

Міністерство освіти і науки України
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

Наукові записки

Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

Серія: Мистецтвознавство

1' 2013

Тернопіль

ББК 85
УДК 7.072.2

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. – № 1 – 208 с.

*Засновник: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка.
Свідоцтво про реєстрацію КВ № 15881-4353 видане Міністерством юстиції України 26.10.09*

*Друкується за рішенням Вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(протокол № 10 від 28 травня 2013 року)*

Головний редактор

Смоляк О. С. – доктор мистецтвознавства, професор

Заступник головного редактора

Маркович М. Й. – кандидат мистецтвознавства, доцент

Редакційна колегія:

Станкевич М. Є.

доктор мистецтвознавства, професор

Голубець О. М.

доктор мистецтвознавства, професор

Кондрацька Л. А.

доктор педагогічних наук, професор

Зуляк І. С.

доктор історичних наук, професор

Урсу Н. О.

доктор мистецтвознавства, професор

Водяний Б. О.

кандидат мистецтвознавства, доцент

Смоляк П. О.

кандидат історичних наук, доцент

Літературний редактор: **Одинцова Г. С.** – кандидат філологічних наук, доцент

Комп'ютерна верстка **Логош М. В.**

ББК 85
УДК 7.072.2

© Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2013

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.442

Я. Р. ГОРАК

ВИСТУПИ УКРАЇНСЬКИХ ВИКОНАВЦІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ У МУЗИЧНО-КРИТИЧНІЙ ОЦІНЦІ ВОЛОДИМИРА САДОВСЬКОГО

Активно працюючи до середини 20-х років ХХ століття як музичний критик, В. Садовський у рецензіях задокументував оцінки малознаних концертних виступів українських виконавців-інструменталістів – головно піаністів і скрипалів. На цьому аспекті музично-критичної спадщини галицького діяча фокусується увага пропонованої статті. В полі зору В. Садовського-рецензента опинилася плеяда українських музикантів-професіоналів, які визначали і презентували музичне життя Галичини 20–30-х років ХХ ст.: Василь Барвінський, Володимира Божейко, Оксана Бірецька, Ольга Ціпановська, Тарас Шухевич, Євген Перфецький, Роман Придаткевич. У їх виконаннях увагу критика найбільше приваблює якість, художня вартість та образний стрій виконуваного твору, сценічна витримка виконавця, переконливість трактування ними композиторського задуму й образного строю твору, градації звукових тембрів виконання, технічна віртуозність та відчуття ансамблю.

Ключові слова: Володимир Садовський, рецензія, «Діло», рукопис, концерт-академія, піаністи, скрипалі.

Я. Р. ГОРАК

ВЫСТУПЛЕНИЯ УКРАИНСКИХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ-ИНСТРУМЕНТАЛИСТОВ В МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКОЙ ОЦЕНКЕ ВЛАДИМИРА САДОВСКОГО

Активно работая как музыкальный критик до середины 20-х годов ХХ века, В. Садовский в рецензиях задокументировал оценки малоизвестных концертных выступлений украинских исполнителей-инструменталистов – главным образом пианистов и скрипачей. На этом аспекте музыкально-критического наследия галицкого деятеля сфокусировано внимание предлагаемой статьи. В поле зрения В. Садовского-рецензента очутилась плеяда украинских музыкантов-профессионалов, которые презентовали музыкальную жизнь Галичины 20–30-х гг. ХХ века: Василий Барвинский, Владимира Божейко, Оксана Бирецкая, Ольга Ципановская, Тарас Шухевич, Евгений Перфецкий и Роман Придаткевич. В их исполнениях внимание критика наиболее обращено на качество, художественность и образный строй исполняемого произведения, сценическую выдержку исполнителя, техническую виртуозность и чувство ансамбля.

Ключевые слова: Владимир Садовский, рецензия, «Діло», рукопись, концерт-академія, пианисты, скрипачи.

THE PERFORMANCES OF UKRAINIAN INSTRUMENTALISTS IN THE MUSICAL CRITICAL EVALUATION OF VOLODYMYR SADOVSKYI

Up until the mid 20s of the XX-th century Sadovskyi worked as a music critic. In his reviews he documented the evaluations of the performances of some little known Ukrainian instrumentalists, mainly pianists and violinists. The article focuses on this aspect of Sadovskyi's musical-critical heritage. In the sight of Sadovskyi as a reviewer, there occurred a group of Ukrainian professional musicians who defined and represented the musical life of Galicia in the 20–30-s years of the XXth century, such as Vasyl Barvinskyi, Volodymyla Bozheiko, Oksana Biretska, Olha Tsipyanovska, Taras Shuhevych, Yevhen Perfetskyi, Roman Prydatkevych. The critic's attention is called the most to the quality, artistic value and imaginative composition of the performed work, the performer's scenic endurance, persuasiveness of the interpretation of the composer's idea and imaginative composition of the work, sound timbres gradation of the performance, technical virtuosity and the feeling of ensemble.

