, Джакомо Лаурі-Вольпі, Беньяміно Джильо і Тіто Скіпа є її найбільш відомими представниками. Їх вокальну техніку повною мірою можна вважати зразковим *bel canto*. Точніше, йдеться про техніку, яка глибоко працює з природою голосу і робить можливим синтез протилежностей *bel canto*: ніжність звуку і його потужність, пронизливість і його округлість, блиск і м'якість.

У першій половині ХХ століття починають поширюватися нові техніки співу, засновані на інших принципах звукобудування, що призводить до занепаду італійського *bel canto*. Його принципи відроджуються в традиціях слов'янських співочих шкіл, серед багатьох представників – Соломія Крушельницька та Гертруда Троянова.

Співачка Г. Троянова реалізувала власні виконавські та методичні принципи крізь стильову призму *bel canto.* Виразні та технологічні засоби *bel canto* формувалися на основі фонетичних особливостей італійської мови та уваги до голосних звуків. Г. Троянова розкриває цю тезу системно та пропонує методи співу на «довгих» голосних звуках. Самоаналіз співачки виявляє вади вітчизняної школи співу, особливо це стосується перехідного мікстового регістру. Вивчення принципів Вальдорфської педагогіки наштовхує виконавицю на втілення концепції вільного звуку Р. Штайнера. Вдосконалення традиції власного сольного співу призводить до створення та систематизації тренувальних вправ, що значно покращує якість виконання. Основною технологічною вправою стає всебічне втілення системи звуковедення та дихання Messa di voce, яке характерно для *bel canto*. Ця технологія прямо впливає на вокальний стиль, який характеризується звуковою рівністю голосу, відмінним легато, трохи вищим регістром, незвичайної рухливістю і гнучкістю, і м'яким тембром. Принципи *bel canto* знаходять універсальну стильову реалізацію не тільки в академічному вокалі, що вдало доведено широким визнанням здобутків студентів класу Г. Троянової.

Педагогічна діяльність Гертруди Троянової акумулює всі надбання стилю, техніки та технології *bel canto.* Майстерність викладачки формується і через негативний досвід власної концертної діяльності, і через визнання критичного стану вокальної педагогіки, який майже призвів до особистої трагедії співачки. Це дозволило констатувати, що «навчання вокалістів в даний час настільки важке і критичне, що вибратися благополучно з нього співакам практично неможливо через відсутність точного уявлення, як співати, де народжується звук і куди його посилати. Вокальна школа в нашій країні недосконала, немає зразковою методики співу, звідси покалічені голосу і долі багатьох музикантів після деяких навчальних закладів» [10, 23].

Розроблений системний підхід Г. Троянової базується на єдності багатьох функцій, і діяльність викладача схожа на працю лікаря, психолога, філолога та мистецтвознавця. Перш за все, треба звернути увагу учня на гортань. Це – основний орган, в якому народжуються голосні звуки. Навмисне формування саме у гортані голосних підтримує рівень звуку на всьому діапазоні: проспіваний звук залишається саме там, де потрібно. Необхідні знання анатомії і фізіології співочого апарату як основного інструменту звуковедення. Техніка будови звуків, проведена через свідомість, є результатом копіткої роботи педагога і учня над голосними, які озвучують приголосні. Ця робота призводить до бажаного результату – принципу єдності художнього і вокально-технічного розвитку.

Техніка вимови голосних і приголосних ще й досі не знайшла достатньо широкого і повного висвітлення даної проблеми в спеціальній літературі. З цієї причини порушується художнє виконання і втрачає свою переконливість, органічність, природність. У чому ж криються таємниці гортані і успіх звучання голосу? Г. Троянова пише: «Ваш інструмент – зв'язки і повітря. Також трахея, бронхи, легені як, складові частини голосу, – знаходяться в тілі. Людський голос як духовий інструмент. Він «озвучує» тіло. Звук, тобто голосна, народжуючись в гортані, йде за вдихом і озвучує його. Таким чином, ось з'явилася звукова хвиля. Вона при початку звуку поширюється там, де є повітря. І цей головний резонатор – гайморова порожнину і лобові пазухи; грудний резонатор – бронхи, що складаються з повітряних альвеол. «Резон-» означає «відгук, луну». Таким чином, головний резонатор, відгукуючись на звукову хвилю, дає яскравість і політ, а грудний – обсяг і силу. Відбувається їх з'єднання, і звучання стає красивим і органічним» [8]. Надалі співачка та викладач, аналізуючи процес власного співу, доходить висновку, що основна функція гортані – подача повітря в організм, завдяки цьому людина дихає і живе. Друга функція – це відтворення слова, що складається з голосних і приголосних. Завдяки голосним, народженим в гортані, виникають вібрації, які надають можливість розмовляти. Розмовна голосна за часом звучання коротка, а природа співу – це довга голосна. Людське тіло, в якому знаходиться повітря, є тим резервуаром, де вміщається довга голосна. І виштовхування звуку назовні бути не може, так як це заважає видиху. «Спів – це і

так видих, яким ми не управляємо, навіщо ж йому заважати? Ми володіємо вдихом, він “нападає”, атакуючи, на голосові зв'язки, зв’язки, в свою чергу, відкривають голосову щілину, тобто готують “інструмент” до роботи, і пропускають повітря по трахеї, бронхах в легені, а голосний звук тим часом йде за вдихом і його озвучує» [7].

Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві було здійснено комплексний аналіз виконавської та методичної діяльності Г. Троянової, здобутки якої дозволяють розкрити особливості функціонування на сучасному етапі базових принципів стилю bel canto.

Висновки. Г. Троянова розкриває принципи системного використання фонетичних особливостей співу на «довгих» голосних звуках. Органічне всотування надбань Вальдорфської педагогіки спрямовує виконавську практику та методику співачки на втілення концепції вільного звуку Р. Штайнера. Вдосконалення традиції власного сольного співу призводить до створення та систематизації вправ, що значно покращують якість виконання. Основою стає всебічне втілення принципів Messa di voce – системи звуковедення та дихання, яке характерно для bel canto. Принципи bel canto знаходять універсальну реалізацію не тільки в академічному вокалі, що вдало доведено широким визнанням здобутків студентів класу Г. Троянової у царині естрадно-джазового та народного вокалу.

Література

1. Антонюк В. Українська вокальна школа : етнокультурологічний аспект: монографія / В. Антонюк. – Вид. 2-ге, пер. і доп. – Київ : Українська ідея, 2001. – 144 с.

2. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підручник / Б. П. Гнидь. – Київ : НМАУ. 1997. – 320 с.

3. Зурхаева С. Педагогическое наследие Трояновой Гертруды Михайловны : диплом – реферат / С. Зурхаева; Московский государственный университет культуры и искусств. – Москва, 2013. – 31 с., прил.

4. Стахевич О. Г. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: дослідження / О. Г. Стахевич. – Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. – 272 с.

5. Стахевич А. Г. Искусство bel canto в итальянской опере XVII – XVIII веков : монография / А. Г. Стахевич; Харьков. гос. акад. культуры. – Харьков, 2000. – 155 с.

6. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. – Ч. 1 : Природно-наукові теорії сольного співу. Курс лекцій : навч. посіб. для студентів дир.-хор. фак. муз. та пед. вузів / О. Г. Стахевич. – Харків; Суми : ХДАК, СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. – 92 с.

7. Троянова Г. Ритм дыхания и ритм пения / Г. Троянова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://troyanova.su/node/109

8. Троянова Г. М. Моя история. Методика / Г. М. Троянова. – Москва : ИПО «У Никитских ворот» 2014. – 48 с.

9. Троянова Гертруда Михайловна. Некролог [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://troyanova.su

10. Троянова Гертруда: «Хочу, чтобы музыканты радовали слушателей своим красивым пением» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://troyanova.su/node/98

11. Шибина Ирина. Очерк о замечательном человеке [Электронный ресурс] URL: http://www.proza.ru/2011/04/22/1702

12. Ярославцева Л. К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII – XX веков / Л. К. Ярославцева. – Москва : Издательский дом «Золотое Руно». 2004. – 200 с.

13. Toft R. Bel Canto: The Harvard Dictionary of Music. Second Edition by Willi Apel. – Harvard University Press: Belknap Press, 1968. – 818 p.

References

1. Antonyuk, V. (2001)/ Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect. Kyiv: Ukrainska Ideya [in Ukrainian].

2. Hnyd, B. P. (1997). History of vocal art. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].

3. Zurkhaeva, S. (2013). Pedagogical heritage of Gertrude Mikhailovna Troyanova: diploma. Moscow: MGUKI [in Russian].

4. Stakhevych, O. G. (1997). Vocal Art of Western Europe: Creativity, Performance, Pedagogy. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].

5. Stakhevich, A. G. (2000). The art of bel canto in the Italian opera of the 17th – 18th centuries. Kharkiv: KhDAK [in Russian].

6. Stakhevych, O. G. (2002). Fundamentals of vocal pedagogy. Part 1: Natural science theories of solo singing. Kharkiv; Sumy: KhDAK, SumDPU [in Ukrainian].

7. Troyanova G. (2010). Ritm dykhaniya i ritm peniya. Retrieved from http://troyanova.su/node/109 [in Russian].

8. Troyanova, G. M. (2014). My history. Methodic. Moscow: IPO «U Nikitskikh vorot» [in Russian].

9. Troyanova Gertruda Mikhaylovna. Nekrolog (2015). Retrieved from http://troyanova.su [in Russian].

10. Troyanova Gertruda: «Khochu, chtoby muzykanty radovali slushateley svoim krasivym peniem» (2012). Retrieved from http://troyanova.su/node/98 [in Russian].

11. Shybina Irina. Ocherk o zamechatelnom cheloveke (2011). Retrieved from http://www.proza.ru/2011/04/22/1702 [in Russian].

12. Yaroslavtseva, L. K. (2004). Opera. Singers. Vocal schools of Italy, France, Germany of the 17th – 20th centuries. Moscow: Izdatelskiy dom «Zolotoe Runo» [in Russian].

13. Toft, R. (1968). Bel Canto: The Harvard Dictionary of Music. Harvard University Press: Belknap Press [in English].

.

УДК 305:786.2

Лю Фань,
аспірант кафедри теорії
та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
lufanukraine@gmail.com

ГЕНДЕРНИЙ ОБРАЗ ФОРТЕПІАНО

Мета роботи *полягає у виявленні гендерного образу фортепіано. Під гендерним образом фортепіано розуміється така реконструкція інструмента в свідомості людини, при якій встановлюються чіткі мисленнєві асоціації, пов'язані з розрізненням людей за статевими відмінностями.* ***Методологія дослідження*** *базується на використанні культурологічного та компаративного методів пізнання. Міждисциплінарний метод допомагає виявити значення гендерного образу фортепіано через його відображення в суміжних галузях мистецтва і культури.* ***Наукова новизна.*** *У статті вперше в українському музикознавстві аналізується гендерний образ фортепіано і визначається його роль в історії розвитку інструмента.* ***Висновки.*** *Фортепіано, разом з іншими музичними інструментами, породжує в культурній свідомості суспільства образи, пов'язані з розрізненням людей за статевими відмінностями, із соціальною та психологічною поведінкою, яка вважається загальноприйнятим виявом фемінінності або маскулінності. На відміну від багатьох інших музичних інструментів гендерний образ фортепіано амбівалентний. Фортепіано як сольний концертний інструмент пов'язується більше з чоловічим началом, фортепіано як інструмент домашнього музикування – з жіночим. В останній своїй якості гендерний образ інструмента відіграв значну роль у розвитку фортепіано і був відображений в багатьох галузях мистецтва і культури сучасності.*

Ключові слова: *фортепіано, образ інструмента, гендерний образ фортепіано, гендерний стереотип, домашнє музикування.*

Лю Фань, *аспирант Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*

Гендерный образ фортепиано

Цель работы *состоит в выявлении гендерного образа фортепиано. Под гендерным образом фортепиано понимается такая реконструкция инструмента в сознании человека, при которой устанавливаются четкие мысленные ассоциации, связанные с различием людей по полу.* ***Методология*** *исследования заключается в использовании культурологического и компаративного методов познания. Междисциплинарный метод помагает выявить значение гендерного образа фортепиано через его отражение в смежных областях искусства и культуры.* ***Научная новизна.*** *В статье впервые в украинском музыковедении анализируется гендерный образ фортепиано и определяется его роль в истории развития инструмента.* ***Выводы.*** *Фортепиано, как и другие музыкальные инструменты, порождает в культурном сознании общества образы, связанные с различием людей по полу, с социальным и психологическим поведением, общепринятым в качестве выражения фемининности или маскулинности. В отличие от многих других музыкальных инструментов гендерный образ фортепиано амбивалентен. Фортепиано в качестве сольного концертного инструмента связывается более с мужским началом, фортепиано как инструмент домашнего музицирования – с женским. В последнем своем качестве гендерный образ инструмента*

© Лю Фань, 2017

сыграл значительную роль в его развитии и был отражен во многих областях искусства и культуры современности.

Ключевые слова: *фортепиано, образ инструмента, гендерный образ фортепиано, гендерный стереотип, домашнее музицирование.*

Lu Fan, *postgraduate of P. Tchaykovsky National Music Academy of Ukraine*

Gender image of the piano

Purpose of Article. *The article reveals the gender image of the piano. The gender image of the piano is understood as a reconstruction of an instrument in the human mind, under which clear mental associations with the distinction of people by gender are evolved.* ***Methodology.*** *The research methodology lies in using culturological and comparative methods of cognition. The interdisciplinary method helps to reveal the importance of the gender image of the piano through its reflection in related art and culture areas.* ***Scientific Novelty.*** *In the article, for the first time in the Ukrainian musicology, the gender image of the piano is analyzed, and its role in the history of instrument development is determined.* ***Conclusions.*** *Piano, like other musical instruments, generates in the cultural consciousness of society images associated with the distinction of people by gender, with social and psychological behavior accepted as expressions of femininity or masculinity. Unlike many other musical instruments, the gender image of the piano is ambivalent. Piano as a solo concert instrument is associated more with masculinity, piano as an instrument of home music making – with femininity. In its last quality, the gender image of the instrument played a significant role in its development and was reflected in many areas of modern art and culture.*

Key words: *piano, the image of the instrument, gender image of piano, gender stereotype, home music making.*

Актуальність теми дослідження. Сучасне музикознавство пропонує різні класифікації образів фортепіано, в основі яких лежить поняття "образ інструмента", що було введене в науковий обіг американським композитором А. Коплендом і в подальшому розроблялося Л. Гаккелем, Н. Рябухою та іншими вченими. Так, Л. Гаккель в своїй книжці "Фортепіанна музика XX століття" [2] розділяє індивідуальні звукові образи фортепіано, національні образи фортепіано, а також загальніші "ілюзорно-романтичний" і "ударно-безпедальний" образи. Н. Рябуха вирізняє у своєму дисертаційному дослідженні [4] класицистський, романтичний, постромантичний та авангардний звукові образи фортепіано. Проте широчінь концепту "образ" передбачає в якості своєї складової ще щось, що знаходиться поза суто звуковою сферою. Під образом у філософії розуміють "результат реконструкції об’єкта у свідомості людини. <...> Образ, що розуміється як синтез наочності і абстрагування, є результатом продуктивної діяльності уявлення, яке створює різні моделі та конструкції і проводить мисленнєві експерименти" [5, 128]. У реконструюванні інструмента, зокрема фортепіано, у свідомості людини його звучання (не тільки тембр, але й всі відомі суб’єкту реалізовані і потенційні можливості використання даного інструмента разом з отриманими художніми результатами) займає основне місце. Однак і інші, позамузичні чинники – соціальні, політичні, педагогічні, функціональні і навіть візуальні – також відіграють певну роль, також уключаються в мисленнєві експерименти, взаємодіючи з власне звуковими уявленнями. Особливо цікавими називає І. Цурканенко ті фактори впливу на творчі процеси в галузі музичного мистецтва, "які раніше музичною наукою не враховувалися взагалі, проте дія

котрих тією чи іншою мірою відома всім на практиці" [6, 66]. Одним з таких факторів українська дослідниця вважає дію закономірностей гендерної психології. Замала вивченість в українському музикознавстві впливу позамузичних чинників на становлення образу фортепіано попри дедалі зростаюче розуміння важливості гендерного фактора в розвитку та аналізі різних феноменів культури зумовлює актуальність даного дослідження.

Мета роботи полягає у виявленні гендерного образу фортепіано. Під гендерним образом інструмента розуміється така його реконструкція у свідомості людини, при якій встановлюються чіткі мисленнєві асоціації, пов'язані із соціальною та психологічною поведінкою, що вважається загальноприйнятим виявом фемінінності або маскулінності.

Виклад основного матеріалу. Одну з перших акцентуацій важливості гендерного фактора в історії розвитку фортепіано знаходимо в назві книжки Артура Льоссера "Чоловіки, жінки, роялі: Соціальна історія" [15]. У ній американський піаніст і дослідник розвиває думку М. Вебера про те, що "за всією своєю музичною сутністю фортепіано – інструмент буржуазної оселі" [1, 548]. Як символ високого матеріального та соціального статусу, фортепіано стало одним з основних засобів та місць художньої та емоційної комунікації всередині буржуазної родини. На думку Р. Лепперта, у вікторіанську епоху звучання фортепіано "було естетичною метафорою, яка водночас зв'язувала та виправдовувала зв'язок між публічним і приватним життям – між зовнішнім світом Промислової революції і захищеним святе святих вікторіанського буржуазного дому, між чоловіками і жінками в їх соціальних стосунках і, що є найважливішим, між буржуазним бажанням і еротизмом, з одного боку, і їх сублімацією (напруженим і суперечливим процесом) – з іншого" [14, 139].

Підкреслюючи, що "домашнє фортепіано асоціювалося з найінтимнішими музичними жанрами", Т. Крістенсен указує на шанобливе ставлення до інструмента як до звукового (sonic) вогнища, "що випромінює теплоту і бідермайєрівський[1] спокій" [8, 284-285]. Маючи на увазі, перш за все, піаніно, американський музикознавець називає фортепіано "антиподом "публічної" музики симфонічного залу, оперного театру і салону" [8, 285]. Це парадоксальне, враховуючи поширення рояля на концертній естраді, а також в аристократичному, а згодом і в буржуазному, салоні, твердження вказує на універсалізм фортепіано, яке в одну й ту саму епоху, але в різних комунікаційних ситуаціях, та, що важливо, в різних своїх конструкціях, могло виконувати різноманітні комунікативні функції і породжувати абсолютно протилежні образи. Так, наголошуючи на важливості інструмента як засобу художньої комунікації в культурі романтизму, Г. Мурадян справедливо стверджує, що саме "концерти на публічній сцені і в салонах були актами і художнього дозвілля, і школою сучасних почуттів, енциклопедією емоційного життя, і еталонами поведінки" [3, 77].

Така багатоликість і багатофункціональність інструмента зумовила і його гендерну амбівалентність. Слід зауважити, що образи практично всіх класичних музичних інструментів характеризуються стійкими гендерними

стереотипами, пов'язаними з їх назвою (родова приналежність слова), з якістю їх звучання, з домінуванням виконавців тієї чи іншої статі. Навряд, щоб у когось із широкої публіки викликало заперечення твердження про те, що, наприклад, арфа є жіночим інструментом, а тромбон – чоловічим. У більшості європейських мов, так само як в українській, назва першого інструмента жіночого роду, а другого – чоловічого (винятком є німецьке "Posaune" жіночого роду). Звучання арфи, ніжне і благозвучне, легше асоціювати з жіночністю, а яскраві, гучні і різкі звуки тромбона з чоловічою силою. Ці стереотипи залишаються дієвими і зараз, хоча останнім часом можна зустріти дедалі більше чоловіків-арфістів і жінок-тромбоністок[2].

У цьому відношенні фортепіано видається набагато більш двоїстим інструментом. Хоча на концертній естраді частіше можна було зустріти чоловіка-віртуоза, приклади великих досягнень і успіхів на сцені представниць жіночої частини піаністичної спільноти нерідкі від самого початку розвитку фортепіанного виконавства. Досить згадати таких видатних піаністок, як Клару Вік і Ганну Єсипову. У той же час, звичний образ концертного виконавця був скоріше чоловічим, ніж жіночим, про що свідчить вислів Г. Лахі з книжки "Знамениті піаністи сьогодення і минулого" 1900 р. видання, остання глава якої спеціально присвячена жінкам-піаністам: "Нинішня фортепіанна техніка вимагає від виконавця значних силових зусиль, і хоча в грі на фортепіано жінки повсюдно досягають успіху, мало хто з них достатньо фізично наділені для того, щоб домогтися найкращих результатів" [12, 281].

Аж до недавнього часу в професійному піаністичному середовищі було поширено уявлення про особливий "чоловічий" піанізм, звучання, силу тощо, очевидна позитивність яких виявлялася як раз в тому, що ці вирази часто використовувалися в якості компліментів піаністам жіночої статі. Подібні погляди мають дуже давню історію. Як зазначає К. Елліс, описуючи сприйняття фортепіанних концертів в Парижі XIX ст., "критики, які намагались звеличити жінок-піаністок, найчастіше применшували ступінь їх жіночності або, скоріше, прагнучи підняти, наділяли їх статусом почесних чоловіків на знак професійної поваги" [11, 371-372].

Проте як аматорський інструмент, як художній і емоційний центр родинної оселі, фортепіано безсумнівно асоціюється з жіночністю в усіх її проявах із самого початку історичного буття інструмента. Ґрунтуючись на оригінальних джерелах XVI–XVIII ст., Р. Стеблін в дослідженні, присвяченому гендерним стереотипам музичних інструментів, приходить до висновку, що "найбільш бажаними інструментами для жінок були струнні щипкові, і з них найпопулярнішим був вірджинал" [18, 134]. Сама назва цього попередника фортепіано (від "virgin" – "діва, дівчина") свідчила про його образ як жіночого інструмента. Відомі інтерпретатори старовинної музики Т. Коопман і Г. Леонхардт також звертали увагу на те, що на картинах фламандських і голландських живописців XVI–XVIII ст. переважна більшість виконавців на клавесині (вірджиналі) були жінками [10; 13]. Описуючи поширення фортепіано в Німеччині в другій половині XVIII ст., А. Льоссер зазначає, що

"гармонійне поєднання клавішних інструментів, крім органа, з жіночою частиною людей середнього класу не випадковість і не минуща мода: це близькість, яка виникає з їх сутності. Вони були створені один для одного. Ця близькість прекрасно усвідомлювалася задовго до вісімнадцятого століття, вона тривала неослабно майже до сьогодення" [15, 65-66].

У формуванні уявлень про фортепіано як про жіночий інструмент відігравали роль не тільки його звукові якості, але й візуальні. Так, визначаючи позамузичну функцію фортепіано в домі, Р. Лепперт називає інструмент "візуально-сонорним симулякром сім'ї, дружини, матері" [14, 119]. Багато прикрашені клавесини і вірджинали, скромніші клавікорди і фортепіано XIX ст. так чи інакше апелювали не тільки до слуху, але й до зору своїх власників, гостей палацу або будинку, концертної публіки. Інструменти прикрашалися написами, зображеннями, іноді являли собою цілі художні композиції.

Гендерний образ фортепіано відігравав значну роль і в деяких конструкційних рішеннях у тих випадках, коли майстри прагнули не тільки створити інструмент, який би пасував жінці своїм зовнішнім виглядом, але й забезпечити його якостями, що могли б давати утилітарну користь. Так, на початку XIX ст. вироблялися фортепіано, які могли слугувати і за швацькі столики. У них над декою і струнами знаходився ящик із швацьким приладдям, а кришка була оснащена дзеркалом, яке виявлялося корисним у будуарі, де найчастіше і розташовувалися подібні інструменти [14, 136].

Візуальний фактор важливий не тільки для сприйняття інструмента як такого, але й для сприйняття виконавця та виконавських жестів, яких вимагає гра на інструменті. Саме цей момент, більш ніж будь-який інший, визначав гендерний образ того чи іншого інструмента. На відміну від багатьох інших музичних інструментів – флейти, скрипки, віолончелі, клавішні інструменти прекрасно пасували дівчатам середнього класу, основними чеснотами яких мали бути скромність і невинність. Під час гри на клавірі не було потрібно надувати і морщити губи, розставляти широко ноги або розмахувати руками, що могло бути із засудженням сприйнято суспільством. Показово, що саме з підкреслення дотримання пристойності починає під кінець вікторіанської епохи свою розповідь про жіночий внесок у мистецтво піанізму Г. Лахі: "В історії ніщо не свідчить про те, що грати на фортепіано, або на будь-яких його попередниках, уважалося для жінки чимось аморальним, нескромним або негідним" [12, 280]. З цим узгоджується і зауваження Р. Сеннета про те, що "хороша гра на фортепіано була одним з небагатьох жіночих досягнень, які заохочувалися вікторіанським світом" [17, 197].

Поступово аматорське музикування на фортепіано стало вважатися хоч і не виключно, але переважно видом жіночого проведення часу. Так, американський соціолог наводить спогади А. Жіда, як його батьки були проти навчання сина на фортепіано, тому що не вважали це чоловічим заняттям. "Молодий чоловік повинен був проявити дуже рано винятковий талант для того, щоб його прагнення грати на роялі було підтримано" [17, 197]. Значна кількість опублікованих в останні десятиліття зарубіжних досліджень,

присвячених місцю жінки і музики в суспільстві XIX ст., так чи інакше стосується феномена "piano girl" ("фортепіанна дівчина")[3]. Як зазначає К. Бейлі, вже в 1810 р. кореспондент однієї з американських газет іронізував над жінками, які "думають, що на фортепіано потрібно вміти грати тільки для того, щоб вийти заміж" [7, 92]. Те, що навички гри на фортепіано вважалися обов'язковою частиною "приданого" дівчини підтверджується і збереженими свідченнями про дорожнечу фортепіанних уроків, ціна яких набагато перевищувала, наприклад, уроки співу. Викладання гри на фортепіано також стало ближче до кінця XIX ст. однією з найбільш "жіночих" професій, на відміну від професії концертуючого музиканта. Так, на підставі статистичних даних переписів населення Дж. Тік стверджує, що в 1870 р. в Північній Америці "жінки становили лише 2 відсотки професійних музикантів, але 60 відсотків вчителів" [19, 326].

Оскільки основними покупцями інструментів і цільовим ринком збуту фортепіано був швидко зростаючий середній клас, смаки й інтереси його жіночої половини зумовлювали певні параметри конструкції, виробництва, реклами та реалізації. Хоча згадуване вище з'єднання фортепіано і швачного столика було, скоріше, одним з численних кумедних казусів в історії фортепіанного конструювання, орієнтованість рядових фірм з виробництва та продажу інструментів, в першу чергу, на жіночу частину заможного суспільства, сприяла тому, що в другій половині XIX ст. в Північній Америці, що соціально, економічно і культурно бурхливо розвивалася, "було звичною справою ставити подумки в один гармонійний ряд швейні машини і клавішні інструменти" [15, 561]. І те, й інше було необхідно господині середньостатистичного американського будинку; і в тому, і в іншому застосовувалися останні знахідки інженерної думки; і те, й інше могло на кінець XIX ст. вироблятися і реалізовуватися в значних обсягах. Як приклад такого парадоксального об'єднання А. Льоссер наводить згадку, що відноситься до 1891 р., про корпорацію "G. E. Van Sycle Co.", яка виробляла і музичні інструменти, і швейні машини, а також "Музичну і швейно-машинну газету" ("Musical and Sewing-Machine Gazette") – видання 1880 р., яке, незабаром, однак, звузило свою тематику і змінило назву на більш звичну "Музичний кур'єр", під якою воно й виходило у світ протягом більше 80 років.

Значний спад виробництва фортепіано наприкінці 20–30-ті роки XX ст. був пов'язаний не тільки з важкою економічною кризою Великої Депресії, а й зі зміною соціального статусу жінки і прийнятих норм її поведінки. Як пише про цей період А. Льоссер, "коли жінки <...> зневірилися в респектабельності, якою жили їхні бабусі, – і коли люди повсюдно стали відчувати прихильність не тільки до домашніх пенатів, а й до автомобіля, заміського клубу, ресторану з танцмайданчиком, і розкішного кінотеатру, – фортепіано втратило свою символічну могутність" [15, 606].

Гендерний образ фортепіано знайшов своє відображення в багатьох літературних творах, образотворчому мистецтві, кінематографі. Як вказує А. Дауб, "у романах і п'єсах фортепіанна клавіатура стає місцем для флірту, для

конфронтації, для переговорів" [9, 2]. Фортепіано ми постійно зустрічаємо і в англійських романах кінця XVIII–XIX ст., зокрема у Дж. Остін. Письменниця характеризує таким чином своїх жіночих героїнь. Їх гра, як вказує Дж. Паракілас, "завжди визначає їх "місце" – їх виховання та їх характер – як в очах чоловіків, так і в очах інших жінок, і навіть в їх власних очах" [16, 76]. В умовах суворих правил пристойності, що панували в типовій буржуазній сім'ї XIX ст., фортепіано ставало для жінки одним з небагатьох можливих місць для емоційного самовираження і спілкування, для реалізації своїх уподобань і бажань. В якості найвідоміших літературних прикладів, де фортепіано трактується як "символ сексуальності в житті заміжніх жінок" [16, 84], Дж. Паракілас наводить "Мадам Боварі" Г. Флобера та "Крейцерову сонату" Л. Толстого. Ш. Айєрман стверджує, що образ жінки за фортепіано був настільки поширений у французькій візуальній культурі XIX ст., "що став кліше: карикатуристи висміювали жінок, які грали на фортепіано, за їх музичну посередність, кар'єризм і флірт" [16, 176]. У художньому фільмі 1993 р. "The Piano", дія якого відбувається в XIX ст., фортепіано виступає не тільки як образ домашнього вогнища, комерційний товар або місце для флірту, а й як єдина можливість вираження для жінки в вікторіанському суспільстві, що підкреслюється німотою головної героїні.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше в українському музикознавстві аналізується гендерний образ фортепіано і визначається його роль в історії розвитку інструмента.

Висновки. Фортепіано, разом з іншими музичними інструментами, породжує в культурній свідомості суспільства образи, пов'язані з розрізненням людей за статевими відмінностями, із соціальною та психологічною поведінкою, яка вважається загальноприйнятим виявом фемінінності або маскулінності. На відміну від багатьох інших музичних інструментів гендерний образ фортепіано амбівалентний. Фортепіано як сольний концертний інструмент пов'язується більше з чоловічим началом, фортепіано як інструмент домашнього музикування – з жіночим. В останній своєї якості гендерний образ інструмента відіграв значну роль у розвитку фортепіано і був відображений в багатьох галузях мистецтва і культури сучасності.

Примітки

[1] Бідермайєр – художній стиль у мистецтві центральної Європи в період між 1815 і 1848 роками. Для бідермайєра є характерними ідеалізм, поетизація домашнього затишку, відображення смаків середнього класу, що бурхливо розвивався у той час, бюргерського і обивательського середовища.

[2] На підтвердження реальності даного стереотипу ми керуємося не тільки своїми відчуттями, хоча вважаємо авторефлексію, якщо її застосовувати в певних рамках, дієвим методом дослідження, але можемо послатися на недавній запис в соціальній мережі одного відомого сучасного композитора, який був здивований, побачивши на репетиції свого твору за участю тромбона не "бороданя", а чарівну дівчину модельної зовнішності.

[3] Поняття було введено в музикознавчий науковий обіг в роботі "Зникнення фортепіанної дівчини: зміни в американському музичному житті, 1870–1900" американської дослідниці Дж. Тік [19], яка запозичила його з книжки "Обертони" відомого музичного критика і журналіста рубежу XIX–XX ст. Д. Г. Хьюнекера.

[4] Як і багато американських традицій, ця була запозичена зі Старого світу. Р. Стеблін цитує повчання англійського письменника XVII ст. Томаса Деккера, який радить дівчатам, що готуються вийти заміж, "вміти читати і писати, грати на вірджиналах, лютні та цітерні, співати з листа" [18, 136].

Література

1. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки ; [пер. с нем. А. Михайлова] // Избранное : Образ общества / Макс Вебер. – М. : Юристъ, 1994. – С. 469–550.
2. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Гаккель. – 2е изд., доп. – Л. : Сов. композитор, 1990. – 288 с.
3. Мурадян Г. Виртуозность как феномен в истории фортепианной культуры : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02 / Мурадян Галина Викторовна. – Ростов-на-Дону, 2014. – 196 с.
4. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : дис. … д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 / Рябуха Наталія Олександрівна. – Харків, 2017. – 456 с.
5. Фарман И. Образ / И. П. Фарман // Новая философская энциклопедия : в 4 т. – М. : Мысль, 2010. – Т. 3. – С. 128.
6. Цурканенко І. Гендерна тематика в дослідженнях музичного виконавства / І. В. Цурканенко // Мова і культура. – К., 2011. – Вип. 14. – Т. 4 (150). – С. 65–71.
7. Bailey C. Music and the Southern Belle : From Accomplished Lady to Confederate Composer / Candace Bailey. – Carbondale : Southern Illinois University Press, 2010. – 256 p.
8. Christensen Th. Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception / Thomas Christensen // Journal of the American Musicological Society. – Oakland : University of California Press, 1999. – Vol. 52., No. 2. – P. 255–298.
9. Daub A. Four-handed Monsters : Four-hand Piano Playing and Nineteenth-Century Culture / Adrian Daub. – Oxford : Oxford University Press, 2014. – 256 p.
10. Dijck L. Het klavecimbel in de Nederlandse kunst tot 1800 / Lucas van Dijck, Ton Koopman. – Zutphen : Walburg Pers, 1987. – 162 p. : ill.
11. Ellis K. Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris / Katharine Ellis // Journal of the American Musicological Society. – Oakland : University of California Press, 1997. – Vol. 50., No. 2/3. – P. 353–385.
12. Lahee H. Famous Pianists of To-day and Yesterday / Henry C. Lahee. – Boston : L. C. Page & company, 1900. – 345 p.
13. Leonhardt G. In Praise of Flemish Virginals of the Seventeenth Century / Gustav Leonhardt // Keyboard Instruments : Studies in Keyboard Organology ; ed. Edward M. Ripin. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 1971. – P. 43–46.
14. Leppert R. The Sight of Sound : Music, Representation, and the History of the Body / Richard Leppert. – Oakland : University of California Press, 1993. – 345 p.
15. Loesser A. Men, Women & Pianos : A Social History / Arthur Loesser ; preface by Jacques Barzun. – New York : Simon and Schuster, 1954. – xiv+655 p.
16. Parakilas J. Piano roles : Three Hundred Years of Life with the Piano / James Parakilas and Others ; foreword by Noah Adams. – New Haven & London : Yale University Press, 2001. – 391 p.
17. Sennet R. Pianists in Their Time : A Memoir / Richard Sennet // The Lives of the Piano ; edited by James R. Gaines. – New York : Holt, Reinhart and Winston, 1981. – P. 187–208.
18. Steblin R. The Gender Stereotyping of Musical Instruments in the Western Tradition / Rita Steblin // Canadian University Music Review. – Vol. 16, No. 1. – Toronto : 1995. – P. 128–144.
19. Tick J. Passed Away Is the Piano Girl : Changes in American Musical Life, 1870–1900 / Judith Tick // Women Making Music : the Western Art Tradition, 1150–1950 ; edited by Jane Bowers and Judith Tick. – Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 1987. – P. 325–348.

References

1. Weber, M. (1994). The rational and social foundations of music. A. Mikhailov (Transl.). Max Weber. Selected works: The image of the society. (pp. 469–550). Moscow: Yurist [in Russian].

2. Gakkel, L. (1990). Piano music of the 20th century: essays. Leningrad: Sovetsky kompozitor [in Russian].

3. Muradyan, G. (2014). Virtuosity as a phenomenon in the history of the piano culture. Candidate's thesis. Rostov-na-Donu: [in Russian].

4. Ryabukha, N. (2017). Transformation of the sound image of the world in the piano culture: an ontological and sonological approach. Doctor's thesis. Kharkiv: [in Ukrainian].

5. Farman, I. (2010). Image. The new philosophic encyclopedia (vol. 3), (p. 128). Moscow: Mysl [in Russian].

6. Tsurkanenko, I. (2011). Цуркаенко І. Gender topics in music performance studies. Mova i kultura (issue 14, vol. 4), (pp. 65–71). Kyiv: [in Ukrainian].

7. Bailey, C. (2010). Music and the Southern Belle: From Accomplished Lady to Confederate Composer. Carbondale: Southern Illinois University Press.

8. Christensen, Th. (1999). Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception. Journal of the American Musicological Society (vol. 52, No. 2), (pp. 255–298). Oakland: University of California Press.

9. Daub, A. (2014). Four-handed Monsters: Four-hand Piano Playing and Nineteenth-Century Culture. Oxford: Oxford University Press.

10. Dijck, L., Koopman, T. (1987). Het klavecimbel in de Nederlandse kunst tot 1800. Zutphen: Walburg Pers [in Dutch].

11. Ellis, K. (1997). Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris. Journal of the American Musicological Society (vol. 50., No. 2/3), (pp. 353–385). Oakland: University of California Press.

12. Lahee, H. (1900). Famous Pianists of To-day and Yesterday. Boston: L. C. Page & company.

13. Leonhardt, G. (1971). In Praise of Flemish Virginals of the Seventeenth Century. Keyboard Instruments: Studies in Keyboard Organology (pp. 43–46). Edinburgh: Edinburgh University Press.

14. Leppert, R. (1993). The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body. Oakland: University of California Press.

15. Loesser, A. (1954). Men, Women & Pianos: A Social History. Jacques Barzun (preface). New York: Simon and Schuster.

16. Parakilas, J & others. (2001). Piano roles: Three Hundred Years of Life with the Piano. Noah Adams (foreword). New Haven & London: Yale University Press.

17. Sennet, R. (1981). Pianists in Their Time: A Memoir. James R. Gaines (Eds.), The Lives of the Piano (pp. 187–208). New York: Holt, Reinhart and Winston.

18. Steblin, R. (1995). The Gender Stereotyping of Musical Instruments in the Western Tradition. Canadian University Music Review (vol. 16, No. 1), (pp. 128–144). Toronto.

19. Tick, J. (1987). Passed Away Is the Piano Girl: Changes in American Musical Life, 1870–1900. Women Making Music: the Western Art Tradition, 1150–1950 (pp. 325–348). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

УДК 784.1:7.071.2(477)

Магаліс Олександр Володимирович,
аспірант кафедри теорії та історії культури
Київського національного університету
культури і мистецтв
sasha19842209@gmail.com

ФЕНОМЕН ЗОЛОТОГО ПЕРЕТИНУ ТА СПЕЦИФІКА ЙОГО ЗАСТОСУВАННЯ В ОБРОБКАХ ТА АРАНЖУВАННЯХ СТАНІСЛАВА ПАВЛЮЧЕНКА

Мета роботи. *Дослідження присвячено висвітленню феномену золотого перетину в творчості С. Павлюченка (1937 – 2010). Передумови виникнення даного феномену розглядаються на прикладі двох аранжувань та однієї обробки, що зроблені Станіславом Євстигнійовичем. В роботі детально розглянуті художні прийоми, за допомогою яких С. Павлюченко досягав кульмінаційних епізодів. Наведені спостереження мають на меті збагатити арсенал знань в сфері аранжування та обробки у дослідників творчості маестро.* ***Методологія*** *дослідження ґрунтується на застосуванні універсальних наукових методів, зокрема історичного, хронологічного, методу структурного та компоративного аналізу, систематизації, узагальнення. Використання вказаних методів дає можливість виявити та проаналізувати конкретні прояви феномену золотого перетину в творчості С. Павлюченка.* ***Наукова новизна.*** *В роботі передбачається вперше дослідити феномен золотого перетину в творчій діяльності С. Павлюченка. Виявлення, усвідомлення та засвоєння законів, пов'язаних із золотим перетином на прикладі проаналізованих творів, дає змогу свідомого застосування його в особистій творчості.* ***Висновки.*** *Аналізуючи музичну спадщину С. Павлюченка, переконуємось в невипадковості застосування ним феномену золотого перетину. Це дає змогу з упевненістю стверджувати про непересічну значущість мистецької постаті митця. Отримані результати дають підстави стверджувати доцільність використання застосованого наукового підходу до розгляду інших обробок та аранжувань С. Павлюченка.*

Ключові слова: *золотий перетин, аранжування, обробка, метро-ритмічна основа, гетерофонія.*

Магалис Александр Владимирович, *аспирант кафедры теории и истории культуры Киевского национального университета культуры и искусств*

Феномен золотого сечения и специфика его применения в обработках и аранжировках Станислава Павлюченко

Цель работы. *Исследование посвящено освещению феномена золотого сечения в творчестве С. Павлюченко (1937 – 2010). Предпосылки возникновения данного феномена рассматриваются на примере двух аранжировок и одной обработки, сделанные Станиславом Евстигнеевичем. В работе подробно рассмотрены художественные приемы, с помощью которых С. Павлюченко достигал кульминационных эпизодов. Приведенные наблюдения имеют целью обогатить арсенал знаний в области аранжировки и обработки у исследователей творчества маэстро.* ***Методология*** *исследования основана на применении универсальных научных методов, в частности исторического, хронологического, метода структурного и компаративного анализа, систематизации, обобщения. Использование указанных методов дает возможность выявить и проанализировать конкретные проявления феномена золотого сечения в творчестве С. Павлюченко.* ***Научная новизна****. В работе предполагается впервые исследовать феномен золотого сечения в творческой деятельности С. Павлюченко. Выявление, осознание и*

©Магаліс О. В., 2017

усвоение законов, связанных с золотым сечением на примере проанализированных произведений, позволяет сознательно применить его в личном творчестве. ***Выводы.*** *Анализируя музыкальное наследие С. Павлюченко, убеждаемся в неслучайности применения им феномена золотого сечения. Это позволяет с уверенностью утверждать о незаурядной значимости художественной личности художника. Полученные результаты дают основания утверждать целесообразность использования примененного научного подхода к рассмотрению других обработок и аранжировок С. Павлюченко.*

Ключевые слова: *золотое сечение, аранжировка, обработка, метроритмическая основа, гетерофония.*

Magalis Oleksandr, *post-graduate student of Theory and History of Culture Department, Kyiv National University of Culture and Arts*

The golden cross-section phenomenon in the processing and arrangements of Stanislav Pavlyuchenko

Purpose of Article. *Scientific observations by historians, philosophers and art critics testify that humankind has been staying for a long time in the permanent endless state of the search for certain ideal and harmonic balanced form in the outer nature space. Music is the best matter for studying a golden cross-section phenomenon. A dimension of music is the most straightforward building element being known to humankind for making whatever construction of different forms. It is a most flexible and as a result of cover lacking is amenable to any changes without exerting any resistance. The* ***methodology*** *of the research is based on the application of universal scientific methods, in particular: historical, chronological, approach of structural and computational analysis, systematization, and generalization.* ***Scientific Novelty.*** *The data of the research indirectly indicate that a model of the embodiment of the perfect concept of the golden cross-section which corresponds to its most harmonized symmetrical parameter is presented in the above-mentioned works. It can be argued that this area of the research makes it possible to expand original facets of Stanislav Pavlyuchenko's artistic phenomenon and reveal a unique "algorithm" of his creative actualization. The research once again provides the necessity of considering other arrangements and processing's of the master from the mentioned point of view.* ***Conclusions.*** *Music works may be used for the best-arranged researches of golden cross-section phenomenon regularity as well as to reveal conditions of its occurrence. In turn, it provides a curious mind with a possibility of so-called domestication of this phenomenon and putting it in service to a man not relying on occasion but consciously programming it availability in art, architecture or some other kinds of man activity.*

Key words: *Golden section, arrangement, metrorhythmic basis, heterophony.*

Актуальність теми дослідження. Властивість людини розрізняти навколишні предмети за формою спонукає людство до пошуків нових граней у вивченні оточуючого світу та особливостей його будови. Форма, в основі побудови якої лежать поєднання симетрії і золотого перетину, сприяє найкращому сприйняттю і появі відчуття краси та гармонії. Факти говорять про те, що феномен золотого перетину, поставши перед сучасною людиною, пройшов випробування часом, не згубившись в круговороті історії як щось не досконале та не варте уваги. Вважається, що саме пропорції золотого перетину обумовлюють красу людського тіла і витворів мистецтва. Найперші винаходи в площині досконалості пропорцій тіла людини належать Леонардо да Вінчі. Дякуючи цій геніальній постаті, золотий перетин гармонійно увійшов у культуру Відродження, ставши її головним естетичним каноном.

Аналіз досліджень і публікацій. В питанні найбільш гармонійно вибудованої пропорції автор статті опирався на дослідження Т. Каблової [1] та Е. Розенова [6]. На нашу думку, проведені ними дослідження вказують на

цілком природнє поєднання математичних розрахунків та музичного полотна. Наслідки такого симбіозу прослідковуються в творчості видатного майстра української диригентської школи, педагога, автора обробок народних пісень, аранжувань та перекладень для народного хору, інструментувань для оркестру народних інструментів, народного артиста України, професора Станіслава Євстигнійовича Павлюченка. Як відомо, маестро не був прихильником публічного способу життя, що стало своєрідною перепоною на шляху до створення інформаційної бази та його творчого портрету. Тим не менш в статті ми опирались на вже існуючі видання та публікації, що присвячені постаті С. Павлюченка, серед яких стаття І. Павленка [5].