Key words: *Volodymyr Sadovskyi, review, «Dilo», manuscript, concert-academia, pianists, violinists.*

Вагомою частиною спадщини Володимира (Домета) Садовського (1865–1940) є його музично-критичні дописи, поява яких активізувалася в 1899–1926 рр. з перервою в 1914–1921 рр. Це був насичений, значний період життя митця, впродовж якого він провадив священниче служіння в українській греко-католицькій церкві свм. Варвари у Відні (до 1901 року), військовим священником (куратором) у Перемишлі (1901–1914), а після заслання в Сибіру (1914–1921рр) – парохом Преображенської церкви у Львові. Актуальність дослідження музично-критичної спадщини В. Садовського полягає в тому, що ці рецензії, які мають характер проблемних статей, подають неоціненний фактичний матеріал щодо діяльності українських виконавців в Галичині того часу через детальну характеристику окремих подій концертного життя Галичини першого 30-ліття ХХ ст.

У музикознавчій літературі принагідні покликання на рецензії В. Садовського та їх цитування мали місце у дослідженнях, присвячених історії хорового товариства «Львівський Боян» [18] та діяльності окремих українських співаків [4; 8], оскільки саме їх виступи найбільше приваблювали увагу В. Садовського-рецензента. При цитуванні тексти подавалися з неточним зазначенням джерела та спотвореним і перекомпонованим текстом [18, с. 46; 51–52], скорочувалися [8, с. 162–163] без покликань і зазначень прізвища рецензента [4, с. 44]. Ми вперше зробили спробу системного розгляду музично-критичної спадщини В. Садовського [1].

Мета пропонованої статті – створення на основі рецензій митця панорами поглядів на українських виконавців-інструменталістів з увиразненням основних критеріїв критика до оцінки їх виконань.

Серед небагатьох матеріалів архіву В. Садовського, збереженого у відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника [7], знаходяться афіші та програми-запрошення на концерти за участю виконавців-інструменталістів: програми «речиталю» піаністки Ванди Тіберг-Пальтінгер (Wanda Tyberg-Paltinger) у залі Перемишльської ратуші 9 листопада 1904 року; концерту 30 травня 1937 року, організованого Українською гімназією у Львові до століття видання «Русалки Дністрової»; ювілейного свята з нагоди 50-ліття заснування товариства «Український інститут для дівчат» у Перемишлі, яке відбулося 13–14 жовтня 1931 року за участю тріо сестер Левицьких та піаністки Володимири Божейко. Ці документи (а їх було, мабуть, більше, ніж збереглося) свідчать про активний слухацький досвід В. Садовського, хоч може враження від почутого не завжди висловлювалося на папері.

Критичні оцінки інструментальних виконань починають проступати у рецензіях В. Садовського тільки 1907 року, і при тому їхня кількість і обсяг значно менші порівняно з аналізом хорових та вокальних виконань, що й не дивно, позаяк В. Садовський сам мав вокально-виконавський та диригентський досвід [2]. Та попри те вони становлять значний

інтерес, бо документують і характеризують концертні виступи піаністів Василя Барвінського, Зиновія Лиська, Тараса Шухевича, Володимири Божейко, Ольги та Євстахії Ціпановських, Оксани Бірецької, скрипалів Євгена Перфецького, Романа Придаткевича – митців, які в той час проходили щойно роки навчання і фахового вишколу, утвердження на ґрунті музичного професіоналізму. Звернувши на них увагу, В. Садовський передбачив у них надійну і перспективну зміну, і в цьому передбаченні його рецензії варті уваги й розгляду.

У період рецензентської діяльності В. Садовського концерти українських музикантів і музичних колективів відбувалися за зразком збірних музичних академій, містили чергування виступів солістів з хоровими колективами, причому основний акцент робився на останні. Сольний «речиталь» українського інструменталіста-виконавця увійшов у практику в Галичині лише з початком 20-х років ХХ ст.¹, коли В. Садовський закінчував рецензентську діяльність, тому ставлення до цієї форми концерту не відобразилося в його дописах.

Рецензії В. Садовського іноді документують і малознані виступи митців, хоч іноді вони подані, без зайвої деталізації і заглиблення у характеристику виконання. Рецензія «Про сьвяточні вечорниці і концерти в Перемишлі» готувалася до друку², але публікації виявити не вдалося [З автографа цю рецензію опубліковано як додаток до публікації: 3, с. 135–137]. У тексті рецензії серед панорами відзначення столітнього ювілею Т. Шевченка 1914 р. у різних закладах Перемишля йдеться про концерт у Дівочому ліцеї в Перемишлі 8 березня 1914 року. Серед описаної його програми зазначено: «І школа фортепяну, ведена при укр[аїнському] ліцею дала 3 точки в сьвяточну програму вечорниць, а то: Чайковського 1) Мазурку d-moll відограну трохи чи не заспішно; 2) Wagner'a «Прялку» незвичайно тяжко на фортепян зааранжовану [йдеться, мабуть, про фортепіанну транскрипцію Ф. Ліста. – Я. Г.] а молодою солісткою В. Бож[ейко] удачно виконану і 3) Chopin'a Rondo op.73 на два фортепяни, відограну самою директоркою музичної школи д[иректор]кою О. Окуневською і єї справді дуже музикальною, талановитою і дуже працювотою ученицею Божейківною так взірцево, що такою програмовою точкою моглаби неабияка музична консерваторія повеличати ся» [3, с. 136]. У цитованому фрагменті йдеться про виступ випускниці віденської консерваторії, учениці М. Лисенка і піаніста – педагога у Перемишльському ліцеї Ольги Окуневської (1875–1960) та її учениці в ліцеї – згодом відомої галицької піаністки Володимири Божейко (1897–1955). Факт їхнього виступу відомий у біографії В. Божейко [5, с. 123] як одного з перших виступів піаністки, однак рецензія В. Садовського – досі єдиний відгук, який документує цю подію.

Ще один такий концерт відбувся 25 лютого 1926 року у львівському Народному Домі. Це було вшанування 25-літнього ювілею вступлення на митрополичий престол Андрея Шептицького. В. Садовський входив до організаційного комітету цих святкувань, брав у них участь з вітальною промовою до Митрополита, а опісля опублікував коротенький відгук про цю подію. У святкуваннях був задіяний хор «Львівського Бояна» та чоловічий хор вихованців духовної семінарії, які під керівництвом Станіслава Людкевича виконали кілька хорових концертів Д. Бортнянського, а також «попри три вокальні точки програми почули зібрані гості високо артистичне скрипкове сольо рад[ника] Є. Перфецького в викінченім фортепяновім супроводі директора Вас. Барвінського» [17, с. 6], – сказано в рецензії.

Найбільшу увагу В. Садовського-рецензента приваблюють виступи піаністів, значно менше – скрипалів. І лише один раз – у рецензії на Шевченківський концерт 1924 року – в поле його зору потрапляє виконання камерного ансамблю – струнного квартету: «Дуже милим вкладом у концертну програму був смичковий квартет членів Муз[ичного] Тов[ариства]

¹ Н. Кашкадамова [6, с. 135] стверджує, що перший сольний фортепіанний речиталь відбувся у Львові 1923 року. До слова, сольні виступи вокалістів уже практикувалися в Галичині в той час: у В. Садовського є дві рецензії на концерти М. Менцинського у Перемишлі в 1909 та 1912 роках.

² Автограф рецензії зберігся серед рукописів В. Садовського в особистому архіві Йосифа Кишакевича, який знаходиться нині у Відділі наукових досліджень музичних творів та фотодокументів Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. На жаль, рукописи В. Садовського донині не опрацьовані для бібліотечних фондів, тому неможливо вказати конкретніших координат знаходження автографа рецензії.

ім. Лисенка під проводом п[ані] Ол. Шлапаківної–Зборовської. Квартет Гайдена з його дуже миленьким менуетом відограв квартет дуже старанно; одна частина Чайковського з його II квартету (і то саме найсимпатичніша) викликала на салі повне вражіння. Коби до широкої, співної, а при тім певної гри прімістки [першої скрипки. – Я. Г.] на її звучнім інструменті дібрати такий звучний дострій і других інструментів, то при слідній музикальності і справдішнім замилюванні до ніжного камерального музикування грачів, можна би мати свій українській камеральний квартет на зразок таких-же чужосторонніх квартетів» [16, с. 3].

Критику В. Садовський часто поєднує з характеристикою самого твору щодо його національної основи, стилістики (особливо, коли вона модерніша) та технічної складності. «На точку 6 призначено Рубінштайна: «Тропака», соло фортепянове з оркестрою, – пише В. Садовський у зв'язку з виконанням цього твору Ольгою Ціпановською на концерті 1911 року. – Сю композицію, як і кілька інших національних танців, скомпанував Рубінштайн тільки для самого фортепяна [...]. Сього веселого, повного життя і грації тропачка переложив хтось (а може і сам Рубінштайн) на повну оркестру і то з дуже умілим підобранєм інструментів. Не єсть то отже сольо фортепянове з оркестрою а тільки зовсім щось свого рода, як фортепян і оркестра в купі виконують сю композицію: оркестра дає глибінь і повноту тонів а фортепян легкість, ясність і заокруглене. Памятати мусить оркестра, що своєю силою не сьміє убивати прозорости!» [14, с. 2–3]. Більш простору анотацію з белетристичним ухилом пропонує рецензент і про «Рапсодію на українські теми» для фортепіано з оркестром С. Ляпунова, яку виконав Тарас Шухевич на концерті хору «Бандурист», дохід з якого йшов на ювілейний дар Іванові Франкові: «Композиция сама вельми симпатична для нашої української душі а в укладі дуже гарно, солідно оброблена, з великим знанням технічних фінезий [тонкощів, вишуканостей. – Я. Г.] так фортепяну як і самої оркестри. Рапсодия починаєть ся тужним, широким, степовим мотивом пісні української; здаєть ся перед нами сидить старий козарлюга на степу сам самотний, закурив люльку-буруньку, вдарив по струнах бандури-сестриці та дав волю тяжким думкам, що сумом насіли його прискорбну душу. – Але видко згадав собі на веселе то товариство січове, бо сум-туга минула ся, мовби розвіяла ся: – Веселий, легенький козачок так нараз і відмінив настрій композиції, перескакуючи з фортепяну в оркестр і на відворот. Однак веселість та коротка, вона не в силі розігнати всеї жури з козачої душі! Первісна мьелодия, широка задума, звертає знов [...] Композитор уживає іменно нагло тужну мьелодию, а впровадивши незвичайно живий мотив тропака, обробляє його у всяких контрапунктичних переворотах, чим надає незвичайно сьмілого і ясного колориту українській Рапсодії. [...] Ляпунов, хоч російський композитор, мусів десь з нашою українською піснею ближе стрічати ся та пізнати її вдачу, а знаючи гаразд композиторське ремесло та уміючи використати всякі ефекти оркестри і фортепяна, з'умів скомпонувати такий гарний і що до змісту і що до форми артистичний твір» [11, № 113, с. 1–2].