Мета дослідження обумовлена прагненням дослідити феномен золотого перетину в площині музичного мистецтва на прикладі двох аранжувань та однієї обробки, зроблених у свій час Станіславом Євстигнійовичем Павлюченком. Практична реалізація вказаної мети сприятиме вивченню специфіки даного феномену, що дасть змогу свідомого застосування його в музичній практиці. Для розв'язання завдань, обумовлених проблематикою цього дослідження, на початку публікації надано стислу характеристику наукових підходів і методів, а також напрацювань, спрямованих на з'ясування сутнісних параметрів феномену золотого перетину в мистецтві і, зокрема, в музиці. Цей аналіз постає основою для власних спостережень автора.

Виклад основного матеріалу. Як засвідчують наукові спостереження істориків, філософів і мистецтвознавців, людство здавна перебуває в постійному, нескінченному стані пошуків певного ідеалу та гармонічної збалансованості форм в природі, що нас оточує. Музика – це найкращий матеріал для вивчення феномену золотого перетину. Адже з усіх відомих людству будівельних матеріалів вимір музики є найпростішим для конструювання будь-яких конструкцій різних за формою. Він є найгнучкішим, таким, що в наслідок відсутності фізичної оболонки піддається будь-яким змінам, абсолютно не чинячи спротиву. На прикладі музичних творів можна якнайкраще дослідити закономірності феномену золотого січення, вивчити передумови його виникнення. В свою чергу допитливому розуму це надає можливість «приручити» цей феномен, поставивши його на «службу» людині, не покладаючись на випадок, але свідомо програмуючи його наявність у мистецтві, архітектурі чи якомусь іншому виді діяльності людини. Слід зазначити, що: «... талант митця тільки в поєднанні з натхненною працею, як правило, приносить бажані результати» [4, 11].

Розглянемо феномен золотого перетину в площині музичного мистецтва: згідно з думкою Дж. Царліно, музика має властивість усе впорядковувати: «... все те, до чого вона приєднується, вона робить досконалим» – при цьому предметом музики є «... число, що звучить» [5, 605]. Музика – це похідна від математики, що вважалась Піфагором за божественну науку, тісно переплітаючись в гармонії звуків з математичними пропорціями. Погоджуюсь з висловом Тетяни Каблової, в тому, що «… музична космологія піфагорійців була заснована на чіткому переконанні, що Всесвіт влаштовано впорядкованим

і симетричним чином. Основною концепцією його вчення є встановлення математичної науки як першоджерела для всього природного та надприродного, елементи числа стали елементами всіх речей» [1, 27].

У ХХ столітті принципом золотого перетину всерйоз зацікавились музикознавці Московського науково-музичного товариства. Так, російський музикознавець Е. Розенов (1861 – 1935), проаналізувавши найбільш популярні твори І.С. Баха, В.А. Моцарта, Ф. Шопена, М. Глінки, відкрив чітко визначену закономірність пропорційних відношень. «Явні риси «природної творчості» ми повинні визнати в тих випадках, коли в натхненних твореннях геніальних авторів, породжених потужним прагненням духу до правди й краси, ми зовсім несподівано виявляємо непідвладну безпосередньо свідомості таємничу закономірність числових відносин» [6, 123].

Особливу увагу в дослідженні Е. Розенов звернув на Fantasia-Impromtu Ф. Шопена. Фредерік Шопен не піддавав цей твір жодним правкам, тобто написав його експромтом. Це переконливо доводить той факт, що феномен золотого перетину не застосовувався автором в цьому творі за допомогою математичних розрахунків. Проте наявність його Е. Розенов довів до найдрібніших музичних формоутворень. З цього приводу наведемо наступну цитату: «... в работе композитора многие решения принимаются совершенно сознательно или при безусловном главенстве сознания» [3, 13]. Можемо стверджувати, що Ф. Шопен як геніальний композитор відчував точки золотого перетину на підсвідомому рівні. Але на цьому дослідження Е. Розеновим не завершились. Встановивши сам факт наявності золотого перетину в музичних творах та його ролі в естетичному сприйнятті музики, подальший аналіз характерних особливостей творчої спадщини І. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена показав деяку відмінність застосування феномену золотого січення в творчості цих композиторів, а саме:

- У творах І. С. Баха золотий перетин співпадає зі змінами великих та дрібних частин. Це пояснюється особливістю характеру композитора, його зосередженістю та педантичністю під час написання творів.
- У Л. Бетховена золотий перетин – це моменти найвищої емоційної напруги.
- У В. А. Моцарта цей феномен підкреслює психологічні контакти персонажів, зіставлення характерів та драматичних елементів у творах.

Це дослідження Е. Розенова вказує на різну природу та багатогранність застосування феномену золотого перетину в рамках одного напрямку мистецтва (в цьому випадку музичного).

Спробуємо застосувати визначені спостереження до аналізу творчості С. Павлюченка. Насамперед розглянемо під цим кутом аранжування «Не спи, моє серце». Вірші Д. Павличка на музику О. Білаша. На прохання Станіслава Євстигнійовича оркестрове інструментування твору зробив народний артист України, професор В’ячеслав Самофалов.

Як зазначає В. Москаленко, аналіз – це: «… передусім творчий процес, пов'язаний із певним музичним твором, але протікає він уже після його створення» [2, 4]. Отже, на чотиридольну метро-ритмічну схему накладається

мелодія, що має тріольну побудову. Це придає динамізму та пожвавлення мелодичній, ліричній темі. Перед початком першого куплету бачимо декламаційні вставки хору, які повторюються наприкінці твору, додаючи йому драматизму. І знову ж слід відзначити неабиякі знання С. Павлюченка в області психології. Відомо, що перше й останнє запам'ятовується найкраще. У цьому випадку маестро звернувся до цього психологічного прийому з метою привернути увагу слухачів до основної ідеї, що закладена в словах, а саме: «Не спи, моє серце, не спи». Наступне за першим проведенням декламаційної вставки розгорнення музичного полотна, варіювання мелодії в теситурній, тембровій площинах має на меті одне – привести слухача до другої декламаційної вставки наприкінці твору. Вказані засоби розробки підсилюють її емоційну складову та виводять на більш високий чуттєвий рівень. Цікава тенденція прослідковується в теситурному проведенні кожного чергового куплету, а саме: перший куплет заспівують баси, другий – тенори, третій куплет С. Павлюченко «доручив» сопрано. Бачимо, що автор аранжування майстерно використовує тембральне різнобарв'я народного хору для урізноманітнення музичного матеріалу. Це дає змогу уникати копіювання музичного полотна навіть в тембральному плані та привносить певну новизну слухового сприйняття з кожним наступним куплетом.

Загальний обсяг аранжування – шістдесят один такт. Поділивши кількість тактів на число золотого перетину (≈1,62) (розрахунки здійснено за загальновизнаною універсальною формулою: $\varphi = (1+\sqrt{5}):2 \approx 1,61803398874989484$ [1].), ми виходимо на 37-ий такт. Цим тактом завершується інструментальна вставка, яка ділить собою обробку на більшу частину та меншу. Аудіозапис цього музичного твору триває п'ять хвилин. Поділивши цей час за принципом золотого перетину на більшу та меншу частини, ми виходимо на три хвилини десять секунд. Цей час припадає на початок другої, тобто меншої частини, що йде слідом за інструментальною вставкою. Невелику розбіжність між розрахунками за допомогою тактів та розрахунку за допомогою часу можна пояснити сповільненням темпу в четвертому такті вступу, а також ферматою перед початком першого куплету. Як бачимо, маестро на підсвідомому рівні інтуїтивним музичним зором надав цьому аранжуванню тієї форми, яка сприяє найкращому сприйняттю ідеї, що закладена в музичному творі. Це збагатило його відчуттями краси та гармонії.

Як зазначає професор кафедри фольклористики інституту філології КНУ ім. Т. Шевченка І. Павленко: «Станіслав Євстигнійович був неперевершеним майстром аранжування народної пісні для різних виконавських складів, зокрема використання розвиненої фактурної форми із застосуванням гармонічних, ладових, фактурних, колористично-тембральних засобів виразності, різних прийомів ритмізації, варіювання, унікальних інструментовок оркестрового супроводу, що загалом складало потужний арсенал його драматургічного мислення...» [7, 21].

Проаналізуємо аранжування Станіслава Євстигнійовича «Любий брате, маму бережи». Музика І. Сльоти, вірші А. Камінчука. Як досвідчений хоровик С. Павлюченко, відчуваючи тональний план майбутньої композиції, вирішив

змінити тональність з e-moll, запропонованої І. Сльотою, на f-moll, яка з практичної точки зору є зручнішою для ансамблево-хорового виконання, а також світлішою за колоритом. Аранжування побудоване на гетерофонному типі багатоголосся. Ритмічна перебивка двох останніх тактів вступу долає ритмічну статичність. Ритмічною особливістю першого куплету є взаємодія тридольності та двудольності, яка вписується в шестидольний розмір налагодженої метроритмічної схеми, де фігурують трійки. Це своєрідна ритмічна суперечливість, що ускладнює жанрову сторону ліричного музичного полотна, надає мелодії динамічності, а текст наділяє елементами декламаційності. Кінець першого куплету несподівано вривається на початок приспіву. Цей прийом має назву «вторгнення», і прослідковується протягом всього музичного твору. Це ще один технічний засіб, за допомогою якого маестро надає мелодії рухливості, долаючи внутрішню інертність повільної мелодії, не дозволяючи їй уповільнити розгортання художньої ідеї всього твору.

Перебивка дуолями зустрічається протягом всієї обробки, провокуючи підсилення динаміки. Це «вилилось» в емоційний оркестровий спалах перед жіночим куплетом. Деякі акорди виходять з діатонічної системи. Ритміка інша, тріольна. Це своєрідна фанфарність. За задумом С. Павлюченка цей епізод завершується не стандартною модуляцією в тональність соль мінор, що не є тональністю першого ступеня спорідненості. Ця подія являється певною тональною несподіванкою, де маестро не хотів залишитись в тому ж емоційному стані, і змінив тональність, чим запровадив нову тональну барву, що супроводжує слухача до останнього акорду обробки. Можемо стверджувати, що цей повністю інструментальний епізод аранжування має іншу природу музикування. І це не дивно, адже на прохання Станіслава Євстигнійовича інструментування твору також зробив народний артист України, професор В’ячеслав Михайлович Самофалов.

Після жіночого куплету слідує вокальна вставка без слів (*Lento con anima*) на *mormorando*. Вона додає нову якість пожвавлення, новий тембр, нове інтонування. З’являється новий фактурний зміст – імітаційність – це вже поліфонічний прийом, що ускладнює музичне полотно. На цьому фоні виділяється речитатив соліста, збагачуючи обробку новим засобом виразності. Протягом всього музичного твору прослідковується певна поступальність, накопичення інтонаційної енергетики, що проявлена у фактурному пожвавленні. Автор знайшов засоби поступового динамічного збагачення за рахунок додавання голосів та варіювання їхніми ансамблями, не порушуючи при цьому гетерофонного викладення музичного матеріалу. Поновлюючи кожен куплет, С. Павлюченко долає їх одноманітність новими засобами виразності, добиваючись динамізму. У цьому аранжуванні маестро підтвердив свою феноменальну обдарованість. Можемо стверджувати, що якісних динамічних змін інтонування здавалося б простої мелодії маестро досягнув за рахунок ритмічних, фактурних і тональних засобів. Проста мелодія «в руках» справжнього майстра зазвучала по новому, збагативши собою народно-хорову скарбничку української культури.

На відміну від твору, що був проаналізований вище, феномен золотого перетину в цьому аранжуванні зустрічається двічі. Весь твір в часовому вимірі

триває триста секунд. Основна точка золотого перетину припадає на початок вокальної вставки, розмежувавши твір на більшу частину, що передувала вокалізу та меншу, що слідує за ним. Другий випадок золотого перетину зустрічається в першій, тобто більшій частині аранжування, а саме: початок вокальної вставки співпадає з двохсотою секундою твору. Поділивши цю цифру на число золотого перетину (1,62), ми приходимо на кінець емоційного оркестрового спалаху. Він готує початок жіночого куплету та поділяє собою цей епізод аранжування на більшу частину, що завершилась, та меншу, яка триває до початку вокальної вставки. Слід звернути увагу на те, що другий прояв золотого перетину ознаменовується зміною тональності, що є важливим моментом в збагаченні та урізноманітненні аранжування новими музичними фарбами. По причині частих змін темпу в цьому творі, що залишило свій відбиток на часовій його тривалості, за допомогою підрахунку тактів та математичних операцій з ними вийти на узгоджену точку золотого січення не вдається. Це пояснюється тим, що автор аранжування при виборі музичних прийомів та засобів, які мали б донести до слухача основну ідею твору, віддав перевагу емоційній його складовій, що не існує за межами емоційних коливань. В свою чергу це відобразилось на змінах та відхиленнях швидкості виконання музичного твору від початкового його темпу.

Обробка С. Павлюченка на вірші Д. Павличка, музика О. Білаша, що має назву «Лелеченьки» (з музики до кінофільму «Сон»), служить яскравим прикладом геніальності Станіслава Павлюченка в площині побудови гармонійної форми музичного твору за допомогою феномену золотого перетину. Проаналізувавши цю обробку, ми бачимо наступне: на початку та в кінці твору маестро пропонує слухачеві декламацію, яка в процесі розгортання основної художньої думки цієї обробки набуде властивостей звуковисотності. До цього засобу розробки музичного матеріалу С. Павлюченко звертався і у вище згаданих творах. Це засвідчує не випадковість, а свідоме застосування цього принципу. Вже на самому початку твору, в хоровому вступі, що має тринадцять тактів, ми знаходимо перше застосування феномену золотого січення в цій обробці, а саме: на восьмому такті С. Павлюченко досягає емоційного спалаху як за допомогою розгортання динаміки з її загальним збільшенням до восьмого такту, так і за допомогою фактурного розширення музичного полотна.

Слід вказати на той факт, що в обробках С. Павлюченка велике значення надається паузам. У цьому короткому вступі більшу його частину від меншої відділяє не лише розмір, що змінений з трьох четвертних на чотири четверті, але й фермата на тактовій рисці, що слугує своєрідною паузою. Перший куплет заспівує лише солістка. У цьому куплеті маестро уникає будь-яких динамічних та темпових вказівок, віддавши ці засоби виразності на розсуд солістки. Другий куплет заспівують альти. Гармонічна основа цього куплету тримається на басовій групі. Яскраве вираження, художня лінія має в партії тенорів, яким С. Павлюченко доручив секундові інтонації плачу. У третьому, останньому куплеті, спостерігаємо другий прояв золотого перетину: обробка триває шість хвилин. Феномен золотого перетину припадає на четверту хвилину та десяту секунду, тобто на між тактовій ферматі, де зустрічаються точка найбільш

високої емоційної напруги та наступне за між тактовою ферматою хорове піано. Слід зазначити, що такий розподіл твору обраний С. Павлюченком не даремно, адже лише біля точки золотого перетину за драматургічним розвитком віршів стає зрозумілим, що розповідь йде від вже померлого на чужині сина України.

Наукова новизна. В роботі передбачається вперше дослідити феномен золотого перетину в творчій діяльності С. Павлюченка. Виявлення, усвідомлення та засвоєння законів, пов'язаних із золотим перетином на прикладі проаналізованих творів, дає змогу свідомого застосування його в особистій творчості.

Висновки. Внаслідок виявлення певної повторності вказаного феномену золотого перетину в різних обробках та аранжуваннях С. Павлюченка, що створені ним в різний час та за різних обставин, ми отримали змогу стверджувати, що прояви цього феномену в його творчості є не випадковими, але обумовлені природою його таланту та творчої інтуїції. Це зайвий раз засвідчує неординарність творчої постаті С. Павлюченка та цінності його творчого доробку як мистецького явища, так і об'єкту наукового дослідження.

Література

1. Каблова Т. Б. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі : монографія / Тетяна Борисівна Каблова. – Київ: НАКККіМ, 2015. – 161с.
2. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): исследование / В. Г. Москаленко. – Киев, 1994. – 157с.
3. Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М. Г. Арановский. – Москва: КомКнига, 2007. – 240 с.
4. Павлюченко Станіслав Євстигнійович: бібліогр. покажч.: до 75-річчя від дня народження / гол. ред. М. М. Поплавський; наук. ред.: А. І. Гурбанська, П. Г. Павлюченко ; уклад.: О. О. Скаченко, В. В. Ткаченко; М-во культури України, КНУКіМ, Бібліотека. – Київ, 2012. – 108 с.: іл., портр. – (Серія «Видатні постаті КНУКіМ»; вип. 1).
5. Педагогічна поема музиканта / Упорядник Л.Середа. – Ужгород: Поліграфцентр «ЛІРА», 2009. – 240 с.: іл.
6. Розенов Э. К. Статьи о музыке. Избранное / Э. К. Розенов; сост., вст. ст., коммент. Н. Н. Соколова; общ. ред. В. В. Протопопова. – Москва: Музыка, 1982. – 327 с.
7. Эстетика Ренесанса. В 2 т. Т. 1 / сост. и науч. ред. В. П. Шестаков. – Москва. : Искусство, 1981. – 495 с.: ил.

References

1. Kablova, T. B. (2015). Golden section as a compositional principle of transmirnosti in the musical culture. Kyiv: NAKKM. [in Ukrainian].
2. Moskalenko, V.G. (1994). Creative aspects of musical interpretation (to the problem of analysis): research. Kiev [in Russian].
3. Music as a form of intellectual activity (2007). M. G. Aranovsky (Ed.). Moscow: ComKniga [in Russian].
4. Pavlyuchenko Stanislav Yevstigneyevich: biobibliographer. pointer : to the 75th anniversary of his birthday. (2012). Eds. Poplavsky, M.M.; Hurbanska, A.; Pavlyuchenko, P.G.; Skachenko, O.O.; Tkachenko, V. Kyiv : KNUKiM [in Ukrainian].
5. Sereda, L. (2009). Pedagogical Poem of the musician. Uzhgorod: Polihraftsentr "Lear". [in Ukrainian].
6. Rozenov, E. K. (1982). Articles about music. Selected. (Eds.) N. N. Sokolova, V. V. Protopopova. Moscow: Music. [in Russian].
7. Shestakov, V.P. (Eds.) (1981). Aesthetics of the Renaissance. Vol. 1. Moscow.: Iskusstvo. [in Russian].

УДК 780.7

Небога Олеся Григорівна,
аспірантка кафедри мистецтвознавства
Київського національного університету
культури та мистецтв, викладач
Київського інституту музики імені Р. М. Глієра

ТВОРЧА СПАДЩИНА МАРІЇ ЕДУАРДІВНИ ДОНЕЦЬ-ТЕССЕЙР ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН КИЇВСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Мета статті *– проаналізувати творчу спадщину провідної представниці та однієї з засновниць київської вокальної школи – Марії Едуардівни Донець-Тессейр. Як відомо, вона залишила після себе не лише повноцінну вокальну школу, а ще й велику кількість методичних розробок з постановки голосу, вокальної фонетики та педагогічного репертуару на різних етапах навчання.* ***Методологія дослідження*** *полягає у культурологічно-мистецькій оцінці такої спадщини, тобто виявлення її глибинних зв'язків з національною та світовою вокальними школами та оцінці осмислення пов'язаних з цим комплексом наукових проблем.* ***Наукова новизна*** *полягає у тому, що уперше системно аналізується творча та наукова спадщина М. Е. Донець-Тессейр.* ***Висновки****. Марія Едуардівна виявилася гідною послідовницею О. Мишуги з одного боку, та учителем Є. Мірошниченко, В. Вотріної, І. Колодуб – з іншого. Вона зробила значний внесок у розвиток національної вокальної педагогіки, що на предметному рівні виявилося у формуванні особливої манери колоратурного сопрано з поєднанням італійського бельканто, автентичної народної інтонації та фонетики.*

Ключові слова: *спів, голос, вокальна школа, М. Е. Донець-Тессейр.*

Небога Олеся Григорьевна*, аспирантка кафедры искусствоведения Киевского национального университета культуры и искусств, преподаватель Киевского института музыки имени Р. М. Глиэра*

Творческое наследие Марии Эдуардовны Донец-Тессейр как искусствоведческий и культурологический феномен киевской вокальной школы

Цель статьи *– проанализировать научную оценку творческого наследия ведущей представительницы и одной из основательниц киевской вокальной школы, Марии Эдуардовны Донец-Тессейр. Как известно, она оставила после себя не только полноценную вокальную школу, но и большое количество методических разработок по постановке голоса, вокальной фонетике и педагогическому репертуару на разных этапах обучения.* ***Методология исследования*** *заключается в культурологическо-искусствоведческой оценке такого наследства, то есть выявлении ее глубинной связи с национальной и мировой вокальными школами и оценке осмысления связанных с этим комплексом научных проблем.* ***Научная новизна*** *заключается в том, что впервые системно анализируется творческое и научное наследие М. Е. Донец-Тессейр.* ***Выводы.*** *Мария Эдуардовна оказалась достойной последовательницей А. Мишуги с одной стороны, и учителем Е. Мирошниченко, В. Вотринои, И. Колодуб - с другой. Она внесла значительный вклад в развитие национальной вокальной педагогики, что на предметном уровне повлияло на формирование особой манеры колоратурного сопрано с сочетанием итальянского бельканто, аутентичной народной интонации и фонетики.*

Ключевые слова: *пение, голос, вокальная школа, М. Е. Донец-Тессейр.*

©Небога О. Г., 2017

***Neboha Olesia**, third`s year postgraduate of the Art Science Chair, Kyiv National University of Culture and Arts, Lecturer of the Kyiv Music Institute named after R. Glier*

The pedagogical and creative heritage by Mariia Eduardivna Donets-Tesseir – arts and cultural phenomena on the Kyiv vocal school

***Purpose of Article.** The research gives a cultural science mark of the methodic heritage by Mariya Eduardivna Donets-Teseir who was one of the founders of Kyiv academic vocal school. Donets-Teseir left the own vocal school, many methodic and pedagogical works which dedicated the features of vocal voices positions, vocal pronunciation, and repertoire for students. **Methodology.** The method of the research is cultural analysis of the certain heritage through the investigation of deep connections with the national and global vocal schools and the mark of science problems which are connected with. **Scientific novelty** of article is a systematic analysis of the scientific and creative heritage. **Conclusions.** From the one side, Mariya Eduardivna was dignity successor of her teacher O. Mishuga. From another hand, she was the founder of her vocal school which continued its development in the students – Ievgeniia Miroshnichenko, Victoriya Votrina, Ivanna Colodub. Mariya Donets-Teseir had made the significant contribution in work method with soprano and gave the new decisions for uniting of Ukrainian folk song manner and phonetic with bel canto,*

Key words: *singing, voice, vocal school, M. E. Donets-Tesseir.*

Актуальність теми полягає у відсутності системного дослідження, присвяченого науковій та творчій спадщині Марії Едуардівни Донець-Тессейр та її мистецтвознавчій оцінці. Як наслідок, картина історичних процесів становлення, розвитку та наукового осмислення київської вокальної школи є неповною. Як відомо, розвиток останньої припав на першу половину XX століття, а стабілізація основних ознак та їхнє наукове осмислення – на другу. Основою київської школи сольного співу є однойменний факультет Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. На сьогоднішній день у його середовищі склалося декілька вокальних концепцій (їх також можна назвати школами), кожна з яких демонструє різні підходи до творчого виховання молодих співаків.