Переходячи до характеристики виконання, важливою для В. Садовського є переконливість подачі твору – сценічна витримка концертанта та впевненість передачі ним тексту. Так, Євстахія Ціпановська на концерті М. Менцінського в Перемишлі 1909 року «відограла на третю точку програми Wagner-Brassin'a «Feuerzauber». Композиция та яскраво написана спеціально для концертантів, що хочуть пописати ся легкою а зручною технікою, а грана свого часу у нас через мистця гри на фортепяні Grünfeld'a з Відня, вийшла з під рук концертантки сьміло і певно і вказувала на велику техніку та совістність у випрацьованю» [12, с. 2]. А Т. Шухевич у виконанні згадуваної Рапсодії С. Ляпунова був «мабуть перетомлений і передражнений, не мав потрібного супокою і душевної рівноваги. [...] Порадно було би, щоби піяніст при виконуваню соль з оркестрою, грав таки з нот, через що мав би більшу певність і себе і свого контакту з оркестрою» [11, № 113, 2].

Важливим чинником для В. Садовського є потенціал виконавця – не лише бездоганність його технічного апарату і ансамблевих характеристик, але й виразність, шляхетність і м'якість його звукового туше. Ось міркування про виконання «Мрій» Р. Шумана (у транскрипції для скрипки) на концерті 1907 року якимсь скрипалем (ім'я не вказано), «котрому вироблено на галицькій Русі марку мало що не Paganini-ого, коли тимчасом се собі звичайний ділетант автодидакт»: «До відограня такої композиції треба не тільки бездоганно відограти ноти-тони,

але літами цілими безнастанно працювати над інструментом, щоби з него видобути всі ніжності і солодкості, які вложив в свою «мрію» Шуман. При піснях тої міри, що Träumerei, як і взагалі при всяких кантіленах, треба незвичайно вистерігати ся всяких glissand'ів з гори, та вилажувать на тон з долини. Як не менше всяких не то не потрібних а просто ображаючих ухо власних додатків і прикрас! Совістне виведенє композиції се найперша прикмета порядного ділетанта!» [15, с. 1]. Фрагмент рецензії переконує, що В. Садовський вимагав від соліста також бездоганного дотримання авторської волі композитора, яка зафіксована в нотному тексті.

У грі скрипаля Романа Придаткевича рецензент підкреслює, що концертант «дав нам знов нагоду налюбуватися його повним, чистим, шляхотним тоном і взірцевою технікою. Композицією Корелього «Folies d'Espagne» виконав артист з великим зрозумінням. Видно було, що обдумав її незвичайно совістно. Належить додати, що сам вибір композиції не дуже підходив під смак нашої публіки, яка воліла була почути замість варіяцій якийсь більше ефектовний твір, в яким артист був би віддав усі свої багаті засоби» [10, с. 5]. Закид В. Садовського щодо невдалого вибору композиції А. Кореллі, очевидно, недоречний: дохід з концерту, який відбувся у Львові 24 червня 1922 року, був призначений в користь голодуючих на Великій Україні, і траурно-торжественна «Фолія» А. Кореллі якнайкраще могла виразити емоційне, глибоко трагічне співчуття артиста побратимам з Наддніпрянщини.

У характеристиці виступу О. Ціпановської з твором Рубінштейна недопустимий для критика ансамбевий дисбаланс соліста та оркестру: «[...] дірігент поставив ся за фортепяном, мов би хотів його зовсім ігнорувати і форсував оркестру так, що мимо всіх зусиль п'яністки ледви місцями удавало ся їй вибитись понад оркестру. Через хибне становище дірігента мало не вийшла з нашого тропачка настояща fuga. Брилянтна гра п'яністки і ясність та живість композиції так припали публиці до вподоби, що треба було сю точку еще раз повторювати. Шкода тільки, що фортепян Bösendorfera з «дому Шопена» Гешелеса оказав ся зовсім глухим клявіцимбалом і мимо найбільшої форси [сили. – Я. Г.], званої впрочім п'яністки лише слабо місцями перебивав ся через розіграну на ff оркестру» [14, с. 2–3].