У науковому осмисленні як київської вокальної школи, так і творчої діяльності М. Е. Донець-Тессейр можна виділити два етапи: методичний та культурологічний. Так, до методичного етапу віднесемо роботи Д. Г. Євтушенка, З. Ю. Ліхтман, М. Е. Донець-Тессейр, М. Єгоричевої, І. Колодуб, М. Микиша. У їхніх дослідженнях спостерігаємо розгляд окремих задач сольного співу, на рівні технічних завдань і вправ, а також – особливостей репертуару і взаємодії з концертмейстером. Фактично, ці методичні записки являють собою дидактичне узагальнення педагогічних досягнень співаків прикладного характеру.

На другому, історико-культурологічному етапі, постать Марії Едуардівни розглядається у ракурсі становлення та розвитку київської вокальної школи. Її внесок побіжно аналізується у працях В. Антонюк, Б. Гнидя, Н. Ващенко, Ю. Грищенко, Г. Швидків. Зауважимо, що це осмислення відбувається як підсумок тривалого розвитку та накопичення тезаурусу, і відзнакою цих робіт є ставлення до української вокальної школи як до наукової проблеми.

Г. Швидків приділяє питому увагу постаті М. Донець-Тессейр. Вона розглядає її як гідну послідовницю школи О. Мишуги та відомого італійського професора В. Ванцо, що поєднала у своєму мистецтві кращі досягнення епохи

бельканто. Г. Швидків пише наступне: «Комунікативні і педагогічні принципи М. Донець-Тессейр вимагали: 1) високого головного, рівного по всьому діапазону (сконцентрованого й округлого) звучання з точно установленою позицією та м'якою, але точною атакою звуку; 2) співу на добрій дихальній опорі з особливою манерою піано та піанісімо на верхніх нотах, 3) глибоко осмисленого, емоційного виконання творів, без напруження м'язів, з чітко виробленою дикцією. Ці вокальні принципи є універсальними для всіх типів голосів. М.Донець-Тессейр однією з перших запровадила практику проведення відкритих уроків для вокалістів, на яких щедро ділилася секретами своєї методики не тільки з учнями, серед яких – відомі артисти і педагоги Є. Мірошниченко, В. Вотріна, І. Колодуб, а й з колегами» [9, 4-5].

В. Вотріна, згадувала, що «педагог не любила відразу виносити на публіку; дуже важкі – рекомендувала брати в класі тільки для чорнової роботи, вважаючи, що відпрацьовані вони будуть на сцені з досвідченим концертмейстером. Досвід показує, що якщо не пройти зі студенткою з консерваторії ці твори, то самостійно на сцені вона, звичайно, їх подужати не може» [5, 125].

Мета роботи полягає у спробі дати мистецтвознавчу та культурологічну оцінку творчій спадщині Марії Едуардівни Донець-Тессейр та розкрити її сутність. Така мета обумовлює виконання таких завдань:

1. Прослідувати шлях професійного становлення співачки та її внесок у розвиток київської вокальної школи;
2. Виявити співвідношення методики М.Е. Донець-Тессейр з підходами інших викладачів Київської консерваторії того часу;
3. Розкрити сутність педагогічних прийомів М. Е. Донець-Тессейр, на основі джерел;
4. Продемонструвати характер розвитку та поширення методики М.Е. Донець-Тессейр у роботі її учнів.

Джерелами дослідження є наукові статті, архівні документи ЦНАП та наукові праці педагогів НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що уперше робиться спроба системного культурологічного аналізу творчої та наукової спадщини М. Е. Донець-Тессейр.

Виклад основного матеріалу. Марія Едуардівна народилася 4 травня 1889 року в Києві. Освіту здобувала в Музично-драматичній школі М. Лисенка та у Варшаві (1907 – 1910 рр.) у Олександра Мишуги, а згодом – у Віденському університеті музики у професора Форстена (1911 – 1912 рр.) та у Міланській консерваторії у професора В. Ванцо.

З 1915-го року розпочалася її повноцінна діяльність як оперної співачки. У 1915 – 1922 та у 1927 – 1948 рр. вона співає у Київському оперному театрі. З 1935 року – викладачка Київської консерваторії, де вісімнадцять років потому отримує звання професора.

Серед вихованців Марії Едуардівни – Раїса Колесник, Віолетта Вотріна, Надія Куделя, а також, найвидатніша – Євгенія Мірошниченко. Найвідоміші

партії – Марильці, Панночки, Оксани («Тарас Бульба», «Утоплена», «Різдвяна ніч» М. Лисенка); Розіни («Севільський цирульник» Дж. Россіні); Олімпії («Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха); Антоніди («Іван Сусанін» М. Глінки), Джильди («Ріґолетто» Дж. Верді) та інші. Чоловіком Марії Тессейр-Донець був видатний бас Михайло Донець (репресований у 1941 р.). Померла співачка 15 грудня 1974 року.

Як зазначає Т. Михайлова: «Майже в усіх вокально-методичних школах з моменту появи вокальної педагогіки існують спільні основні положення, що властиві мистецтву сольного співу. Сюди, зокрема, можна віднести хорошу опору дихання, чисту інтонацію, чітку дикцію, використання резонаторних порожнин. Утім, кожний з напрямків відрізняє особлива увага до одного з цих компонентів, власні особливості, що актуальні лише для цього напряму» [8, 3]. Власне, творча та методична діяльність Марії Едуардівни є доволі показовою з цього боку.

Наріжним каменем методики Марії Едуардівни можна вважати роботу над звуковидобуванням, і виробленням техніки з урахуванням фізіології голосового апарату. Такий підхід культивувався ще О. Мишугою і дістав свого розвитку у творчій практиці не лише М. Е. Донець-Тессейр, а ще М. Микиша та інших його учнів. Однією зі сфер, де Марії Едуардівні вдалося запропонувати велику кількість новацій, – це сфера дихання. Марія Едуардівна приділяла диханню значну увагу через те, що воно є тілом будь-якого співу. Від рівня володінням диханням залежить і характер артикуляції, і фонетика, і дихальна опора. До педагогічних методів роботи відноситься і показ голосом, задача якого полягає у «формування вірності співочого тону, набуття дзвінкого насиченого обертонами звуку, підтриманого диханням» [8, 33].

Опанування техніки зосереджувалось на резонаторних та м’язових відчуттях, які напряму залежать від ступеню самоконтролю над звучанням голосу; відвідування оперних вистав (як в студії консерваторії, так і театрі), було важливою складовою у навчанні. Окрім цього, до вокального педагогічного репертуару входили твори італійських композиторів, які завжди виконувались мовою оригіналу, а також народні пісні та романси.

Концентрація потоку повітря є основою для художнього звучання сильного співацького звуку. М.Е. Донець-Тессейр культивує підхід О. Мишуги щодо необхідності правильного застосування певних вокально-акустичних законів, зокрема і так званої «резонансової точки». Він є художнім критерієм співацького звуку, що забезпечує вміння об'єктивно оцінювати та аналізувати звучання голосу з точки зору усвідомлення фізіологічної позиції звуку, а не індивідуальних властивостей голосу (тобто співати як прийдеться).

Одна з колишніх студенток Марії Едуардівни В. Вотріна, згадувала особливості роботи з Марією Едуардівною: «...над кожним твором робота йде досить довго. <...> З першого ж року Марія Едуардівна включала невеликі елементи техніки побіжності: дрібні прикраси, гами, морденти, форшлаги, стаккато. Це була легка підготовка до подальшого розвитку техніки побіжності. Матеріал для такої підготовки добре у творах Кальдара, Честі, Перголезі,

Скарлатті, Баха, Генделя. Марія Едуардівна прагнула урізноманітнювати репертуар своїх учениць, не даючи співати речі, які багато виконувались, не допускаючи співу одного і того ж твору різними учнями і, взагалі, любила твори маловідомі» [5, 125].

Використавши найкращі досягнення цих шкіл, вона створила власний метод виховання вражаючої віртуозної техніки у легких сопрано, на основі дуже сконцентрованого потоку повітря при видиху. Він виявився досить ефективним при підготовці та вихованні колоратурних сопрано.

Викладацька та методична діяльність М. Єгоричевої, учениці М. Донець-Тессейр, синтезує цей метод з підходами іншими викладачів Київської консерваторії. Вочевидь, це можна обумовити досвідом спілкування викладачки. Йдеться, зокрема, і про школу Д. Євтушенка (учня видатної співачки О. Муравйової). Вона виробляє власний почерк виховання, віддаючи перевагу виробленню постійного відчуття міцної та, разом з тим, не напруженої опори дихання.

Схожий підхід спостерігався і в практиці І. Колодуб. У 1966 році вона була асистентом у М. Донець-Тессейр та М. Єгоричевої. Маючи технічну освіту (інженер-архітектор), вільно володіючи фортепіано, Ірина Степанівна провела велику роботу з підготовки курсу методики викладання сольного співу, про яку зазначається і в роботах В. Антонюк. Такий метод роботи, коли твір «вкладається» у загальних рисах у консерваторії і потім допрацьовується **з** досвідченим концертмейстером через кілька років, завжди приносить бажаний ефект.

Висновки. Тож, як можна зрозуміти, постать Марії Едуардівни Донець-Тессейр у дзеркалі наукових досліджень є етапною в розвитку української вокальної школи. Вона виявилася гідною послідовницею О. Мишуги з одного боку, та учителем Є. Мірошниченко, В. Вотріної, І. Колодуб – з іншого. При всьому цьому, вона зробила значний внесок у розвиток національної вокальної педагогіки, що на предметному рівні, виявилося в формуванні її особливої манери: поєднання італійського бельканто, автентичної народної інтонації та фонетики.

З точки зору подальшої перспективи дослідження, зауважимо, що велику методичну спадщину залишили й інші викладачі-сучасники Марії Едуардівни. Очевидно, що повноцінний науковий аналіз київської вокальної школи в історико-культурологічному аспекті неможливий без аналізу та оцінки цих праць. Успішне його проведення дасть змогу не лише описати та узагальнити різні тенденції київської вокальної школи, а ще й виявити унікальність та неповторність школи кожного з викладачів, що є природнім наслідком будь-якого творчого процесу.

Література

1. Акритова Е. О. Професор О. О. Муравйова / Е. О. Акритова // Виконавські школи вищих учбових заходів України: зб. наук. пр. – К. : КДК ім. П. І. Чайковського, 1990. – С. 79-85.

2. Антонюк В. Нарис з історії київської школи сольного співу / В. Антонюк // Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 8. Музичне виконавство. Кн. 5. – К., 2000. – С. 25-34.

3. Бентя Ю. Марія Едуардівна Донець-Тессейр : інформаційний лист / Ю. Бентя, [Електронний ресурс]. – Код доступу до ресурсу: http://csam.archives.gov.ua/ includes/uploads/2014/09/InfListDonecTesseyr.pdf

4. Берегова О. Музично-виконавські школи України: етапи становлення у ХХ столітті / О. Берегова // Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 67. Музична культура України 20-30-х років ХХ ст.: тенденції і напрями. – К., 2008. – С. 131-150.

5. Вотріна В. В. Мистецтво співу і вокальна методика М. Е. Донець-Тессейр / В. В. Вотріна. – К., 2001. – 273 с.

6. Гнидь Б. Українська вокальна школа в контексті світового виконавського мистецтва / Б. Гнидь // Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 2. Музичне виконавство. – К. , 1999. – С. 7-17.

7. Людкевич С. Олександр Мишуга як артист і вчитель співу / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.1. – АН України. Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича. – Л. : Вид-во М. Коць : Дивосвіт, 1999. – С. 430-438.

8. Михайлова Т. Вокально-методические школы, сложившиеся в киевской консерватории : рукопись/ Т. Михайлова. – К. : НМАУ им. П.И. Чайковского. – С. 1-18

9. Швидків Г. Ретроспективний аналіз становлення вокальної педагогіки в Україні на прикладі київської вокальної школи / Г. Швидків // Нова педагогічна думка. – 2013. – №2. – С. 149-152

Reference

1. Akrytova E. O (1990) Proffesor O. Muraviova. The perform schools on Ukrainian High-Educational Institutions. K : NMAU named after P. I. Tchaikovskiy, 79-85 [in Russian].

2. Antoniuk V. (2000) The Essays from the Kyiv vocal school`s history. The Science Prophet of the NMAU named after P. I. TChaikovskiy. Vol. 8. K, 25-34 [in Ukrainian].

3. Bentia Yu. Mariia Eduardivna Donets-Tesseir. http://csam.archives.gov.ua/includes/uploads/2014/09/InfListDonecTesseyr.pdf [in Ukrainian]

4. Berehova O. (2008) The Ukrainian schools of Musical and Perform Arts : period of its develop in XX st. The Science Prophet of the NMAU named after P. I. TChaikovskiy. Vol. 67. K, 131-150 [in Ukrainian].

5. Votrina V. V. (2001) The Arts of singing and vocal methods by M. E. Donets-Tesseir. K, 273 [in Ukrainian]

6. Hnyd B. (1999) The Ukrainian vocal school in the context of world musical perform`s Art. The Science Prophet of the NMAU named after P. I. TChaikovskiy. Vol. 2. K., 7-17 [in Ukrainian].

7. Liudkevych S. (1999) Oleksandr Myshuha as artist and solo singing teacher. The Reseachers, articles, reviews Vol. 1. L. : Dyvosvit, 430-438 [in Ukrainian].

8. Mihajlova T. (1975) The schools of vocal founded in Kyiv conservatory. K. : NMAU im. P.I. Chajkovskogo, 1-18 [in Russian].

9. Shvydkiv G. (2013) The retrospective analyze of becoming process of the vocal pedagogic in Ukraine on example of Kyiv vocal school. The New Pedagogic Think. 2, 149-152 [in Ukrainian].

УДК 78.071.4:005.336.5]:[37.016:781

Нестеренко Наталія Миколаївна,
викладач-методист по класу фортепіано
Чернігівської музичної школи № 1
ім. С. Вільконського

ПРОФЕСІЙНА ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ВИКЛАДАЧА В РОБОТІ З НОТНИМ ТЕКСТОМ

Метою роботи *є дослідження особливостей професійної участі викладача в процесі роботи над нотним текстом.* ***Методологія дослідження*** *полягає в застосуванні музикознавчого, системно-структурного, логіко-аналітичного методів, що дозволяє піддати аналізу та розкрити художній зміст музичного твору, охопити всі елементи музичної тканини, зрозуміти специфіку поетапної роботи над нотним текстом.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в розкритті професійного підходу в роботі над нотним текстом, що є необхідною умовою розуміння змісту виконуваної музики та в подальшому зростання професійно-технологічної майстерності виконавця.* ***Висновки.*** *Робота над музичним твором повинна проходити в творчому діалозі педагога з учнем, обміні думками, почуттями, міркуванням. Серйозне завдання педагога – змусити учня повірити, що всі рекомендовані прийоми розучування музичного твору приведуть до бажаного результату. Участь викладача повинна бути активно-творчою з самого розбору тексту до моменту виходу учня на сцену.*

Ключові слова: *викладач, учень, композитор, виконавець, музичний твір, діалог, творчий процес.*

Нестеренко Наталия Николаевна, *преподаватель-методист по классу фортепиано Черниговской музыкальной школы № 1 им. С. Вильконского*

Профессиональная ответственность преподавателя в работе с нотным текстом

Целью работы *является исследование особенностей профессионального участия преподавателя в процессе работы над нотным текстом.* ***Методология исследования*** *заключается в применении музыковедческого, системно-структурного, логико-аналитического методов, что позволяет проанализировать и раскрыть художественное содержание музыкального произведения, охватить все элементы музыкальной ткани, понять специфику поэтапной работы над нотным текстом.* ***Научная новизна*** *работы заключается в раскрытии профессионального подхода в работе над нотным текстом, что является необходимым условием для уяснения содержания исполняемой музыки и в дальнейшем роста профессионально-технологического мастерства исполнителя.* **Выводы.** *Работа над музыкальным произведением должна проходить в творческом диалоге педагога с учеником, обмене мыслями, чувствами, соображением. Серьезная задача педагога – заставить ученика поверить, что все рекомендуемые приемы разучивания музыкального произведения приведут к желаемому результату. Участие преподавателя должно быть активно-творческим с самого разбора текста до момента выхода ученика на сцену.*

Ключевые слова: *преподаватель, ученик, композитор, исполнитель, музыкальное произведение, диалог, творческий процесс.*

©Нестеренко Н. М., 2017

***Nesterenko Nataliia**, Methodologist in fortepiano category Chernihiv musical school №1 named after S.Vilkonskyi*

Professional responsibility of lecturer in terms of the working with music text

***Purpose of Article.** The aim of the research is task analysis which a lecturer faces working with a music text. **The methodology** of the study consists of using musicological, system-structural, logic-analytical methods which allow to undergo analysis and reveal the artistic content of a music piece, cover all elements of a musical pattern, understand a peculiarity of step-by-step work within a music text. **Scientific research novelty** lies in revealing professional approach working with music text, what is an important condition of understanding music content and ulteriorly professional performer's growth. **Conclusions.** Work upon a piece of music must be held in a creative cooperation of a lecturer with a pupil, thoughts exchange, feelings, considerations. A lecturer's serious task is to make a pupil believe that all recommended techniques of learning a piece of music will lead to the desired result. Lecturer's participation must be actively creative from the moment of a pupil's appearance on the stage.*

Key words: *lecturer, pupil, composer, performer, a music piece, cooperation, creative process.*

Актуальність теми дослідження. Протягом довгого шляху розвитку виконавського мистецтва роль його головної дійової особи – музиканта-виконавця – сприймалася і оцінювалася по-різному. Як відомо, в кінці XVIII – спочатку XIX століття діяльність композитора і виконавця все більш диференціювалася. Невибагливим вимогам нової, так званої широкої публіки, все більше відповідали зовнішня ефектність, блиск, філігранна обробка виконання музики, яка не мала глибокого змісту, швидше розважальної, яка дивувала або милувала слух. «Самолюбство змушує артиста хизуватися технікою всюди і завжди, при кожному зручному і незручному випадку, – писав наприкінці XIX століття російський композитор, критик і публіцист О. Сєров. – Отже, прощай, серйозні цілі і завдання!» [6, 500]. Прагнучи захистити свої твори від подібного виконавського свавілля, композитори стали більш повно і докладно фіксувати в нотному запису бажані деталі виконання.

Актуальність проблематики формується переважно у сфері виконавської діяльності учнів. Відсутність усвідомлення значення професійного підходу в роботі над нотним текстом призводить до відсутності розуміння змісту виконуваної музики та в подальшому зменшення потенціалу зростання професійно-технологічної майстерності виконавця.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчий процес роботи над музичним твором розглядався в працях багатьох видатних діячів фортепіанного мистецтва: А. Артоболевської, О. Вицинського, І. Гофмана, А. Каузової, Г. Когана, А. Корто, К. Мартінсена, Б. Милича, А. Мндоянц, О. Ніколаєва, Л. Седракян, Г. Хохрякової, С. Фейнберга, А. Щапова та ін., однак питання професійного підходу в роботі з нотним текстом залишається недостатньо вивченим, чим і обумовлена актуальність цієї роботи.

Мета дослідження полягає у вивченні особливостей професійної участі викладача в процесі роботи над нотним текстом.

Виклад основного матеріалу. Новизна мови та індивідуальність стилю композитора не завжди вірно тлумачилися виконавцями, змушували деталізувати відтворення авторського тексту, вносячи в нього ремарки, словесні пояснення і т.д.

Як справедливо зауважував Г. Коган, «... горе творчої свободи виконавців, звуження їх прав стосовно твору історично стало результатом зловживання цими правами, цією свободою ...» [4, 360]. Грамзапис став ефективним засобом обмеження зайвої свободи виконавських трактувань. Прагнучи уберегти свої твори від виконавських спотворень, композитор з великою точністю і докладністю вписував у нотний текст вказівки для виконавців.

А. Корто писав: «... немає мистецтва, яке більшою мірою, ніж музична інтерпретація, передбачало делікатне поводження, витончене розуміння всіх станів почуттів або вражень, які слід повідомити слухачеві за допомогою таємничого чарівництва звучань» [5, 15]. Поясненням до цих слів можуть служити наступні судження А. Корто, який вважав, що музика «завжди містить точний початок, даний композитором, і початок змінний, доручений виконавцеві» [5, 29]. Недотримання ж цих умов було, на його думку, причиною того, що «деякі твори почали своє життя, обтяжені купою вигадок, що прилипли до них, як плющ до дуба» [5, 18-19]. Будучи переконаний сам, він переконував інших у тому, що лише завдяки розвиненій творчій уяві і мисленню, а також здатності до переломлення авторського задуму через призму власної індивідуальності і особистого сприйняття, виконавець може досягти бажаних художніх результатів. «Лише за допомогою нескінченно тонкого інтелектуального пристосування виконавець може і повинен за символічною мовою звуків виявити у всій ясності зміст музичного твору» [5, 16], – писав митець.

Г. Коган в статті «Музичне виконавство і його проблеми» [3, 184], розглядаючи полеміку композитора і піаніста з позиції, що захищає творчу свободу виконавця, віддавав пріоритет судженням А. Корто. «Чиста музика», яка стала б лише математикою в часі, не може розраховувати на тривале існування» [5, 22]. А. Корто написав в порадах виконавцям, що «нічого немає важче, як виконати те, що написано в нотах» [5, 204]. Сьогодні ясно, що однаково важливою є творчість композитора і виконавця, причому кожна з них має свою специфіку.

Виконання музичного твору – це співтворчість з композитором. П'єса «живе», коли вона озвучена відповідно до її задуму. Завдання виконавця не тільки «прочитати» текст, а й проникнути в сутність нотного запису. Процес роботи над твором відбувається наступним шляхом: від ескізного відтворення до поступового вимальовування задуму. Величезну роль відіграють тут словесні вказівки викладача і наочний показ твору.

Робота педагога музичної школи дуже складна: ми маємо справу з учнями різного ступеня обдарованості, нам доводиться розвивати складні виконавські навички, вкладаючись в жорстку норму часу занять. Педагог повинен володіти не тільки глибокими знаннями, а й дуже високою технікою педагогічної роботи: вміти правильно підходити до кожного учня, враховуючи його індивідуальні особливості, знаходити правильне рішення того чи іншого питання в різних ситуаціях; нарешті – що дуже важливо, – він повинен вміти гранично доцільно використовувати обмежений час уроку так, щоб встигнути,

переглянути підсумки домашньої роботи учня, дати йому чіткі вказівки і встигнути надати необхідну допомогу.

Шлях до успіху починається з підготовки педагога до уроку. Підібрати програму – це ще півсправи. Викладачеві треба самому освоїти її. Освоїти – це значить ґрунтовно поміркувати над текстом: над особливостями структури твору, його ладогармонічної мови, ритмічної організації, над засобами виконавської виразності. Це означає також прикинути, де учень може зустріти важкі місця і чим йому можна буде допомогти.

Отже, педагог повинен вибрати навчальний матеріал, програти його, проаналізувати і відредагувати, тобто: виявити можливі помилки, які часто зустрічаються в нових виданнях; уточнити позначення артикуляції в старих виданнях, доповнити аплікатурну цифровку; спростити звукову тканину для маленької руки (прибрати один із звуків акорду). Редагування має здійснюватися саме до того, як ноти побачить учень. Виправлення в нотах на ходу, під час гри, привчає учня до нехтування нотним текстом при першому розборі. Це можливо лише з більш розвиненими учнями, які повинні розуміти, що пізні уточнення можуть бути викликані зміною ставлення до тієї чи іншої фрази.

Освоїти програму – це значить також вміти самому її грати. Замислимося в зв'язку з цим над виразом «педагогічний репертуар». На відміну від концертного, педагогічний репертуар – це золотий запас, який музикант накопичує, щоб потім використовувати його на тому специфічному концертному майданчику, який є класний кабінет, перед найвідповідальнішою публікою – своїми учнями.

Крім показу тексту на роялі, в розпорядженні педагога є й інші засоби, і способи впливу на учня при роботі на уроці над його програмою. Виразним жестом, мімікою можна без зайвих слів зрушити темп, подовжити паузу, передбачити акцент, зробити більш яскравим *crescendo*, керувати виконанням учня по ходу гри. Можна, також, не перериваючи виконання підіграти або підспівати кілька нот, «простукати» ритм, підправити рух руки. Головне, щоб це було в міру.

Ще одним потужним засобом впливу на учня є СЛОВО.

Якою ж має бути мова педагога? Грамотною, лаконічною, зрозумілою і яскравою, не книжною, не сухою.

При цьому треба пам'ятати, що урок – це не монолог педагога. Мова не принесе бажаної користі, якщо відповіддю буде мовчання учня. Урок повинен бути діалогом. Потрібен обмін думками, почуттями, міркуваннями з приводу і у зв'язку з досліджуваними творами.

Творчий процес роботи над музичним твором поділяється на певні етапи. К. Черні називав ці етапи «розбором, технічним освоєнням, художньою обробкою» [1, 8]; А. Щапов характеризував їх як початковий, «ранній серединний», «пізній серединний», заключний [8, 79,87,100]; Г. Гінзбург – «зародження образу, елементарна робота, пристосування» [2, 37]; О. Вицинський – початкове формування музичного образу, технічне оволодіння твором, виконавська реалізація музичного образу [1, 16].

У роботі над музичним твором зупинимося на розгляді чотирьох етапів: ознайомленні, роботи над деталями, оформленні (тобто пристосуванні, корегуванні деталей) і підготовки п'єси до сценічного втілення.

Перший етап – ознайомлення.

На етапі ознайомлення з твором *мета* педагогічної діяльності полягає в розвитку синтетичного мислення учнів, формуванні установки на створення первинного образу п'єси, що потребують розширення інтелектуального фону учнів і збагачення їхнього музичного багажу.

Початковий етап роботи над п'єсою ставить перед собою виконання наступних *завдань:* усвідомити контури звукової форми (висотність, ритміка); прочитати і осмислити ремарки; проаналізувати основні технічні моменти (аплікатура, штрихи); виявити найбільш помітні елементи виразності; усвідомити цілісність змісту п'єси на основі музично-теоретичного аналізу.

Знайомство учня з твором слід проводити за допомогою таких методів: читання з листа (ескізне програвання); короткий музично-теоретичний аналіз твору; показ педагога.

Другий етап – робота над деталями.

Мета другого етапу роботи над музичним твором має на увазі детальне вивчення авторського тексту. Скрупульозне вивчення нотного запису прояснює процеси розвитку твору, уточнює внутрішньо слухове уявлення про кожну грань образу, вчить розуміти і цінувати роль окремих засобів музичної виразності всередині художнього цілого.

Завдання другого етапу: розібрати нотний текст; об'єднати всі елементи мелодійної лінії; досягти гладкості і безперервності викладу.

Детальне вивчення авторського тексту доцільно проводити за допомогою наступних методів: повернення на певну відстань; дроблення на ланки; рахунок вголос; простукування ритмічного малюнка окремих голосів до гри на інструменті; «уніфікація ритміки»; прочитання вголос усіх нот; сольфеджування; гра з попередньою назвою кожного пальця; беззвучне контактування пальців з клавішами; вичленення простого із складного; перебільшений, гіперболізований показ; навідні питання; «звук-слово» або підрядковий текст.

Початковий розбір повинен бути в помірному темпі, щоб учень міг, граючи поспіль цілу частину п'єси, не допускати помилок і зупинок.

Третій етап – оформлення.

Мета третього етапу – досягнення цілісності виконання твору, об'єднання вивчених деталей в цілісний організм.

Завдання: розвинути навички перспективного слухового мислення і антиципації (вміння представляти результати своєї дії ще до його здійснення); досягти гладкого і неускладненого виконання (і по нотах, і на пам'ять): подолати рухові труднощі; зчепити ігрові образи; поглибити виразність гри; уточнити звучність (розподілити силу звуку, педалізацію); уточнити ритміку, домогтися єдності темпу.

Аналіз є невід'ємною стадією роботи музиканта над оформленням звукового образу. Він сприяє викристалізовуванню в усвідомленні виконавця ясних і чітких слухових уявлень про деталі твору. На основі цих уявлень піаніст осягає найближчі логічні зв'язки творів. Далі, завдяки довгому слуховому мисленню, учень починає охоплювати більш далекі смислові співвідношення. Він поступово починає передбачати, прогнозувати настання того або іншого фрагмента твору, що свідчить про оволодіння навичками антиципації, тобто умінням представляти результати своєї дії ще до її здійснення.

Для вирішення поставлених завдань використовуються такі методи роботи: пробні програвання п'єси цілком; заняття «в уявленні»; диригування; зіставлення між собою невеликих відрізків музики з різних частин; багаторазові повторення; поступове подовження музичної думки; варіанти (ритмічні, силові, артикуляційні).

Використовуючи в роботі перераховані вище методи, необхідно враховувати рекомендації дані С. Фейнбергом: «Вправа приносить користь, якщо вона пов'язана з концентрацією уваги. Вона марна і навіть шкідлива, якщо учень неуважний і розсіяний і сяк-так дотягує покладені йому дві години екзерсисів» [7, 191].

Четвертий етап – підготовка до сценічного втілення.

Мета заключного етапу роботи музиканта над твором полягає в досягненні рівня «естетичної довершеності» інтерпретації.

Охоплення форми можливе лише в тому випадку, якщо музикант зможе піднятися над реальністю і перетворитися з безпосереднього учасника подій, в режисера музичного дійства. Такий підхід до форми дозволить виконавцю досягти в інтерпретації рівноваги між інтелектуальним початком і силою безпосереднього почуття, домогтися необхідного співвідношення між раціонально-логічним і емоційним.

Таким чином, на етапі підготовки п'єси до сценічного втілення ставляться наступні завдання: удосконалювати здібності учня до синтезування; грати п'єсу абсолютно впевнено, переконливо; грати п'єсу в будь-якій обстановці, на будь-якому інструменті, перед будь-якими слухачами.

Досягти цього можливо завдяки подальшому зміцненню навичок перспективного слухового мислення і антиципації, та за допомогою таких методів: виконання твору цілком, який отримує характер сценічного виступу; заняття в уяві; «розсунені програвання».

Гра цілком перед уявними глядачами зміцнює не тільки горизонтальний слух виконавця (перспективне мислення), але і вміння створювати упереджуюче слухове уявлення (навик антиципації). Виконання твору від початку до кінця зміцнює слухову увагу музиканта і в першу чергу таку його якість, як зосередженість. Здатність концентруватися на виконуваному дозволяє інструменталісту за допомогою активного слухового контролю об'єктивно оцінювати реальне звучання і коректувати виконання в бажаному напрямку.

На заключному етапі велике значення має метод «розсунених програвань» [8, 101] як всієї п'єси в цілому, так і окремих епізодів частин. Це означає, що програвання слідують одне за іншим не відразу, а через деякий проміжок часу, достатній для того, щоб безпосередні сліди від ігрових відчуттів встигали згладитися і, таким чином, наступне програвання відбувалося б знову, немов би «заново», тобто носило характер «першого», а не «другого» програвання. У проміжках можна програвати інші епізоди п'єси або ж проводити поточну роботу над іншими п'єсами.

Регулярне тренування синтетичної здатності, здійснюваної на заключному етапі роботи над твором, за допомогою методів виконання цілком і занять в уяві, призводить до народження в свідомості учня «згорнутої» (стислій) моделі інтерпретації. Ця модель зберігає в собі звуковий еталон форми п'єси і необхідний для його втілення на інструменті арсенал піаністичних рухів. Під контролем творчої свідомості музиканта така модель здатна розвернутися у вибудувану розповідь, яка віддзеркалює логіку становлення художньої ідеї твору.

Наукова новизна полягає в розкритті професійного підходу в роботі над нотним текстом, що є необхідною умовою розуміння змісту виконуваної музики та в подальшому зростання професійно-технологічної майстерності виконавця.

Висновки. Підкреслимо, що наведені методи роботи слід розглядати як приблизний зразок, відштовхуючись від якого, кожен педагог повинен зробити свою особисту схему, узгоджену з його педагогічним досвідом і конкретизувати відповідно до особливостей кожного учня і стадії його розвитку. Творча впевненість тісно пов'язана із загостреною спостережливістю: педагог-музикант повинен не тільки гранично ясно чути гру учня і помічати всі деталі рухів його рук, але і бачити всі зміни виразу його обличчя, ясно розуміти, що він відчуває, якими турботами зайнято його увагу.

Діти за своєю природою реалісти. Тому вони не завжди старанно виконують завдання, якщо не бачать перед собою ясної і досяжної мети. Серйозне завдання педагога – змусити дитину повірити, що всі рекомендовані прийоми розучування приведуть до бажаного результату. Жодна з розглянутих тут установок і форм роботи не буде учнем міцно засвоєна, якщо він не буде достатньо часто практикуватися в ній на самому уроці під наглядом педагога. Для виховання в учнів самостійності корисно, щоб вони час від часу самі, без допомоги педагога, вивчали невеликі твори. Обговорення їх усім класом з наступним виявленням досягнень і недоліків виконання, а бажано і з винесенням оцінки, буде сприяти поліпшенню якості самостійної роботи учнів.

Не є професіоналом той педагог, який задовольняється оповіданнями про «образ», про «зміст», про «настрій», про «ідею», про «поезію» і не домагається конкретного, матеріального втілення своїх висловлювань і навіювань в звуці, фразі, нюансуванні, досконалій фортепіанній техніці. Так само не є професіоналом педагог, який бачить ясно одну лише фортепіанну гру, фортепіанну «техніку», а про музику, про її сенс і закономірності має лише смутне уявлення.

Від педагога-музиканта потрібна постійна чуйність на художній зміст музичних творів, над якими працює учень, творчий підхід до їх трактування і способам оволодіння їх специфічними труднощами. Педагог повинен вміти кожен раз свіжими очима поглянути на художній музичний твір, який виконує учень. Навіть в тих випадках, коли важко знайти нову деталь трактування в давно знайомому творі, – майже завжди є можливість, ґрунтуючись на попередньому досвіді, внести ті чи інші поліпшення в процес освоєння цього твору учнем, прискорити оволодіння його труднощами, – і тим самим зробити роботу цікавою і для себе, і для учня. Роль педагога в процесі розучування музичного твору величезна. Участь його повинна бути активно-творчою з самого розбору тексту до моменту виходу учня на сцену.

Література

1. Вицинский А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ / А. В. Вицинский. – М.: Классика-XXI, 2003. – 100 с.

2. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением / Л.Гинзбург.– 4-е. изд. – М.: Музыка, 1981. – 143 с.

3. Коган Г. М. Избранные статьи / Г. М. Коган. – М.: Сов. композитор, 1972. – Вып. 2. – 264 с.

4. Коган Г. М. Парадоксы об исполнительстве / Г. М. Коган // О музыке. Проблемы анализа: сб. статей / Ред.-сост. Г. Головинский. – М.: Сов. композитор, 1974. – С. 344–365.

5. Корто А. О фортепианном искусстве: Статьи, материалы, документы / А. Корто / Сост., перевод, ред., вступ. статья и коммент. К. Х. Аджемова. – М.: Музыка, 1965. – 363 с.

6. Серов А. Н. Избранные статьи / А. Н. Серов / Общ. ред., вступ. статья и примеч. Г. Н. Хубова. – Т. 1. – М.-Л.: Госмузиздат, 1950. – 627 с.

7. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – М.: Классика-XXI, 2001. – 340 с.

8. Щапов А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище / А. П. Щапов. – М.: Классика-XXI, 2009. – 176 с.

References

1. Vitsinskiy, A. V. (2003). The process of the pianist's work on a musical composition. Psychological analysis. Moscow: Klassika-XXI [in Russian].

2. Ginzburg, L. (1981). About work on a musical composition. Moscow: Muzyka [in Russian].

3. Kogan, G. M. (1972). Selected articles. Moscow: Sov. Kompozitor. (Vols 2). [in Russian].

4. Kogan, G. M. (1974 Paradoxes about performance. G. Golovinskiy (Eds.), About music. Problems of analysis, (pp. 344-365.). Moscow: Sov. Kompozitor [in Russian].

5. Korto, A. (1965). On the piano art: articles, materials, documents. (K. Adzhemova, Trans, Ed). Moscow: Muzyka [in Russian].

6. Serov, A. N. (1950). Selected articles. G. N. Khubov (Ed.). (Vols. 1). Moscow-Leningrad: Gosmuzizdat [in Russian].

7. Feynberg, S. Ye (2001). Pianism as art. Moscow: Klassika-XXI [in Russian].

8. Shchapov, A. P. (2009). A Piano lesson at music school and college. Moscow: Klassika-XXI [in Russian].

УДК781.1:787.1./.4

Овдейчук Оксана Петровна,
артистка Национального президентского оркестра

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ВИБРАТО КАК СПОСОБ КОРРЕКЦИИ ЗВУКОВЫСОТНОСТИ НА СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Цель работы *состоит в рассмотрении специфики приема вибрато, анализа его акустических свойств, условий применения и выразительных возможностей.* ***Методология*** *исследования определяется компаративным, функциональным и аналитическим методом.* ***Научная новизна*** *работы состоит в расширении общепринятого представления о применении «вибрато». Выявляется связь между видами данного приема и определенными акустическими нормами, предложенными П. Барановским. Рассматривается влияние таких факторов как: явления «дуализма интервалов», ладотональности произведения, направления мелодического движения, фактурного изложения, на выбор «технического» решения приема.* ***Выводы*** *представлены в расширении общепринятых норм о «вибрато», понимание которых позволяет придать исполнению на струнно-смычковом инструменте большую яркость и выразительность.*

Ключевые слова: *вибрато, дуализм интервалов, звуковысотность, струнно-смычковые инструменты.*

Овдійчук Оксана Петрівна, *артистка Національного президентського оркестру*

Виконавське вібрато як спосіб корекції звуковисотності на струнно-смичкових інструментах

Мета роботи *полягає в розгляді специфіки прийому вібрато, аналізі його акустичних властивостей, умов застосування і виражальних можливостей.* ***Методологія*** *дослідження визначається компаративним, функціональним і аналітичним методами.* ***Наукова новизна*** *праці полягає в розширенні загальноприйнятого уявлення про застосування «вібрато». Виявляється зв'язок між видами цього прийому і певними акустичними нормами, запропонованими П. Барановським. Розглядається вплив таких чинників, як явища «дуалізму інтервалів», ладотональності твору, напрямку мелодійного руху, фактурного викладу, на вибір «технічного» рішення прийому.* ***Висновки*** *представлені в розширенні загальноприйнятих норм стосовно «вібрато», розуміння яких дозволяє надати виконанню на струнно-смичковому інструменті більшу яскравість і виразність.*

Ключові слова: *вібрато, дуалізм інтервалів, звуковисотність, струнно-смичкові інструменти.*

Ovdeychuk Oksana, *the artist of National President Orchestra*

Executive vibrato as a method of pitch correction on the string-bowed instruments

Purpose of Article. *The work aims to consider the specificity of method vibrato, analysis of its acoustic properties, conditions of use and expressive possibilities.* ***The methodology*** *of the study is determined by a comparative, functional and analytical method.* ***The scientific novelty*** *of the work expandi the accepted idea of the application of "vibrato." The relationship between the types of this device and certain acoustic norms proposed by P. Baranovsky is revealed. The influence of such factors as the phenomenon of "dualism of intervals," the polytonality of the work, the direction of the melodic movement, the textural exposition, and the choice of the "technical" solution of the reception are considered.* ***Conclusions.*** *Conclusions are presented in the expansion of the accepted*

©Овдейчук О. П., 2017

norms of "vibrato," the understanding of which makes it possible to impart to the string and bow instrument a high brightness and expressiveness.

Key words: *vibrato, the duality of intervals, pitch, string-bowed instruments.*

Актуальность темы исследования. Владение приёмом «вибрато» является одним из необходимых условий выразительного исполнения на струнно-смычковом инструменте, и грамотное применение его является обязательной составляющей исполнительского мастерства. Для успешного использования «вибрато» недостаточно базовой музыкальной одаренности и музыкального таланта. Ведь вибрация на струнно-смычковых инструментах (в отличие от вибрации вокалиста) это всегда процесс осознанный. Так, Е. Назайкинский подчёркивает, что форма колебания пальца левой руки в процессе применения «вибрато» вполне может быть контролируема и управляема самим музыкантом [7, 98]. Сходную точку зрения можно обнаружить и у других исследователей. Они акцентируют, что сам приём «вибрато» должен сопровождаться активным вниманием исполнителя, постоянно находиться в процессе развития и усовершенствования, а также контролироваться им [11, 4; 10, 141]. Замечания эти вполне обоснованы, так как вибрация не только напрямую связана со звуковысотностью материала, а и в состоянии, в определенной степени, корректировать последнюю. Поэтому представляется интересным выяснить и уточнить, от каких факторов зависят специфические качества данного приема и, на что, при его использовании, должен опираться исполнитель для достижения необходимой выразительности исполнения. Рассмотрение именно этих вопросов и является основной целью данной статьи.

Поскольку «вибрато» – это, прежде всего, один из приемов исполнительства, то его качество, безусловно, зависит от «технических» навыков исполнителя. Заметим, что принципам воспитания этого навыка отводится достаточно места в методической литературе. Например, Н. Агарков считает, что улучшение качества этого приёма может вырабатываться путём приобретения физиологических навыков, а также предлагает для этого следующие варианты упражнений:

1. Вибрато во всех промежуточных формах от кистевого до локтевого.
2. Медленное и быстрое вибрато
3. Ускоряющееся и замедляющееся вибрато
4. Узкое и широкое по размаху вибрато
5. Вибрато с постепенным увеличением и уменьшением размаха
6. Все виды вибрато исполнять на всех нюансах и в процессе их изменения
7. Все возможные комбинации испробовать на всех пальцах[1, 60].

Автор считает, что все вышеперечисленные упражнения должны отрабатываться с участием всех четырёх пальцев левой руки в разных позициях. По его мнению, каждое упражнение в отдельности и совмещение

этих упражнений в различных их сочетаниях должно привести к координации движений, которая украсит звуковую палитру [1, 60].

Безусловно, «вибрато» относят не только к «технической» стороне исполнительского процесса, а и к одному из важнейших средств музыкальной выразительности. Ведь оно «…оживляет <…> звучание смычкового инструмента, делает его более выразительным в художественном и эмоциональном отношении, повышает динамичность исполнения, скрывает ощущение «гнусавости» звука, то есть, как бы улучшает тембр» [8].

Однако все перечисленные свойства «вибрато» напрямую связаны с его непосредственным «воздействием» на звуковысотный аспект исполнительства, о чем не следует забывать при отработке его «физиологической» составляющей. Поэтому, параллельно с техническими задачами перед исполнителями должны стоять задачи, связанные с формированием и воспитанием контроля над звуковысотной интонацией.

Несмотря на то, что решения этой проблемы достаточно освещены в методической литературе, единого мнения по этому вопросу нет. Можно выделить две основные позиции.

В первом случае исследователи считают, что «вибрато» затрагивает только сферу тембровой окраски, не затрагивая, при этом, уровень звуковысотности и тембр, как таковой. Таким образом, музыкальный слух не дифференцирует акустические изменения высоты звука. Такой точки зрения, в частности, придерживается В. Порвенков [8].

Во втором случае исследователи придерживаются несколько иной точки зрения. Так, в частности, В. Григорьев отмечает: «Вибрато является важнейшим исполнительским навыком, составной частью пальцевой техники, придающим звучанию певучий, выразительный, красочный характер, в широких рамках меняющий тембровые, динамические, агогические и даже *звуковысотные качества (выделено нами – О.О.*)» [5, 93].

Следует отметить, что данное мнение имеет достаточно веские научные обоснования. Ведь одни из первых результатов акустических исследований с помощью электронной аппаратуры А.Рабиновича[1], доказали, что музыкальный звук, всё время изменяется по своей высоте даже в пределах одной нотации. При этом исследователь отмечает, что такие изменения и носят название «вибрация» [9, 14].