Захоплення технічним апаратом виконавця простежується чи не в кожній рецензії В. Садовського. Рецензент постає тут спадкоємцем традиції галицьких музичних рецензій другої половини XIX століття, де подолання виконавцем технічних труднощів часто ставало визначником якості і сприйняття всього твору. «Проф. Перфецький міг бути цього вечера вповні собою вдоволений. Його інструмент тримав в захопленні слухачів і при клясичній roman'z'і Beethoven'a і при мелянхолійнім «славянським танці» Дворжака-Крейслера, особливо пірвав могутюю концертвою композицією Сарасатого «Ninon», яку додав до програми, безнастанно викликуваний захопленою публікою», – гласить рецензія на концерт 1924 року [9, с. 4]. «Відома вже у нас як одна з кращих п'яністок п[ані] Дарія Бандрівська [йдеться не про співачку Одарку Бандрівську. – Я. Г.] виконала дуже удачно: Шумана – Intermezzo es-moll [Мовиться, мабуть, про четверту частину «Віденського карнавалу» ор. 26. – Я. Г.], Дебіссі Reverie і Шопена – Etude f-moll. Найбільший ефект викликала п'яністка модерною композицією Дебіссі, і то завдяки великій техніці і тонкому зрозумінню дуже трудної до виконання і віддання композиції» [10, с. 5], – читаємо в іншому дописі. У грі Т. Шухевича рецензент відзначає «дуже гарну техніку, а у сьпівних, мелодійних, ліричних уступах композиції його музичні дарованя гарно вибивали ся» [11, № 113, 2]. Наведені фрагменти засвідчують, що часто сприйняття технічного апарата і звукового туше артиста йшло нерозривно поруч – це одна з характерних рис рецензій В. Садовського. Характеристика одного з виступів скрипаля Євгена Перфецького – ще один тому доказ: «Його певна техніка, широкий а сьпівний тон, гарне ведене мелодії зложилися на виведене трудної композиції Grieg'a [скрипкової сонати c-moll. – Я. Г.] в цілій її красі. Подекуди тільки проявляло ся трохи неспокійне ведене і то саме сьпівних частий сонати. Гарну а глибоку гру Grieg'a приняла публіка дуже вдячно а на загальне домагане додав соліст: «красний сарафан» у варіяціях дуже трудної технічно але і дуже дивно покомбінованих» [11, № 113, 2].

У кількох рецензіях В. Садовський дає оцінку піаністичним виступам Василя Барвінського. Визнаючи майстерність В. Барвінського як піаніста, В. Садовський сприймає його насамперед як композитора і тому підмінює аналіз його виконань характеристикою виконаного

твору. Прикметна з цього огляду коротка характеристика виступу піаніста на концерті 1924 року: «Програму розпочав фортепян. Проф. В. Барвінський виконав дві власні продукції умотивовані на народних піснях, як звичайно – по мистецьки. Композиції дуже гарні, особливо друга своєю мельодикою і прозорим укладом подобалася публиці незвичайно, про що свідчили довго невмовкаючі оплески» [9, с. 4]. Шкода, що рецензент не називає виконаного твору, однак народнопісенне начало в творчості В.Барвінського йому імponує. Про гру В. Барвінського, але уже в амплуа концертмейстера, В. Садовський відгукнувся у рецензії на концерт Академічного хору «Бандурист» 1922 року. «В 94 псалмі Давида, в перекладі Куліша, виконанім баритоном п. Т. Мартиняком в супроводі фортепяну, при яким засів сам композитор п. Василь Барвінський, почули ми модерну обробітку духовного тексту, де часто при речитативі соліста фортепян ілюструє глибокі настрої псалма. Точка викликала глибоке вражіння на слухачах, хоч милий і так сказатиб більше ліричний голос соліста не всюди відповів завданням композиції, яка вимагає місцями дуже великої експресії. За те ліричний тембр голосу співака відбивався дуже корисно в другій части псалма – молитві» [10, с. 5]. Попри приділення більшої уваги вокальному виконанню, дуже прикметне підкреслення, що при фортепіано «засів сам композитор», і подана характеристика твору як модерної обробки духовного тексту. Переключання уваги рецензента з виконання на спостереження композиторського задуму спостерігаємо при характеристиці виконання скрипалем Євгеном Перфецьким з піаністкою Оксаною Бірецькою (1890–1959) скрипкової сонати Е. Гріга до мінор [11, № 113, 2].

В. Садовський характеризує гру піаністів не лише у випадку сольного їх виступу, але й коли вони виступають концертмейстерами співаків чи учасниками камерного ансамблю. Основною вимогою критика тут є не просто злагоджена ансамблева гра, але розуміння піаністом своєї домінуючої чи супроводжуючої ролі в ансамблі, знання і відчуття тематичного наповнення і форми для цікавішого розкриття тембровим урізноманітненням і ансамблевими засобами художнього задуму твору. Цю рису виділяє В. Садовський для характеристики виступу Ольги Ціпановської у двох концертах Модеста Менцинського у Перемишлі. «Супровід фортепяновий знаходив ся в певних руках незрівнаної акомпаніаторки п. Ольги Ціпановської. Її змислови підносити в грі маркантні місця супроводу, її артистичному виконаню лисенківських рапсодичних перегривок завдячує публіка львину часть душевного вдоволення, яке винесла з концерту. Здає ся, що Менцинському не часто приходить ся співати в такому супроводі, чому дав свій вислів, дякуючи по скінченню концерту на естраді п. О.Ціпановській за супровід» [12, с. 1–2], – читаємо у рецензії на концерт М. Менцинського 1909 року. Подібне спостереження фіксує рецензія на виступ співака 1912 року [13, с. 2].