Как известно, принцип применения приёма «вибрато» заключен в следующем: палец левой руки, прижимающий струну, раскачивается исполнителем от изначального своего местонахождения на грифе вверх и вниз (условно назовём изначальный звук, от которого происходит вибрация, – «основным тоном»). Длина струны при этом не остаётся статичной, потому что такие раскачивания в результате изменяют ее от подставки до места на грифе,

куда изначально палец левой руки был поставлен. А поскольку длина струны, так или иначе, всё время меняется, следовательно, и сам звук претерпевает звуковысотные изменения. Эти изменения не абстрактны, а имеют свои математические показатели. А. Рабинович указывает, что такие изменения «… при вибрации оказываются довольно велики – по данным анализа средняя величина вибрации (считая от самого высокого до самого низкого значения) равна 30 центам, отдельные вибрации доходят до 60 центов, т.е. превышают 1/4 тона» [9, 30]. Эти показатели подтверждает и Б. Теплов, отмечая что «Амплитуда вибрато на струнных инструментах<…> в среднем равна четверти тона» [12, 66]. Таким образом, очевидно, что «вибрато» может являться вспомогательным средством для корректировки звуковысотности «основного тона», который, в свою очередь, является своеобразным фундаментом для дальнейшего применения на его основе «вибрато» в процессе исполнения на струнно-смычковом инструменте.

Нужно отметить, что на качество «вибрато», и, соответственно, на звуковысотность, могут повлиять специальные физиологические приёмы, применяемые исполнителем в процессе игры. Так, один из них – это непосредственный контроль над местонахождением смычка на струне относительно подставки. Существует определенная закономерность – чем звук выше, тем ближе к подставке должен находиться смычок (и наоборот). Правильный выбор местонахождения смычка способствует более контролируемому процессу «вибрато», а именно, по направлению вверх по регистру «вибрато» становится чаще во времени, а вниз по регистру – с точностью «до наоборот» – реже. Так, В. Григорьев отмечает: « Естественно, что от точки проведения смычка во многом зависит качество вибрато в левой руке. Чем ближе смычок к подставке, тем интенсивнее и концентрированнее должно быть вибрато (этим пользовались, к примеру, Ф. Крейслер и Я.Хейфец). И наоборот, чем дальше от подставки идёт смычок, тем вибрато должно быть спокойнее, плавнее и шире…» [5, 116]. Уместным представляется также привести высказывание Иосифа Лесмана. Он пишет, что: « …чем короче звучащий отрезок струны, тем место ведения смычка для получения наилучшего звучания относительно ближе к подставке; чем звучащий отрезок струны длиннее, тем это место относительно дальше от подставки» [6, 133].

Для большей конкретизации данного вопроса, рассмотрим фрагмент I-й части Сонаты для альта М.Глинки:

Пример 1:



Во втором такте партии альта на сильной доле композитором выписана нота «f». В третьем такте – нота «a». Поскольку местонахождение пальца левой руки на грифе, соответствующее ноте «f» способствует меньшему укорачиванию струны, чем на ноте «a», то, соответственно, и «вибрато» на первой ноте будет шире и плавнее, чем на второй.

Как отмечалось нами ранее, «вибрато» влияет на звуковысотность исполняемого музыкального материала, и потому необходимо учитывать, что ее учащённость относительно времени непосредственно связана акустическим «повышением», то есть чем «чаще» вибрируется звук, тем он выше по регистру относительно одноимённого ему звука, который, к примеру, искусственным или естественным путём вибрируется реже во времени. Этот общеизвестный факт в начале обучения на струнно-смычковых инструментах применяется, как правило, неосознанно. Однако, впоследствии, он требует особого контроля, так как при этом возникают проблемы с управлением данного приема – направленностью движения, его дозировкой[2]. Так, П. Барановский, измеряющий показатели «вибрато» на электронной аппаратуре, утверждал, что приём «вибрато» должен использоваться исполнителями не всегда, и не в полной мере [2, 76]. В каком случае нужно осознанно применять ту или иную разновидности «вибрато» будет напрямую связано нами с результатами акустических измерений Поликарпа Барановского, что и будет являться научной новизной данной статьи. Часто исполнители и исследователи, говоря о способах применения вибрато не объясняют свой выбор. Так, например, Яков

Хейфец говорит, что вибрирует пальцем левой руки лишь на одну половину расстояния от исходной точки – только вверх[3]. Некоторые считают такую точку зрения не совсем верной. Так, Михаил Готсдинер пишет о том, что «вибрато» одностороннего типа – в сторону повышения приводит к фальшивому звуку, поскольку «нарушает верхнюю границу зоны звука и затрагивает следующий звук» [4, 24]. Иосиф Лесман считает, что «Размах вибрато, то есть интервал, на который происходят изменения по высоте, считая от самой низкой точки вибрато до самой высокой, может быть очень значительным…» [6, 193]. Как видим, единой точки зрения по поводу направленности и дозировки «вибрато» нет. На наш взгляд это вполне закономерно, так как использование данного приема невозможно без понимания специфики звуковысотной организации музыкального материала, и, в частности, особенностей звукоряда струнных инструментов. Ведь, как известно, их естественный звукоряд отличается от звукоряда инструментов с фиксированной «звуковысотностью». П. Барановский определил его как *свободный мелодический строй*. Его отличительной чертой является наличие в пределах октавы 22-х ступеней (в отличие от 12-ти ступенной темперированной системы). Однако эта реальная звуковысотная система имеет четкую иерархическую организацию, которая находится в прямой зависимости от привычных норм классической ладотональности. Так, по мнению исследователя, все ступени лада делятся на «стабильные» и «лабильные». К первой группе относятся I,IV,V –я ступени, и их звуковысотные качества являются «величинами постоянными». Все остальные ступени – «лабильные», так как их акустические показатели зависят от интервального контекста, а так же направления мелодического движения. Так, например, рассмотрим небольшой фрагмент Сонаты Ф.Шуберта «Арпеджион» (I часть):

Пример 2:



Начало мелодической линии в альтовой партии представляет собой поступенное движение – I-II-III-я ступени основной тональности (a-moll). Поскольку звук «a» - первая ступень тональности, принадлежит к тоническому трезвучию и является «стабильной» ступенью, то «вибрато», применимое к нему должно равномерно распределяться по направлению от «основного тона», – как вверх, так и вниз по регистру. Второй звук – «h» является второй

ступенью тональности, принадлежащей, в данном случае, к доминантовому трезвучию, и является «лабильной» ступенью. В восходящем движении мелодии II-я ступень мажорного лада имеет ярко выраженную тенденцию к повышению. Поэтому, с помощью приёма «вибрато» исполнитель может реализовать данную тенденцию, вибрируя при этом от «основного» тона по направлению вверх по регистру.

Еще один важный фактор, который необходимо учитывать при использовании рассматриваемого нами приема, связан с явлением, которое П. Барановский определил как «*дуализм интервалов».* Как известно на всех инструментах с нефикированным звукорядом гармонические и мелодические интервалы имеют существенное акустическое различие. В свою очередь мелодические малые и уменьшённые интервалы имеют тенденцию к сужению, а большие и увеличенные – к расширению, – относительно своих гармонических номиналов. С помощью «вибрато» исполнитель может либо подчеркнуть данную специфику, либо, напротив, при необходимости, нивелировать ее (в частности, в ансамблевом исполнении). Заметим, что поскольку разница между одноимёнными гармоническим и мелодическим интервалами находится в пределах биологической коммы[4] исполнителя – от 2 до 6 центов, то на первый взгляд, представляется вообще бессмысленно говорить о грамотном применении «вибрато» в контексте разделения его на два вида – в условиях гармонического или мелодического звуковысотного интонирования. К сожалению, в исполнительской практике действительно достаточно давно существует такое мнение. Аргументируется оно, как правило, следующим: поскольку акустическое расстояние, охватываемое в процессе применения приёма «вибрато» достаточно широкое, то вряд ли можно сам «опорный тон» рассматривать с точки зрения его принадлежности к мелодическому или гармоническому интонированию. На наш взгляд такое представление является не совсем точным.

Как отмечалось нами ранее, в соответствии с теорией «дуализма» П. Барановского большие и увеличенные мелодические интервалы склонны к расширению, и, соответственно, один или два из звуков, их составляющих будут иметь тенденцию к завышению относительно одноимённых им звуков, принадлежащих к гармонической интервалике. Изменение высоты тона, соответственно, меняет и акустическую зону «вибрато». При этом акустическая область «вибрато» – расстояние между «основным» тоном и звуковыми границами от него (верхней и нижней) составляет несколько десятков центов. Однако она может изменять свои границы благодаря коррекции исполнителем высоты «основного» тона. К тому же данная область может сознательно расширяться или сужаться исполнителем, так же как и половина её (вверх или вниз от «основного» тона) может сознательно быть уменьшена или увеличена исполнителем за счёт увеличения (или уменьшения) другой половины. Таким образом, не только коррекция высоты звука, а и грамотное применение «вибрато» позволяет исполнителю подчеркнуть мягкость тонов, принадлежащих гармонической

интервалике и усилить заострённость их в мелодической. Однако, еще раз подчеркнем, – осознанная и обоснованная.

Позволим себе еще раз вернуться к фрагменту Сонаты Ф. Шуберта (Пример № 2) и подтвердить вышеизложенную мысль о необходимости повышения второй ступени тональности в партии альта с позиции явления «дуализма интервалов».

В первом такте партии «Арпеджиона» второй звук «h» составляет с первым звуком «a» большую мелодическую секунду. Исходя из теории П. Барановского, такая секунда будет расширена относительно одноимённой ей гармонической[5]. В партии сопровождения мы не наблюдаем дублирование этого звука, что даёт все основания исполнителю не только повысить основной тон звука «h», но и подкрепить его «вибрато» по направлению вверх по регистру от него.

При анализе возможных вариантов приема «вибрато» необходимо учитывать инструментальный состав произведения. Особое внимание следует уделять тем случаям, когда в ансамбле участвуют инструменты с различным видами строя (например, равномерно-темперированный и свободно-мелодический). В этом случае вибрато позволяет преодолеть объективные «звуковысотные» различия.

Вернёмся к приведенному ранее фрагменту I-й части Сонаты для альта М.Глинки (пример № 1) и еще раз обратимся к особенности вибрато «опорных» звуков первого и второго тактов альтовой партии – «f» и «a». Нота «f» принадлежит к тоническому трезвучию и является терцовым тоном тональности d-moll. Заметим, что исходя из явления «дуализма интервалов» терцовый тон в контексте мелодического интервала имеет склонность к понижению для усиления минорного лада. Нота «a» также входит в состав тонического трезвучия, в котором является квинтовым тоном. Исходя из явления «дуализма интервалов» квинтовый тон в составе мелодического интервала имеет склонность к повышению относительно гармонического своего номинала. Однако оба эти звука дублируются в партии сопровождения. Для того, чтобы избирательная способность слуха выбрала нужную ему высоту этих двух звуков, исполнитель корректирует повышение и понижение каждого или одного из них, с помощью приёма «вибрато». Так, терцовый тон должен быть провибрирован исполнителем с направленностью к понижению, а квинтовый – по направлению к повышению относительно гармонических номиналов. Именно в таком случае, произойдёт акустическое совпадение двух рассматриваемых нами звуков с одноимёнными звуками в партии сопровождения.

Безусловно приведенный, в рамках статьи краткий аналитический обзор специфики использования приема «вибрато» может быть существенно расширен, но даже он позволяет сделать определенные выводы.

Прием вибрато является важным исполнительским средством выразительности. Однако следует понимать, что его качество напрямую зависит не только от технических решений, а и от так факторов как:

1. Явления «дуализма интервалов» и биологической коммы исполнителя. Если звук будет находится в составе мелодического интервала, то качество «вибрато» в процессе его исполнения так или иначе будет существенно отличаться от акустического качества одноименного ему звука, входящего в состав гармонического интервала.

2. Ладотональности произведения. В данном случае изменение качества «вибрато» будет происходить в зависимости от того, принадлежит ли такой «основной тон» к «лабильным» или «стабильным» ступеням лада, а также к восходящему или нисходящему движению мелодии.

3. Сольного или ансамблевого (оркестрового) исполнения. Качество «вибрато» должно существенно видоизменяться в зависимости от того, играет ли исполнитель соло или в составе ансамбля (или оркестра). К примеру, если в процессе исполнения должны акустически совпасть два одноимённых звука, принадлежащих к различным строям, то приём «вибрато» на струнно-смычковом инструменте может существенно помочь исполнителям в таком совпадении.

Примечания

[1]А. Рабинович – один из первых советских учёных XX века, который исследовал исполнения на инструментах с нефиксированным звукорядом с помощью электронной аппаратуры.

[2] На это, в частности указывал Е. Назайкинский [7,98]

[3] Об этом подробнее можно почитать в книге В. Григорьева. [5,95]

[4] Биологическая комма – установленная в 1935 году П.П. Барановским и Е.Е. Юцевичем межинтервальная разница, показывающая при свободном интонировании изолированных мелодических интервалов (интонируемых исключительно субъективно) степень расширения их по сравнению с интервалами гармоническими, определяемыми отношением ряда простых чисел), и являющуюся функцией возраста и общего биологического тонуса испытуемых. Биокомма прямо пропорциональна возрасту и обратно пропорциональна общему биотонусу[3,1].

[5] Расширение данной секунды будет происходить в пределах биологической коммы исполнителя – от 2 до 6 центов.

Литература

1. Агарков О. Вибрато как средство музыкальной выразительности в игре на скрипке. Исследовательско-методический очерк. М.: «Музгиз», 1956. – 63 с.

2. Барановский П., Юцевич Е. Звуковысотный анализ свободного мелодического строя / АН УССР. Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии. – К.: Изд-во АН УССР– 1956. – 83с.

3. Барановський П. Напрямки досліджень (тези, доповіді, без назви). (На документальних матеріалах колекції рукописних фондів ІМФЕ ім. М.Рильського НАН України) (Фонд 14-кол.5, 91) Б.д., машинопис, 2 арк.

4. Готсдинер А. Слуховой метод обучения и работа над вибрацией в классе скрипки. Под ред. Л.Н.Раабена. Гос. Муз. Изд-во, Ленинград, 1963. – 43с.

5. Григорьев В.Ю.Методика обучения игре на скрипке. – М.: - Издательский дом «Классика – XXI», 2006. – 256с.

6. Лесман И. «Очерки по методике обучения игры на скрипке» Вст. ст., сост., общ. ред., допол. и прим; М.С. Блока. — М.: Гос. муз. изд., 1964.

7. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.

8. Порвенков В.Г. Акустика и настройка музыкальных инструментов/ В. Порвенков.- М.:Музыка,,1990. – [Электронный ресурс].- Режим доступа - http://kvinta2.ru/archive.php

9. Рабинович А.В. Осциллографический метод анализа мелодии. Под ред. Н.А.Гарбузова, М., «Музгиз», 1932. – 32с.

10. Стеценко В. Закономірності інтонування на скрипці. – К., «Муз. Україна», 1977. – 62с.

11. Струве Б.В. Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых инструментах. Л., «Музгиз», 1933. – 62с.

12. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.-Л., Изд. АПН РСФСР, 1947. – 335с.

References

1. Agarkov O. (1956). Vibrato as a means of musical expressiveness in playing the violin. Research and methodological essay. Moscow, the USSR: Muzgiz [in Russian].

2. Baranovsky P. & Yutsevich E. (1956). Sound-analysis of the free melodic system / Academy of Sciences of the USSR. Institute of Arts, Folklore and ethnography. Kiev: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR [in Russian].

3. Baranovsky P. The Research areas.Abstracts of Papers (On the documentary materials of the collection of handwritten funds of the IMFE named after M. Rylsky of the National Academy of Sciences of Ukraine). [in Ukrainian].

4. Gortsinger A. (1963). Auditory method of training and work on vibration in the class of violin. L.N.Raabena. (Ed.). Leningrad: State Museum [in Russian].

5. Grigoriev V.U. (2006). Methodology of teaching the playing the violin. Moscow: Publishing House "Classics – XXI" [in Russian].

6. Lesman I. (1964). Essays on the methodology of teaching playing the violin. M.S. Block (Ed.) Moscow : State Museum [in Russian].

7. Nazaikinsky E.(1988). Sound Music World. Moscow: Music [in Russian].

8. Porvenkov V.G . (1990). Acoustics and tuning of musical instruments. Retrieved from http://kvinta2.ru/archive.php [in Russian].

9. Rabinovich A.V. (1932). Oscillographic method for analyzing melodies. N.A.Garbuzova. (Ed.). Moscow:Publishing House"Muzgiz" [in Russian].

10. Stetsenko V. (1977). Patterns of intonation on the violin. Kiev: Publishing House "Muz. Ukraine " [in Ukrainian].

11. Struve B.V. (1933). Vibration as the performing skill of playing bowed instruments. Leningrad: Publishing House "Muzgiz" [in Russian].

12. Teplov B.M. (1947). Psychology of musical abilities. Moscow: APN of the RSFSR [in Russian].

УДК 782:792.54]-053.2]](091)

Романец Дар'я Олександрівна,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
d.romanets@dakkkim.edu.ua

ДИТЯЧА ОПЕРА: ІСТОРІОГРАФІЯ ПИТАННЯ

Мета роботи. *Визначити коло теоретичних питань, пов'язаних з проблемами історіографії дитячої опери у вітчизняній та зарубіжній науковій літературі.* ***Методологія*** *дослідження полягає в застосуванні системного підходу для розкриття проблематики жанру дитячої опери.* ***Наукова новизна*** *роботи обґрунтовує подальше визначення прогалин у темі дослідження дитячих опер сучасних українських композиторів кінця XX – початку XXI ст.* ***Висновки.*** *На основі вивчення наукових вітчизняних та зарубіжних праць про дитячий оперний жанр визначено, що основні питання, які підіймають дослідники, стосуються психолого-педагогічних проблем сприйняття та виховання засобами музичного театру (Є. Александрова, А. Астапенко, Н. Ачкасов, С. Барановська, Л. Борухзон, Ю. Буренюк, О. Горожанкіна, О. Іванова, Є. Карпенко, Л. Кримова, А. Лесовиченко, К. Мельниченко, І. Назаренко, А. Савицька, Н. Сац, Лю Цзінь, Є. Чухман, Н. Шиянова). Крім того, існує велика кількість робіт із музикознавчим аналізом окремих вистав для дітей XIX – XX ст. та визначенням типології дитячих опер (М. Бахтін, А. Буданов, К. Гаврільчик, О. Єрмаков, Н. Ізуграфова, Т. Квірікадзе). Поодинокі розвідки та окремі статті присвячені оперним виставам для дітей початку XXI ст. (Ю. Бентя, Л. Морозова).*

Ключові слова: *дитяча опера, опера для дітей, жанр дитячої опери, дитячий музичний театр.*

Романец Дарья Александровна, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Детская опера: историография вопроса

Цель работы. *Определить круг теоретических вопросов, связанных с проблемами историографии детской оперы в отечественной и зарубежной научной литературе.* ***Методология*** *исследования заключается в применении системного подхода для раскрытия проблематики жанра детской оперы.* ***Научная новизна*** *работы обосновывает дальнейшее определение пробелов в теме исследования детских опер современных украинских композиторов конца XX – начала XXI в.* ***Выводы.*** *На основе изучения научных отечественных и зарубежных работ о детском оперном жанре выявлено, что основные вопросы, которые поднимают исследователи, касаются психолого-педагогических проблем восприятия и воспитания средствами музыкального театра (Е. Александрова, А. Астапенко, Н. Ачкасов, С. Барановская, Л. Борухзон, Ю. Буренюк, А. Горожанкина, А. Иванова, Е. Карпенко, Л. Крымова, А. Лесовиченко, К. Мельниченко, И. Назаренко, А. Савицкая, Н. Сац, Лю Цзинь, Е. Чухман, Н. Шиянова). Кроме того, существует большое количество работ с музыковедческих анализом отдельных спектаклей для детей XIX – XX вв. и определения типологии детских опер (Н. Бахтин, А. Буданов, К. Гаврильчик, А. Ермаков, Н. Изуграфова, Т. Квирикадзе). Одиночные поиски и отдельные статьи посвящены оперным спектаклям для детей начала XXI в. (Ю. Бентя, Л. Морозова).*

Ключевые слова: *детская опера, опера для детей, жанр детской оперы, детский музыкальный театр.*

©Романец Д. О., 2017

***Romanets Daria**, postgraduate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Children's opera: the historiography of the question

***Purpose of Article.** The research aims to define a circle of theoretical questions connected with problems of the historiography of children's opera in native and foreign scientific literature. **The methodology** of the study applies a systematic approach to reveal the issues of children's opera genre. **Scientific novelty** of the work justifies the further definition of gaps in the research topic of children's operas of contemporary Ukrainian composers at the end of the 20th and the beginning of the 21st century. **Conclusions.** On the basis of the study of scientific native and foreign works within the children's opera genre, the main issues raised by the researchers concern psychological and pedagogical problems of perception and education by means of musical theater were revealed (E. Aleksandrov, A. Astapenko, N. Achkasov, S. Baranovskaya, L. Boruchzon, Yu. Burenyuk, A. Gorozhankina, A. Ivanova, E. Karpenko, L. Krymova, A. Lesovichenko, K. Melnichenko, I. Nazarenko, A. Savitskaya, N. Sats, Liu Jin, E. Chukhman , N. Shyanova). In addition, there is a large number of works with musicology analysis of individual productions for children of the 19th and 20th centuries and the definition of the children's operas typology (N. Bakhtin, A. Budanov, K. Gavrilchik, A. Ermakov, N. Izugrafov, T. Kvirikadze). Single searches and separate articles are devoted to opera performances for children of the beginning of the XXI century. (Y. Bent, L. Morozov).*

Key words: *children's opera, opera for children, children's opera genre, children's musical theater.*

Актуальність теми дослідження. Поняття «сучасне мистецтво» у 90-ті роки ХХ ст. в перекладі з англійської часто звучало як «актуальне мистецтво» і означало сукупність художніх практик другої половини ХХ ст. На сьогодні музичне мистецтво, зокрема, оперне мистецтво для дітей залишається недостатньо вивченим і складає перспективний напрямок мистецтвознавчих досліджень.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам українського оперного жанру присвячено безліч робіт вітчизняних музикознавців (Л. Архімович, Т. Василенко, М. Грінченко, О. Єрошенко, О. Ізваріна, М. Михайлов, В. Панасюк, В. Рожок, І. Сікорська, М. Черкашина-Губаренко та ін.). У більшості названих вище музикознавчих робіт, присвячених оперному мистецтву, фігурують твори, що відносяться до області «дорослого» музичного театру. Разом з тим, сфера дитячої опери не є для авторів провідною в їх міркуваннях і згадується авторами лише побіжно.

Серед усіх різновидів оперного жанру, проблематика дитячих опер залишається найменш дослідженою музикознавцями, отже, вимагає ретельного вивчення. Більшість існуючої наукової літератури стосується вивчення дитячих опер зарубіжних композиторів. Ґрунтовних робіт, окремо присвячених українським дитячим операм, на даний час майже не існує.