В окремих рецензіях В. Садовського характеристика виконання концертмейстерів цілком констатована і загальна. Так, гру Тараса Шухевича як концертмейстера співачки Ганни Крушельницької (сестри Соломії) рецензент збуває загальною фразою: «Акомпанямент пісень д-ки Крушельницької обняв д. Т. Шухевич і уміло а при тім дуже уважливо доповнявся до гарної, артистичної цілості». Подібно ж оцінено виступ в концертмейстерському амплуа Зиновія Лиська у концерті 1922 року: «Фортепяновий супровід [...] спочивав в руках п[ана] З. Лиська. Його безпретенціональна, а дуже поправна і артистична гра на пр[имір] в композиції Гріга [«Пізнання краю», виконаного хором «Бандурист». – Я. Г.] причинилася в великій мірі до успіху концерту» [10, с. 5].

Одним з центральних критеріїв рецензій В. Садовського на виконавців є справа пропагування ними української музики (а найбільше – творчості М. Лисенка). Якщо в оцінці вокалістів цей критерій лейтмотивом проходить у низці рецензій є обов'язковою вимогою рецензента, то для інструменталістів зустрічаємо його тільки раз – при оцінці виступу піаністки Євстахії Ціпановської: «Жаль нам тільки, що п[ані] Е[встахія] Ц[іпановська], у якої видно легку техніку та охоту до праці і дальшого досконалення, ся не ласкава на твори фортепянові Лисенка. А кому ж, як не фортепяністам такої техніки і о такій енергії, як концертнантка, пропагувати фортепянові композиції Лисенка, які будь що будь і під взглядом технічним, і під взглядом композиційним ні вчім не уступають імпортованим до нас «Брассінам» та иншим?! Ми певні, що якби концертнантка відограла була прим[іром] Рапсодию Лисенка, булаби далеко

більше пірвала за собою слухачів, а у багатьох розбудила би була шире чувство вдячності. Поживемо, тай побачимо, чи наш голос не остане ся голосом вопіючого во пустини» [12, с. 2].

Отже, серед оглядів окремих подій концертного життя Галичини першої третини ХХ століття у рецензіях В. Садовського заслуговують на увагу характеристики виступів українських виконавців-інструменталістів – головно піаністів та скрипалів. В. Садовський, заставши зародження в українському музичному середовищі форми сольного інструментального «речиталю», не відобразив свого ставлення до нього, зосередивши увагу на виступах музикантів у традиційних тогочасних концертах-академіях. Виразно помітною є принагідніша увага до виступів інструменталістів порівняно з виконаннями хорів чи вокалістів – риса, яка зближує В. Садовського-рецензента скоріше з традиціями старшої генерації українських галицьких музичних критиків (як П. Бажанський, А. Вахнянин та ін.), ніж молодого покоління українських фахових музичних критиків (як В. Барвінський чи С. Людкевич). В. Садовський зафіксував у рецензіях малознані виступи тої плеяди українських музикантів-професіоналів, які визначали і презентували музичне життя Галичини 20-х–30-х років ХХ ст. – В. Барвінського, В. Божейко, О. Бірецької, О. Ціпановської, Т. Шухевича, Є. Перфецького, Р. Придаткевича. Підхід рецензента до характеристики їхніх виконань загалом суголосний з його оцінкою інших виконавців-музикантів: оцінюється якість, художня вартість і образний стрій твору, прикмети гри виконавця – сценічна витримка, розуміння і переконливість трактування ним композиторського задуму і образного строю твору, звукове туше, технічна віртуозність, відчуття ансамблю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горак Я. Виступи українських співаків у музично-критичній оцінці Володимира Домета-Садовського / Яким Горак // Вісник Львівського університету. – Серія мистецтвознавство. – Вип. 11. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка. – С. 93–101.
2. Горак Я. Вокально-виконавська та диригентська діяльність Володимира Садовського / Яким Горак // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. – Серія : мистецтвознавство. – Тернопіль, 2011. – № 2. – С. 8–16.
3. Горак Я. Із рукописних матеріалів Володимира Садовського / Яким Горак // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. – Серія : Мистецтвознавство. – № 1. – Тернопіль–Київ, 2011. – С. 130–137.
4. Деркач І. Героїчний тенор Модест Менцинський / Іван Деркач. – Львів : Каменяр, 1969. – 83 с.
5. Кашкадамова Н. Із творчої біографії піаністки Володимири Божейко / Наталія Кашкадамова // Кашкадамова Н. Фортеп'янное мистецтво у Львові. – Тернопіль : Астон, 2001. – С. 119–140.
6. Кашкадамова Н. Українська фортепіанна музика в репертуарі піаністів Галичини (60-ті роки ХІХ ст. – 1939р.) / Наталія Кашкадамова // Записки НТШ. – Том ССХХХІІ : Праці Музикознавчої комісії / [Ред. Ю. Ясіновський, О. Купчинський]. – Львів: НТШ, 1996. – С. 125–153.
7. Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України. – Відділ рукописів. – о/н – 1987.
8. Модест Менцинський. Спогади, матеріали, листування / [Автор-упорядник М. Головащенко]. – Київ : Рада, 1995. – 462с.
9. [Садовський В.] З концертової салі // Діло. – 1924. – № 89. – 22.04. – С. 4. – Підписано : Домет.
10. [Садовський В.] З концертової салі. Концерт «Бандуриста» // Громадський вістник. – 1922. – № 104. – 19. 06. – С. 5. – Підписано: Домет.
11. [Садовський В.] Концерт «Бандуриста» (рецензійні і інші міркування з приводу львівського концерту «Бандуриста») // Діло. – 1912. – № 113. – 22 (9). 05. – С. 1–2; № 114. – 23 (10). 05. – С. 1–2.– Підписано: Домет.

12. [Садовський В.] Концерт Менцинського у Перемишлі // Перемиський вістник. – 1909. – № 13. – 25. 06. – С. 1–2. – Підписано: Домет.
13. [Садовський В.] Концерт Модеста Менцинського в Перемишлі // Діло. – 1912. – № 125. – 6. 06 (24. 05). – С. 1–2.
14. [Садовський В.] Концерт на дохід 101 // Діло. – 1911. – № 108. – 18.05 (5. 05). – С. 2–3. – Підписано: Домет.
15. [Садовський В.] Рефлексії з приводу одного концерту // Діло. – 1907. – № 9. – 12 (25). 01. – С. 1. – Підписано: Домет.
16. [Садовський В.] Шевченківський концерт // Діло. – 1924. – № 59. – 16. 03. – С. 3–4. – Підписано: Домет.
17. [Садовський В.] Ювілейна Академія в честь Митрополита Андрея // Нива. – 1926. – № 3. – С. 105–107. – Підписано: Домет.
18. Ханік Л. Історія хорového товариства «Боян» / Лідія Ханік. – Львів, 1999. – 122 с.

УДК 785.6

О. І. КОМЕНДА

**«CONCERTO RUTHENO» ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА: ТЕМАТИЗМ,
ПРИНЦИПИ РОЗВИТКУ, ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ**

У статті досліджуються жанрово-інтонаційні джерела тематизму, основні принципи розвитку та драматургії одного з показових творів Олександра Козаренка початку 1990-х років – «Concerto Rutheno». Автор обстоює думку про синтетичність жанрово-інтонаційної концепції твору, заснованої на втіленні зворотної моделі варіаційної форми та використанні децентралізованого тематизму.

Ключові слова: жанрово-інтонаційні джерела тематизму, композиційна структура, зворотна модель варіаційної форми, децентралізований тематизм.

О. И. КОМЕНДА

**«CONCERTO RUTHENO» АЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКО: ТЕМАТИЗМ,
ПРИНЦИПЫ РАЗВИТИЯ, ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ**

В статье исследуются жанрово-интонационные источники тематизма, основные принципы развития и драматургии одного из показательных произведений Александра Козаренко начала 1990-х годов – «Concerto Rutheno». Автор отстаивает мысль о синтетичности жанрово-интонационной концепции произведения, основанной на воплощении обратной модели вариационной формы и использовании децентрализованного тематизма.

Ключевые слова: жанрово-интонационные источники тематизма, композиционная структура, обратная модель вариационной формы, децентрализованный тематизм.

O. I. KOMENDA

**OLEKSANDR KOZARENKO'S «CONCERTO RUTHENO»: THEMES, PRINCIPLES
OF DEVELOPMENT, FEATURES OF DRAMA**

The genre-intonation sources of the thematic, the basic principles of development and drama of Oleksandr Kozarenko's «Concerto Rutheno» are investigated in this work. The author is convinced that the concert is a synthetic genre-intonation conception. Main ideas of this article are based on reverse pattern of variation form and decentralized thematic.

Key words: *genre-intonation sources of the thematic, a compositional structure, the reverse pattern of variation form, decentralized thematic.*

Для дослідження творчої індивідуальності будь-якого композитора першорядну роль відіграє вивчення особливостей тематизму його творів. Адже, як відомо, саме тематизм виконує роль і конструктивної основи твору, тобто є основою всього розвитку, і уособленням образно-художнього змісту, і власне репрезентує твір та творчість митця в соціумі, є тим, за допомогою чого насамперед відбувається сприйняття, осмислення і засвоєння її ідей, художніх образів і смислів. Більше того, важливим є вивчення тематизму саме в аспекті його жанрово-інтонаційних джерел, тобто генези, походження ключових інтонацій, які, як відомо, мають або жанровий, або стильовий зміст. Це дозволяє зрозуміти той індивідуальний відбір, який здійснює митець, оперуючи безліччю наявних у нього можливостей, зрозуміти ступінь актуальності для нього тих чи інших джерел. Зрештою, такий підхід, реалізований на метарівні, дозволяє побачити й усвідомити напрям і сутність ходу музично-історичних процесів у національному і світовому масштабі.

Звертаючись до вивчення тематизму творчості Олександра Козаренка, ми спираємось на розуміння цього явища у працях Бориса Асаф'єва¹, Йосипа Рижкіна, Євгенії Чигарьової, Ніни Герасимової-Персидської, Абрама Юсфіна, Віктора Бобровського, Всеволода Медушевського, Євгенія Назайкінського, Катерини Ручьєвської, Валентини Валькової та інших науковців, які розглядають музичну тему і з боку її структури, тобто як феномена, що існує сам по собі, і з боку функцій, які вона виконує як в музично-текстовій, так і позатекстовій сферах. Оскільки творчість Олександра Козаренка є практично недослідженою як яскраве та індивідуальне явище української та світової музики, то цією публікацією ми робимо одну з перших спроб ліквідувати цей недолік.