Мета статті полягає у визначенні кола теоретичних питань, пов’язаних з проблемами історіографії дитячої опери у вітчизняній та зарубіжній науковій літературі.

Виклад основного матеріалу. Перші музикознавчі праці, присвячені дитячим операм, з’явилися вже на початку ХХ ст. Їхня поява, була обумовлена тим, що на зламі XIX − XX ст. з’явилася значна кількість музично-театральних вистав, призначених для виконання маленькими артистами. Починаючи із

цього етапу стає актуальним теоретичне осмислення дитячих творів як самостійного жанру музичного мистецтва. В енциклопедичному словнику йдеться мова про появу перших дитячих опер наприкінці XIX ст.

Серед опер німецьких композиторів відомі твори Ф. Абта «Червона Шапочка» (1892 р.) та Е. Хумпердінка «Гензель і Гретель (1893 р.). Велику кількість опер для дітей на зламі століть створюють композитори: М. Іполітов-Іванов «На вінок Пушкіну» (1881 р.), М. Брянський – «Кіт, цап і баран або Плутні кота Васьки» та «Музиканти» (1886 р., на тексти байок І. Крилова, пост. у 1900 р. в Одесі) тощо.

В «Українській музичній енциклопедії» знаходимо інформацію про перші дитячі опери українських композиторів. Серед них опера «Коза-дереза» (1888 р.) у доробку М. Лисенка. Трохи пізніше у нього з'явилися «Пан Коцький» (1891 р.) та «Зима і Весна, або Снігова краля» (1892 р.) та. В основі сюжету цих творів покладено українські народні казки. Музичний матеріал, побудований на відомих народних піснях і танцях, легко запам'ятовується і добре сприймається дітьми. У 1899 р. оперу «Ріпка» написав В. Сокальський. Поява дитячих опер на народній основі («Лисичка, Котик і Півник», 1910 р. та «Івасик-Телесик», 1911 р.) у перші десятиліття XX ст. пов'язана із творчістю К. Стеценка [12, 525].

Найбільш дослідженими музикознавцями є дитячі опери М. Лисенка, як засновника цього жанру дитячої музики в Україні. Даній темі присвятили свої роботи музикознавці різних часів (Н. Андрієвська, Т. Берест, В. Брюгген, П. Козицький, Л. Корній, А. Лесовиченко, І. Ляшенко, М. Михайлов, М. Мухтаримова, Р. Сулім, В. Хмара). У них розглядаються різні аспекти оперної творчості М. Лисенка: критерії музично-сценічних творів, феномен художнього образу, особливості драматургії, форми, музичного стилю, засоби музично-драматичної виразності, а також їх сценічна доля.

Найбільш раннім науковим дослідженням, відомим нам, є стаття О. Коптяєва «Про дитячу оперу» (1907 р.), яка була опублікована у «Біржових відомостях» (російська дореволюційна політико-економічна газета помірно-ліберального спрямування, яка виходила у Петербурзі, 1880 − 1917 рр.).

Через кілька років з'являються роботи російського і радянського поета, бібліографа, перекладача, літературознавця, педагога і театрального діяча М. Бахтіна (1866 − 1940) «Огляд п'єс для дитячого і шкільного театру» (1912 р.) та «Огляд дитячих опер» (1915 р.). Він також є автором статей про роль музичного театру у становленні підростаючої особистості: «Театр і його роль у вихованні» (зб. «На допомогу родині і школі» М., 1911), «Виховне значення театру» («Збірник педагогічних статей на честь редактора журналу «Педагогічний збірник» А. Н. Острогородського, СПб., 1907 р.) [2].

У згаданих роботах автор у хронологічному порядку узагальнив та систематизував відомості про музично-сценічні твори, які були створені з 1886 по 1915 рр. та призначалися для виконання або перегляду дітьми. М. Бахтін зробив короткий огляд опер таких композиторів, як Ф. Абт, В. Віллуан, М. Лисенко, В. Орлов, В. Рєбіков, Е. Хумпердинк, та ін. Дослідник приділив

увагу розробці коротких анотацій до кожного твору, які містили відомості про тривалість вистави, особливості декорацій, необхідні виконавські здібності. Крім того, автор висловив свої міркування про сюжетні недоліки опер зазначених композиторів.

У процесі історичного розвитку склалася певна система жанрів опери. В «Огляді дитячих опер» М. Бахтін визначає, що дитячі опери відрізняються певними якостями, про що свідчить різноманітність жанрових підзаголовків. Поряд з «дитячими операми» або «операми для дітей» виявляються «музичні казки для дітей», «дитячі кантати», «казки», «шкільне читання в особах із співом», «маленька опера або кантата».

Саме в цьому джерелі інформації наявні відомості про опери українських композиторів – М. Лисенка та К. Стеценка. Особливий інтерес представляє згадка про надруковане лібрето (без музики) казкової оперети у п'яти діях В. Пархомовича-Вікторова «Хлопчик з мізинчик і людоїд» (Полтава, 1908, 35 с.) [2, 7].

У заключному розділі каталогу М. Бахтін визначив основні риси, властиві «дитячому» оперному різновиду. Так, він відмовляє в праві вважатися оперою творам зі значною роллю художньої декламації: «твори, які допускають декламацію поряд зі співом... по суті не можуть бути навіть названі операми, а тільки операми або, як їх називають самі автори, музичними картинами» [2, 47].

Двадцяте століття принесло суттєві зміни у розвиток оперного мистецтва. Можна згадати художні течії експресіонізму, неокласицизму, імпресіонізму з прикладами нової оперної драматургії. Яскравим прикладом є оперні твори К. Дебюссі та його послідовників. Наприклад, опера-балет М. Равеля «Дитя та чари» (1925 р.), а також цікавих творів для дітей німецького композитора Енгельберта Хумпердінка: опера-казка «Гензель і Гретель» (1893 р.), для співу з фортепіано «Семеро козенят» (1895 р.), опера «Спляча красуня» (1902 р.).

На прикладі творів Е. Хумпердінка українська дослідниця Любов Лютько виділяє основні складові дитячої оперотерапії: музикотерапія, казкотерапія і драмотерапія. Дослідниця зазначає, що витоки арттерапії йдуть у психоаналіз з посиланнями на роботи З. Фрейда і К. Юнга. Виходячи із специфіки опери (як синтетичного жанру), автор виділяє такі основні складові дитячої оперотерапії: музикотерапію, казкотерапію і драматерапію. Дослідниця зазначає, що «кожен з перерахованих вище терапевтичних компонентів діє цілеспрямовано на свою модальність, що, в цілому, створює унікальний ефект оперотерапії» [10, с. 85]. Аналізуючи чотири дитячі опери Е. Хумпердінка, дослідниця оцінює практичне застосування оперотерапії.

У вітчизняному музикознавстві до 40-х рр. XX ст. спостерігалося зменшення уваги до жанру дитячої опери, як композиторів, так і науковців. Відомі окремі опери Г. Фінаровського «В майстерні художника» (1929 р.), Ю. Рожавської «Коник-горбик» (1935 р.), Г. Компанійця «Вовк та семеро козенят» (1939 р.), Є. Юцевича «Журавель і Чапля» (1940 р.). Дисертація вітчизняного дослідника А. Германа саме і стосується розвитку жанру дитячої опери російських та українських композиторів до середини 40-х рр. XX ст.

За останні двадцять років наукові праці на тематику оперних театрів з'явилися у значній кількості. Серед них найбільш значним виданням є навчальний посібник Анатолія Буданова «Опери для дітей XXI століття в контексті видовищної музичної культури: шляхи та пошуки». Однак, це джерело інформації потребує ретельного осмислення та критичного аналізу, оскільки в ньому помічені деякі неточності. Так, наприклад, твори М. Лисенка помилково віднесено до опер російських композиторів [3, с. 52].

Автор охоплює досить широкий спектр тем, тісно пов'язаних з жанром дитячої опери: психолого-педагогічні проблеми виховання і сприйняття, дає короткий огляд репертуару опер композиторів для дітей, починаючи від XIX ст. і до сучасності. Однак, слід зазначити, що питання дитячих опер українських композиторів XX – XXI ст. залишається відкритим, оскільки відомості про них у даному огляді практично відсутні (за винятком згадки опер М. Лисенка).

Один з початкових розділів дослідження А. Буданова розкриває особливості виховання і навчання підростаючого покоління засобами оперної вистави для дітей та юнацтва. У своїй роботі автор ґрунтується здебільшого на працях Л. Виготського про становлення та розвиток дитячої психіки. За справедливим твердженням Олександра Єрмакова, «сама ідея застосування засобів театру для виховання підростаючого покоління (від найпростіших драматизації до показу «повноформатних» вистав) багато в чому була дискусійною. У роботах часто постулювалася теза про «корисність» або «шкідливість» для формування підростаючої особистості участь у театральних постановках» [3, 95]. Крім цього, розглядаючи проблеми жанрових різновидів «дитячої опери», «опери для дітей» і «опери у виконанні дітей», дослідник стверджує, що «у використання терміну «дитяча опера», «опера для дітей» відсутній єдиний підхід, існуючих робіт не так багато» [3, 98].

Прикладом може слугувати дисертація О. Єрмакова «Жанрові особливості дитячої опери для аматорського театру» на прикладі творчості уральських композиторів. В одному з розділів автор розглядає дитячу оперу як жанровий різновид класичної багатоактної опери. Він вказує на те, що «для визначення з позицій музикознавства специфіки дитячої опери як самостійного музично-театрального оперного різновиду закономірним представляється її розгляд в контексті вихідного жанрового прототипу − класичної багатоактної опери». Він вважає необхідним «встановити, якою мірою дитяча опера володіє стійким цілісним комплексом рис, що дозволяє ідентифікувати її як окремий жанровий різновид незалежно від часу створення, конкретних національних, регіональних традицій, умов виконання тощо» [6, 21].

Спільна проблематика зазначена в іншому дослідженні, але на прикладі творів грузинських композиторів. Тамара Квірікадзе розглядає проблему типології дитячої опери. У дисертації «Грузинська дитяча опера» (1987 р.) визначена типологія грузинських дитячих опер таким чином: опера-алегорія, опера-драма, лірична опера-казка, казкова опера-феєрія, опера-байка, комічна

народна опера-казка. Дослідниця використовує опери для дітей на казкові сюжети Т. Гокієлі «Червона Шапочка» (1956 р.), В. Гокієлі «Кришталевий черевичок» (1964 р.), М. Давіташвілі «Каджана» (1965 р.) та «Нацаркекія» (1975 р.), Н. Мамісашвілі «Зайчик-Хвалько» (1967 р.), [9].

Разом з тим проблематика оперних жанрів стає темою для досліджень протягом всієї історії розвитку цього жанру. Не виключенням з цього є масштабна дослідження Наталі Ізуграфової «Дитяча опера як автономна жанрова форма у контексті сучасної музичної культури» [7]. Її робота присвячена вивченню феномену дитинства та семантиці дитячості в музиці на основі оперної творчості. Крім того, вона вивчає дитячу тему та дитячі опери з репертуару Одеського національного театру опери та балету. Автор визначає жанрові різновиди дитячої опери, що зумовили її естетику та музично-семантичну автономію. Вона виділяє головну роль музики у створенні структурної-смислової основи даного жанру та розглядає музичну семантику дитячої опери.

Дослідниця встановлює композиційно-драматургічну та стилістичну своєрідність втілення «дитячої теми» в опері методом аналізу опер Б. Бріттена, В. Колмановського, Л. Конова М. Лисенка, І. Польського, В. Філіпенка та інших, встановлює принципові семантичні відмінності таких різновидів дитячої опери, як опера для дітей та опера для дитячого виконання, обґрунтовує художньо-естетичне значення синтез-опер Л. Конова. Однак, слід зазначити, що, розглядаючи деякі дитячі опери українських композиторів ХХ ст., зразки цього жанру ХХІ ст. залишаються в даній роботі недослідженими.

Крім того, білоруські дослідники вивчають дану проблематику. Наприклад, у статті К. Гаврільчик «Різновиди оперної вистави у контексті музичного театру для дітей» визначена типологія дитячих опер композиторів Білорусі. Автор вказує на появу у ХХ ст. нових жанрових форм, таких, як опера-казка, музична казка-притча, смішна опера, опера-гра [4, 130].

Цілий корпус робіт, присвячений дитячій опері з акцентом на виховному потенціалі оперного мистецтва. Хоча перші спроби усвідомлення виховної функції дитячих оперних вистав були зроблені вже на етапі появи опусів даного жанрового різновиду (остання чверть ХІХ ст.). Свідченням цього можуть слугувати статті, які визначають роль музичного театру у становленні підростаючої особистості, опубліковані на початку ХХ ст.: М. Конорської «Дитячий театр, його шкода і користь» (1901 р.), М. Бахтіна: «Театр і його роль у вихованні» зі збірника «На допомогу родині і школі» (1911 р.) та «Виховне значення театру» зі «Збірника педагогічних статей на честь редактора журналу «Педагогічний збірник» Острогорського (СПб., 1907 р.) та ін.

Крім того, сучасні дослідники, наприклад, А. Астапенко вказує на те, що «педагогічний та виховний почин у дитячому театрі полягає в тому, що тут поряд з режисером, художником, актором працюють і педагоги» [1, 275]. Дослідник поділяє глядачів на вікові категорії (діти, підлітки, юнацтво), що

збігається із класифікацією дитячих опер М. Лисенка. Психологічні особливості різних вікових категорій ретельно вивчаються педагогічною частиною театру.

Відсутність кордонів між грою і реальністю, потреба у грі характеризує естетично-художній потенціал дитячих опер. Тому стає необхідним їхнє впровадження у навчальний процес підготовки вчителів музики. Дослідниця Наталія Мозгальова у статті «Дитячі опери українських композиторів у практиці інструментально-виконавської підготовки вчителів музики» вивчає сприйняття та усвідомлення учнями дитячих опер. Вона приходить до висновку, що робота над дитячими операми «стимулює пізнання власних можливостей і здібностей, сприяє оволодінню культурою спілкування, формує інтерес до власних можливостей, розвиває фантазію та уяву і в кінцевому результаті вчить дитину бути індивідуальністю, особистістю. Використання дитячих опер у практиці інструментально-виконавської підготовки вчителів музики має велике виховне і практичне значення. У процесі вивчення фортепіанної партії оперного клавіру удосконалюються концертмейстерські навички, активізується пошук доцільних виконавських засобів, розширюється музично-естетичний тезаурус, формується естетичний смак та інтерес до оперного мистецтва. Якість практичного втілення художньо-педагогічних задумів оперних творів засобами фортепіано забезпечують самоорганізація та самоуправління студентів на основі розвинутих комунікативних навичок. Емоційно-чуттєві враження, що виникають при спілкуванні з оперними творами сприяють зростанню рівня піаністичної спроможності студентів, розширенню та поглибленню виконавського репертуару майбутніх вчителів музики» [11, 83]. З точки зору психології сприйняття основним прийомом для розвитку музичних здібностей є активна участь у творчому процесі.

Починаючи з кінця 40-х рр. і до кінця ХХ ст. дитячий музичний театр знову привернув увагу композиторів та музикознавців. Цей час можна вважати періодом розквіту жанру дитячої опери. Як зарубіжні, так і вітчизняні композитори створили велику кількість музичних спектаклів.

На відміну від України, де перша дитяча опера з'явилася наприкінці XIX ст., на території більшості колишніх радянських республік перші опери для дітей з'являються у другій половині ХХ ст.. У «Музичній енциклопедії» та інших дослідженнях, які стосуються оперної творчості композиторів окремих національних шкіл (Т. Квірікадзе, З. Байрамова, К. Гаврільчік), наявні відомості про перші дитячі оперні твори композиторів країн ближнього зарубіжжя. Так, першим азербайджанським композитором, що створив дитячу оперу став С. Гаджибеков – «Іскендер та пастух» (1947 р.), білоруським – Г. Пукст «Маринка» (1954 р.), естонським – Е. Капп «Зимова казка» (1958 р.), узбекським – С. Бабаєв «Дві сестри» (1967 р.), бурятським –Б. Ямпілов «Чудовий скарб» (1970 р.), татарською – Л. Хайрутдінова «Підступна кішка» (1974 р.), казахським – Ж. Дастенов «Канбак шал» (1979 р.).

Дослідник А. Буданов наводить відомості про дитячі опери 2-ї половини ХХ ст. таких зарубіжних композиторів, як Д.-К. Менотттті − «Обман Мартіна» (1964 р.), «Яйце» (1976 р.), «Циганський суд» (1978 р.), «Чіп та його собака» (1979 р.), «Хлопчик, який зростав занадто швидко» (1982 р.), П. Девіс − «Два скрипаля» (1978 р.), «Попелюшка» (1980 р.), «Веселка» (1981 р.), «Динозавр на волі» (1989 р.) [3, 56-57].

Звичайно, що найбільша кількість робіт, у яких предметом спеціального вивчення є дитячі опери саме українських композиторів, з'являється у другій половині ХХ ст. Саме в цей період були написані опери І. Польського «Терем-теремок» на власне лібрето за С. Маршаком (1949 р.) та опера на той самий сюжет І. Драго.

Сучасна дослідниця Ганна Карась вивчає статику і динаміку жанру дитячої опери у творчості композиторів української діаспори ХХ ст. Шляхом здійснення порівняльного аналізу дитячих опер М. Лисенка, Є. Садовського, В. Безкоровайного, Є. Звоздецького, С. Туркевич-Лукіянович, автор визначає основні стилістичні засади та певні статично-динамічні ознаки. Щодо стилістики проаналізованих нею творів, авторка приходить до висновку, що основою сюжетів сучасних опер стають не тільки українські народні казки, але й «створюються оригінальні новотвори, які все ж таки зберігають казковість сюжету» [8, 93].

Сучасні композитори, такі, як В. Теличко, Р. Смоляр, В. Степурко, Ю. Шевченко, І. Щербаков та ін. продовжують працювати в жанрі дитячої опери, часто залишаючись без професійної оцінки вітчизняних музикознавців, крім поодиноких професійних рецензій Юлії Бенті, Любові Морозової та ін.

Наукова новизна роботи обґрунтовує подальше визначення прогалин у темі дослідження дитячих опер сучасних українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Висновки. На основі вивчення теоретичних праць історії та теорії оперного мистецтва визначено типологію дитячої опери за М. Бахтіним, Н. Ізуграфової О. Єрмаковим, Т. Квірікадзе. Дослідники розрізняють такі види дитячих опер: опера-алегорія, опера-драма, лірична опера-казка, комічна народна опера-казка, казкова опера-феєрія, опера-байка, музична казка-притча, смішна опера, опера-гра та ін.

Виявлено, що дитячі опери українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст. залишаються практично недослідженими сучасними музикознавцями. Таким чином, відсутність окремого дослідження, присвяченого типології і жанровим різновидам дитячих опер українських композиторів, зокрема ХХІ ст., залишається безумовним недоробком у вітчизняному музикознавстві.

Література

1. Астапенко А. С. Театр и детский зритель: к проблеме восприятия театра / А. С. Астапенко // Культура: открытый формат – 2015 (библиотековедение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность): сборник научных статей / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2015. – С. 274-277.

2. Бахтин Н. Н. Обзор детских опер: с обозначением декораций и количества и качества голосов и хоров. Пг.: Типография Императорского уч. глухонемых. Мойка 54, – 1915. – 49 с.

3. Буданов А. В. Оперы для детей XXI века в контексте зрелищной музыкальной культуры: пути и поиски: учебное пособие для обучающихся по программам бакалавриата, специалитета, магистратуры, ассистентуры-стажировки и аспирантуры / А. В. Буданов; М-во образования и науки Российской Федерации, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. проф. образования "Гос. классическая акад. им. Маймонида", Фак. мировой музыкальной культуры. − Москва: [б. и.], 2015. − 220 с.

4. Гаврильчик К. В. Разновидности оперного спектакля в контексте музыкального театра для детей / К. В. Гаврильчик // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А, Гуманитарные науки: научно-теоретический журнал. − 2008. − № 1. − С. 129-132.

5. Герман А. Детская опера русских и украинских композиторов: дис. … канд. музыковедческих наук / А. Герман; КГК им. П. И. Чайковского. – К., 1947. – 171 с.

6. Ермаков А. А. Жанровые особенности детской оперы для любительского театра (на примере творчества уральских композиторов): автореф. дис. … канд. искусствоведения, специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / А. А. Ермаков. – Магнитогорск, 2012. – 25 с.

7. Ізуграфова Н. В. Дитяча опера як автономна жанрова форма у контексті сучасної музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Н. В. Ізуграфова; Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. − О., 2013. − 20 с.

8. Карась Г. В. Статика і динаміка жанру дитячої опери у творчості композиторів української діаспори XX ст. // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв Науковий журнал − № 2, 2010. – С. 89-93.

9. Квирикадзе Т. К. Грузинская детская опера: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к. иск. / Груз. гос. театр. ин-т им. Ш. Руставели. − Тбилиси, 1987. − 22 с.

10. Лютько Л. Феномен оперотерапии: на примере детских сказочных произведений Э. Хумпердинка / Любовь Лютько // Музыкальная академия. − 2013. − № 1. − С. 85-90.

11. Мозгальова Н. Г. Дитячі опери українських композиторів в практиці інструментально-виконавської підготовки вчителів музики / Н. Мозгальова // Вісник Запорізького національного університету: Педагогічні науки: зб. наук. пр. / Запоріз. нац. ун-т. – Запоріжжя: Вид-во ЗНУ, № 1. - 2010. – С. 80-83.

12. Фільц Б. Музика для дітей // Українська музична енциклопедія. Т. 3 / Редкол. Г. Скрипник (голова) та ін.; Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К.: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2011. – С. 525-531.

References

1. Astapenko, A. S. (2015) The theater and the children's viewer: to the problem of theater perception. Culture: open format - 2015 (library science, bibliography and bibliology, art criticism,

cultural studies, museology, sociocultural activity). Minsk: a collection of scientific articles Belarusian State University of Culture and Arts, 274-277 [in Russian].

2. Bakhtin, N. N. (1915) Review of children's operas: with a designation of scenery and quantity and quality of voices and choruses. Pg.: Printing house of the Imperial Uch. deaf and dumb. Moika 54 [in Russian].

3. Budanov, A.V. (2015) Operas for children of the XXI century in the context of spectacular musical culture: ways and searches: a textbook for students on bachelor's, specialty, magistracy, assistant training and postgraduate programs. Moscow: Ministry of Education and Science of the Russian Federation, Federal State. budget educational institution. prof. education "State classical academy named after Maimonides", Fak. world musical culture [in Russian].

4. Gavrilchik, K.V. (2008) Varieties of opera performance in the context of a musical theater for children. Bulletin of the Polotsk State University. Series A, Humanities: a scientific and theoretical journal, 1, 129-132. [in Russian].

5. German, A. (1947) Children's opera of Russian and Ukrainian composers. Extended abstract of candidate's thesis. Kiev: KGK them. P. I. Tchaikovsky [in Russian].

6. Ermakov, A. A. (2012) Genre features of children's opera for amateur theater (on the example of creativity of the Ural composers). Extended abstract of candidate's thesis. Magnitogorsk [in Russian].

7. Izgrafova, N.V. The child of the opera is autonomous genre form in the context of the lateral muscular culture. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: nat. music. acad. A.V. Nezhdanovoï [in Ukrainian].

8. Karas, G.V. (2010) Statics and dynamics of the genre of the child's play in the creative arts of the Ukrainian art of the twentieth century. Bulletin of the State Academy of Leaders of Culture and Arts. Scientific journal, 2, 89-93 [in Ukrainian].

9. Kvirikadze, T. K. (1987) Georgian Children's Opera: Extended abstract of candidate's thesis. Tbilisi: Cargo. state. theater. Institute of. Sh. Rustaveli [in Russian].

10. Lyutko, L. (2013) The phenomenon of operotherapy: on the example of children's fairy tales E. Humperdinka. Music Academy, 1, 85-90 [in Russian].

11. Mozgalova N.G. (2010) Children's operas of Ukrainian composers in the practice of instrumental and performing training of music teachers. Vestnik Zaporizhzhya National University: Pedagogical sciences: Sat. sciences etc. ,1, 80-83 [in Ukrainian].

12. Fil'ts B. (2011) Music for Children. Ukrainian Music Encyclopedia. Redcock. G. Skrypnyk (chairman) and others; National Academy of Sciences of Ukraine; Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after. M. T. Rylsky. (Vols. 3), (pp. 525-531). Kiev: Publishing House of the Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. [in Ukrainian].

УДК 78.089.1=03

Шиленко Лада Анатоліївна,
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв
shilenkol@gmail.com

ПРОБЛЕМА ПЕРЕКЛАДУ ОПЕРНОГО ЛІБРЕТО В СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ

Мета роботи – *проаналізувати кардинально різні погляди з приводу виконання опери мовою оригіналу або відтворення її в мовній інтерпретації країни, де вона ставиться.* ***Методологія*** *дослідження полягає у застосуванні аналітичного, компаративного, кросс-культурного, логічного та історично-порівняльного методів. Зазначений методологічний підхід використано для розкриття та аналізу доцільності перекладу тексту в музичних виставах, а також з метою історично-хронологічного виявлення розбіжних думок на питання оперного лібрето.* ***Наукова новизна*** *статті полягає в аналізі факторів доцільності перекладу оперного лібрето та співставленні думок фахівців з цього приводу. У результаті дослідження зроблено* ***висновки*** *про те, що проблема актуалізації сучасної музичної вистави викликає суперечки фахівців даної галузі; тенденція перекладу текстової драматургічної складової опери змінювалась згідно історичного контексту з огляду на практичні особливості самого жанру; інтерпретований текст оригіналу варіюється залежно від часткового заміщення оригінального тексту (речитативи, сцени, вставні номери) до повного перекладу опери; вивчення кардинально різних авторитетних думок з цього питання підтвердило, що проблема перекладу лібрето в сучасному музичному театрі має вирішуватися індивідуально з огляду на кожну конкретну постановку; режисери мають пам'ятати не лише про те, що вони хочуть дати публіці, а й про те, що глядач хоче почути і побачити; для подолання вітчизняної театрально-мистецької кризи необхідно здійснювати високо професійний переклад лібрето українською мовою, який зміг би донести зміст вистави, не пошкодивши музичний матеріал, створений композитором. Проблема перекладу оперних лібрето є досить актуальною та потребує подальших досліджень та розвідок.*

Ключові слова: *лібрето, режисер, сучасний музичний театр, композитор.*

Шиленко Лада Анатольевна, *соискатель Киевского национального университета культуры и искусств*

Проблема перевода оперного либретто в современном музыкальном театре

Цель работы *– проанализировать кардинально противоположные взгляды относительно исполнения опер на языке оригинала или воспроизведения их в языковой интерпретации страны постановки.* ***Методология исследования*** *заключается в применении аналитического, компаративного, кросс-культурного, логического и историко-сравнительного методов. Данный методологический подход использован для раскрытия и анализа необходимости перевода текста в музыкальных спектаклях, а также с целью историко-хронологического выявления разных мнений относительно оперного либретто.* ***Научная новизна*** *статьи заключается в анализе факторов целесообразности перевода оперного либретто и сопоставлении мнений специалистов по этому поводу. В результате исследования, были сделаны* ***выводы****, что проблема актуализации современного музыкального спектакля вызывает споры специалистов; тенденция перевода текстовой составляющей оперы менялась согласно исторического контекста с учетом практических*

©Шиленко Л.А., 2017

особенностей самого жанра; интерпретация текста оригинала варьируется в зависимости от частичного замещения оригинального текста (речитативы, сцены, вставные номера) до полного языкового перевода оперы; сопоставление различных авторитетных мнений по этому вопросу подтвердило, что проблема перевода либретто в современном музыкальном театре должна решаться индивидуально для каждой конкретной постановки; режиссерам необходимо помнить не только о том, что они хотят дать публике, но и о том, что зритель хочет услышать и увидеть; для преодоления отечественного театрально-художественного кризиса необходимо осуществлять высоко профессиональный перевод либретто на украинский язык, который смог бы донести содержание спектакля, не повредив музыкальный материал, созданный композитором. Проблема перевода оперных либретто является актуальной и требует дальнейших исследований.

Ключевые слова: *либретто, режиссер, современный музыкальный театр, композитор.*

Shylenko Lada, *a PhD-candidate of Kyiv National University of Culture and Arts*

The Problem of the libretto's translation in the modern musical theatre

Purpose of Article. *The research aims to analyze the different opinions, regarding the opera performances in the original language or to reproduce them in the oral interpretation of the country of production.* ***The methodology*** *of the research applies analytical, comparative, cross-cultural, logical, and historical methods. The mentioned methodological approach is used to reveal and analyze the necessity of translating the text into musical performances, as well as the historical chronology of changing the opinions regarding the translation of opera's libretto.* ***The scientific novelty*** *of the article analyzes the factors of the necessity of transferring opera libretto and comparison of different views regarding this theme.* ***Conclusions.*** *As a result of the research, it was concluded that the problem of the opera's contemporary embodiment provokes controversy between specialists; the tendency for the translation of the text component of the opera changed according to the historical context and practical features of the genre itself; the interpretation of the original text varies from the replacement of the original version by parts (recitatives and scenes) up to the full libretto translation; the comparison of various authoritative opinions on this issue has confirmed that the problem of libretto translation in a modern musical theater should be solved individually for each particular performance; directors should remember not only what they want to give to the public, but also about what the spectator wants to hear and see; to overcome the Ukrainian theatre- artistic crisis, it is necessary to create a highly professional translation of the libretto in Ukrainian, which would be able to convey the content of the play without damaging the musical material produced by the composer. The problem of libretto translation in opera is actual and requires further researches.*

Key words: *libretto, director, contemporary music theatre, composer.*

Опера – високий, складний та синтетичний жанр, що включає в себе усі види мистецтва: спів, музику, літературу, художнє мистецтво тощо. При втіленні твору перед режисером постає зовсім непроста задача – поєднати усі ці пласти в один мистецький твір – виставу. Це потребує професійних знань, досвіду й авторитетної думки того, хто втілює оперу на сцені.

Актуальність теми дослідження перекладу оперного лібрето постає особливо гостро сьогодні - в час, коли в музичному театрі не тільки слухають твір, а й дивляться. Глядачам уже не достатньо лише сприймати складні вокальні партії солістів. Вони прагнуть зрозуміти сюжет та зміст твору, що складно зробити без знання мови, якою йде вистава.

Аналіз досліджень і публікацій на цю проблему охопив праці таких театрознавців та науковців: М.Р.Черкашина-Губаренко, М.Загайкевич, А.Терещенко, М.Стріхи, А.Ставиченко та інших.

Мета дослідження – проаналізувати кардинально різні погляди з приводу виконання опери мовою оригіналу або відтворення її в мовній інтерпретації країни, де вона ставиться.

Ця мета обумовлює вирішення завдань, а саме: розглянути проблему актуалізації сучасної музичної вистави, прослідкувати тенденцію перекладу оперного лібрето в історичному контексті, проаналізувати причини та можливі варіанти інтерпретацій текстової драматургії, дослідити авторитетні думки мистецтвознавців щодо перекладу лібрето опери.

Виклад основного матеріалу. Думки з приводу того, як найкраще донести проблематику твору, розходяться. Мистецтвознавець М.Р.Черкашина-Губаренко писала про те, що з виникненням оперного жанру наприкінці XVI сторіччя в Італії найголовнішими в ньому були співаки. Їх авторитетний погляд на втілення твору та бажання щодо вистави беззаперечно задовольнялись. Фінансова винагорода була набагато вищою, ніж у інших учасників вистави, навіть авторів музики та текстів. Слідом за цим періодом лідерство отримали диригенти. Вони визначали вектор постановки та художню інтерпретацію твору. Починаючи з XX сторіччя, головними в музичному театрі стали художники-постановники. І тільки після періоду домінування сценографів, настає ера режисерів [1, 118-119].

Співаки, диригенти, сценографи, режисери – чиє б слово не було головним при втіленні постановки, можна з впевненістю сказати одне – це має бути освічений та авторитетний професіонал, який може аргументувати свою позицію та запевнити всю команду творців вистави у необхідності даного рішення.

Звертаючись до слів музичного критика Анни Ставиченко, «нерозуміння сутності оперної режисури в контексті нинішнього часу — проблема всіх українських театрів. Самі собою перевдягання в сучасні костюми або ж поява на сцені абсурдних об’єктів не мають нічого спільного зі створенням виваженої режисерської концепції.... Здебільшого український оперний театр обирає вторований та безпечний шлях “історичного реалізму” в режисерському підході — звичайно, у специфічному вітчизняному розумінні цього явища» [3, 1].

У свідомості українського пересічного глядача жанр опери постає архаїчним, несучасним та статичним. Не дивлячись на те, що в Європі даний вид театрального мистецтва привертає велику увагу глядачів, створює резонанс у засобах масової інформації та користується великою популярністю, в Україні публіка не має змоги оцінити всі сценічні можливості та загальноєвропейські досягнення у сфері музично-сценічного мистецтва, театральні інтерпретації світових оперних шедеврів.

Підхід деяких режисерів-постановників до жанру опери є застарілим. В українському театральному просторі спостерігаються дві головні режисерські тенденції. Перша – це реалістичний підхід до втілення, історичний реалізм в костюмах та декораціях. Дане рішення зазвичай характеризується нецікавою статичністю масових балетних та хорових сцен, вичурними декораціями та

костюмами, відсутністю образності та метафоричності, якої потребує мистецтво, та великим бюджетом, що не в змозі гарантувати зацікавленості глядача у виставі.

Друга тенденція – експериментальні постановки, які ідейно та тематично частіше за все радикально відрізняються від першоджерела. Іноді вони розраховані на видовищність, зіркових солістів або ж намагання виявити свою оригінальність, що не має нічого спільного із справжнім високим мистецтвом. Такі вистави не завжди можуть увійти у сталий репертуар театру, так і залишаючись разовими експериментами.

Важливим та дискусійним питанням у сьогоденному театральному оперному мистецтві є переклад оперного лібрето українською мовою. В музично-театральному просторі нашої країни зокрема та усього світу в цілому існують гострі суперечки та кардинально різні думки мистецтвознавців з цього приводу.

До останньої чверті ХХ сторіччя на світових оперних площадках здійснювався переклад лібрето національною мовою відповідно до країни виконання. Дана практика була загальнопоширеною. Таким чином, відомі зіркові виконавці, які гастролювали у різних країнах світу, знали партії опер у різних перекладах. Така сценічна мовна інтерпретація пояснювалась потребою розуміння мови самої публіки.

Як пише український перекладач та науковець Максим Стріха, «після Другої світової війни підхід до доцільності перекладу оперного лібрето змінився. Все це мало цілком прагматичну причину, адже провідні театри рівня “Метрополітен опера”, Ковент-Ґардена, “Штатсопера”, “Ла Скала” тощо, не маючи постійного складу солістів і запрошуючи для нових постановок інтернаціональний набір зірок, поступово стали впроваджувати практику виконання класичних опер мовами, якими були написані оригінальні лібрето» [5,1].

Це питання значно полегшило задачу вокалістам, яким було достатньо вивчити партію однією мовою, для того щоб гастролювати різними країнами. Однак, з іншої сторони, воно суттєво ускладнило процес сприйняття твору публікою.

Спираючись на авторитетну думку згаданого науковця, погоджуємося з тим, що даний прагматичний погляд на речі був підтриманий та виправданий музикознавцями та театральними критиками, які ратують за досягнення єдності музики та слова, можливе лише за умов виконання мовою, написаною композитором. Він обґрунтовує їхню позицію тим, що театри світу, диктуючи світові театрально-музичні тенденції, часто проводять обмін спеціалістами-постановниками, а саме диригентами, виконавцями, режисерами. В даній ситуації їм найлегше співпрацювати, маючи за основу постановки мову оригіналу.

Отже, тут перемагає прагматичний погляд на питання. Вокалістам значно вигідніше мати у своєму репертуарі оперні партії мовою оригіналу. Це дає більшу можливість участі в різноманітних проектах за кордоном. Часто це є основним заробітком українських виконавців.

У той час, не беруться до уваги інтереси публіки, для якої мова виконання може бути незрозумілою, тим самим і донесення проблематики, ідеї та головної думки опери ускладнюється.

Мистецтвознавець М.Р. Черкашина-Губаренко говорить про проблему перекладу оперного лібрето так: «Оперні театри у світі є різні, різною є також їхня публіка…Рішення, якою мовою ставити виставу, може ухвалюватися в театрі в кожному окремому випадку, залежно від жанру і характеру вистави. Так, у Мюнхені, де крім Баварської державної опери, яка, безумовно, входить у світову оперну імперію як театр найвищої категорії, є другий, також державний музичний театр на Гертнерплаці, який має власну історію та репертуарні принципи... Якщо "Італійка в Алжирі" Дж. Россіні йшла італійською мовою, як написано в автора, то твір російського автора "Любов до трьох апельсинів" С. Прокоф'єва було подано в німецькому перекладі» [5, 1].

Так, оригінальне лібрето оперного твору перебуває в нерозривному зв'язку з музикою, написаною композитором, і такої гармонійної єдності драми та музики важко досягти, здійснюючи навіть найбільш професійний переклад тексту іншою мовою.

Деякі театри вибирають компромісний варіант – речитативи виконуються з перекладом, інші номери опери йдуть мовою оригіналу. Дані варіанти будуть вдалими тільки у випадку відповідного жанру твору. Наприклад, якщо у комедії такий хід може бути сприйнятий публікою позитивно, то у драмі чи трагедії даний прийом виглядає дещо комічно. Актори, переключаючись з однієї мови на іншу, не можуть з необхідним драматизмом розкрити образ персонажу, що приводить виставу до краху.

Поширеною практикою в українських театрах є використання екрану з перекладом лібрето. Таким чином, в момент вистави можна побачити переклад тексту, що співає вокаліст, на великому екрані. Однак даний прийом не є особливо успішним для театрального мистецтва. Створити в таких умовах повноцінний світ театру, в який занурюється глядач, практично неможливо, адже йому доводиться постійно переводити свій погляд зі сцени на екран, розсіюючи увагу. Це руйнує ілюзію драматургічного світу, який намагаються вибудувати постановники на театральній сцені.

Звертаючись до погляду на виконавське мистецтво, наводимо цитату народного артиста України Анатолія Мокренка: «Кожна вокальна партія пишеться, як кажуть, "на слова", тобто на літературну основу, а не навпаки. Іншими словами, кожне слово й кожна фраза "вростає" в мелодію, її ритміку та акценти. Для заміни однієї мови іншою, в перекладі, необхідно її втиснути в музичне "прокрустове ложе" оригінальної, яка диктувала композиторові тривалості нот, паузи, кульмінації тощо. Це надзвичайно складно й не завжди досконало. Адже дослівний переклад тут неможливий! З'являються неточні, навіть зайві слова, втрачаються музичні фермати… і зміщуються паузи. Органічний сплав слова й музичного вислову руйнується, з'являється певна штучність в інтонуванні й внутрішній протест виконавця» [2, 1].

У виконавському погляді на дану проблему існує тенденція до збереження мови оригіналу. Обґрунтовуючи дану думку музично-поетичною складовою, що має зливатися воєдино, вокалісти здебільшого виступають за збереження першопочаткового варіанту. В той же час, самі творці музично-театрального твору, найвідоміші світові композитори схилялися до того, що опера може бути і має бути перекладеною, адже головна задача вистави – донести зміст, закладений автором, що неможливо зробити без слова, зрозумілого для публіки.

Наприклад, видатний німецький композитор XIX сторіччя Ріхард Вагнер писав у листі австралійцеві Емілеві Сандерові так: «Я сподіваюся, Ви побачите всі мої твори у виконанні англійською, бо тільки так їх зможе близько зрозуміти англомовна публіка» [4, 1].

Така позиція композитора підтверджує думку про те, що в опері важливими є не тільки мелодійність музики та складні вокальні партії, а й сюжетна лінія твору.

Д. Шостакович поділяв також цю думку. Він говорив про те, що «оперу треба виконувати тією мовою, якою її слухають. Якщо оперу ставлять у Берліні, то потрібно співати її німецькою, якщо опера ставиться в Лондоні, то треба її співати англійською, а в Парижі треба співати французькою» [4,1].

У той же час, в Україні існує комплекс меншовартості, що не дозволяє постановникам бути переконаними у тому, що українська текстова інтерпретація буде успішною та потрібною глядачеві.

Наведемо цитату М.Стріхи стосовно цієї думки: «Тільки в Україні загибель україномовної опери як музичної драми майже стала доконаним фактом. Попри те, що українська мова вокалізується незгірш від італійської, а до створення корпусу українських оперних перекладів долучилися першорядні поети й перекладачі Максим Рильський, Павло Тичина, Микола Бажан, Борис Тен, Микола Лукаш, упродовж минулої чверті століття наші провідні оперні театри відмовилися від їхнього доробку цілком» [3, 1].

Дійсно, в Україні питання перекладу постає дуже гостро та суперечливо. При тому, постановники часто використовують вже готовий переклад російською мовою і відмовляються від україномовних версій, обґрунтовуючи таке рішення недостатнім рівнем якості перекладу.

Різкі закиди про непрофесійність даних лібрето можна спростувати, спираючись на переклади таких відомих професіоналів, як М.Рильський, П.Тичина та інші відомі поети. В той же час, далеко не всі відомі оперні шедеври мають створений для них україномовний текст. Це, безперечно, є значною проблемою та перешкодою на шляху до популяризації україномовного виконання, актуального й необхідного для сучасного вітчизняного глядача.

Наукова новизна статті полягає в аналізі факторів доцільності перекладу оперного лібрето та співставленні думок мистецтвознавців з цього приводу.

Висновки. Проблема актуалізації сучасної музичної вистави викликає суперечки фахівців даної галузі; тенденція перекладу текстової драматургічної складової опери змінювалась згідно історичного контексту з огляду на

практичні особливості самого жанру. Інтерпретований текст оригіналу може варіюватися залежно від часткового заміщення оригінального тексту (речитативи, сцени, вставні номери) до повного перекладу опери.

Вивчення кардинально різних авторитетних думок з цього питання підтвердило, що проблема перекладу лібрето в сучасному музичному театрі має вирішуватися індивідуально з огляду на кожну конкретну постановку. Постановники мають пам'ятати не лише про те, що вони хочуть дати публіці, а й про те, що глядач хоче почути і побачити.

Для подолання вітчизняної театрально-мистецької кризи необхідно здійснювати високо професійний переклад лібрето українською мовою, який зміг би донести зміст вистави, не пошкодивши музичний матеріал, створений композитором.

Проблема перекладу оперних лібрето є актуальною на сьогоднішній день та потребує подальших досліджень і розвідок.

Література

1. Черкашина-Губаренко М. Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: Шляхи оновлення / М. Р. Черкашина-Губаренко // Часопис Національної Музичної Академії України ім. П.І.Чайковського. – К., 2008. – № 1 (1). – С. 118-125.

2. Мокренко А. Опера: мовний аспект / А.Ю.Мокренко // День. – 2011. –№ 203. https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/opera-movniy-aspekt

3. Ставиченко А. Драма з відкритим фіналом / А. Ставиченко // Інтернет-видання. – Тиждень. –2017. http://tyzhden.ua/Culture/194045/PrintView

4. Стріха. М. Опера: сумбур замість змісту / М. Стріха // Тиждень.ua. – 2012. http://tyzhden.ua/Culture/39974

5. Черкашина-Губаренко М.Р. Опера: якою мовою повинна звучати. Два різних погляди на постановки академічного репертуару/ М.Р. Черкашина-Губаренко // День http://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/opera-yakoyu-movoyu-povynna-zvuchaty

6. Курбас Л.Філософія театру / Л. Курбас; Упоряд. М. Лабінський. – К. : Основи, 2001. – 917 с.

7. Френкель М.А. Современная сценография. – К.: Мистецтво, 1980.- С.15

References

1. Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2008). European Opera Theatre: The ways of renovation. Chasopys Natsional'noyi Muzychnoyi Akademiyi Ukrayiny im. P.I.Chaykovs'koho, 1 (1), 118-125 [in Ukrainian].

2. Mokrenko, A. (2011). Opera: the language's aspect. Den', 203. Retrieved from https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/opera-movniy-aspekt [in Ukrainian].

3. Stavychenko, A. (2017). Drama with opened final. Internet-vydannya Tyzhden. Retrieved from http://tyzhden.ua/Culture/194045/PrintView [in Ukrainian].

4. Strikha, M. (2012). Opera: Confusion instead of context. Tyzhden. Retrieved from http://tyzhden.ua/Culture/39974 [in Ukrainian].

5. Cherkashyna-Hubarenko, M.R.(2016). The opera, which language it has to sound. Two different views on the performances of academic repertoire. Den' Retrieved from http://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/opera-yakoyu-movoyu-povynna-zvuchaty[in Ukrainian].

6. Kurbas, L. (2001). Philosophy of theatre. Osnovy, 917 [in Ukrainian].

7. Frenkel, M.A.(1980). Contemporary scenography. Mystetstvo, 15 [in Russian].