Мета статті – висвітлити жанрово-інтонаційні джерела тематизму, основні принципи розвитку та особливості драматургії «Concerto Rutheno» Олександра Козаренка.

«Concerto Rutheno» (1990) написаний для камерного ансамблю, що включає флейту, гобой, кларнет, дзвіночки, челесту, вібрафон, чотири бонги, препароване фортепіано та струнні. Твір є багатограним у жанровому відношенні і поєднує в собі риси concerto grosso, сольного концерту та малого поліфонічного циклу. Риси concerto grosso проявляються у виборі виконавського складу та послідовному застосуванні принципу змагання concertino і tutti. Concertino складається з фортепіано, препароване звучання якого нагадує цимбальне, і бонгів (у другій частині). Тобто об'єднує ці два інструменти ударний характер звуковидобування. Струнні і дерев'яні духові інструменти змагаються з концертино по черзі. Разом з тим у творі є риси і віртуозно-сольного трактування партії соліста (фортепіано), яке проявляється чим ближче до кінця, а також – малого поліфонічного циклу (у вигляді співвідношення розосередженого статичного викладу і концентрованого динамічного). Генеральною жанровою ознакою при цьому залишається коломийка, трактована і як повільна пісня, і як швидкий танець.

«Concerto Rutheno» складається з двох частин: повільно – швидко. Козаренко звертається тут до композиційної моделі, заснованої на принципі парного контрасту (пісня/танець), що викликає в пам'яті ряд творів, серед яких – рапсодії Ліста, Лисенка, «Карпатський концерт» Скорика та багато інших. Головним принципом розвитку твору є варіантність, ускладнена в першій частині – явищами алеаторики, в другій – остинатності. Перехід від однієї частини до іншої здійснюється атасса в умовах послідовного зростання темпоритму.

¹ Ми поділяємо думку Б. Асаф'єва про те, що тема є явищем глибоко діалектичним. Вона і «самодостатній чіткий образ, і динамічно «вибуховий» елемент <...> і поштовх, і утвердження <...> концентрує в собі енергію руху і визначає його характер та напрямок. Незважаючи на головну свою рису – рельєфність, тема має здатність до різноманітних метаморфоз. Її функції – контрастні. Своїм становленням тема викликає нові образи, які заперечують її, і протиставляючись їм, утверджує себе» [1, с. 3].

Перша частина – імпровізаційна. Це майже суцільно алеаторичне письмо. Вона розпочинається типовою романсовою інтонацією – мелодичною секстою уверх, що надає звучанню виразно романтичного і водночас українського характеру. Цимбальний тембр препарованого фортепіано вносить у тему карпатський колорит. Цю характерність посилює використання гуцульського ладу. Нарешті, що найголовніше, тема «Concerto Rutheno» близько споріднена з лейттемою «Українського реквієма» О. Козаренка, написаного у 2008 р., через 18 років після «Concerto Rutheno». У чому проявляється їхня спорідненість? Насамперед у застосуванні там і там центрального елемента у вигляді мінорного тризвука з побічним тоном – IV високим ступенем. По-друге, – арпеджованого викладу (рух знизу вверху). По-третє, – цимбального тембру (в першому випадку – препароване фортепіано звучить як цимбали, в другому випадку в оркестр уведено натуральні цимбали). Отже, йдеться про ладо-гармонічну та тембро-фактурну спорідненість, іншими словами про комплекс характерних для композитора інтонацій¹.

З перших секунд звучання твору (а вся перша частина витримана у часомірному ритмі, без тактів) розпочинається хроматизація діатонічного мотиву. Матеріал арпеджіо лівої руки фортепіано і дзвіночків перетворюють малу сексту, яка вже прозвучала, в зменшену септиму. І це лише початок процесу. Сам мелодичний мотив – функціонально типове інтонаційне зерно. Тут і заповнена мелодична терція з оспівуванням, і зачеплення нижньої кварта в умовах тонально-модальної системи, і елементи прихованої поліфонії у фортепіано як виявлення присутності бароко. Більше того, синтетична фактура concerto виразно поділяється на два інтонаційно самостійні пласти. У правій руці відбувається багатократне повторення терцієвого тону – застосовано прийом репетиції. Ліва рука – це арпеджіо, що переходить у хроматичний пасаж – показ тональності, з акцентуацією тритона: g–d–g–cis–e–g–cis–e–fis–g–gis–a–b. Далі певний час і ліва, і права рука визвучують по черзі лише терцієвий тон b, який для них є і моментом порозуміння, і суперечки одночасно. Так само, як в Реквіємі, мотив правої руки хвилеподібний: у ньому важливі як мікроінтонації – і терція, і секунда, і кварта. Але загалом переважає спадний рух, що настає після стрімкого завоювання сексти.

Одразу після показу тема розпочинає свій активний розвиток: вона розростається вгору і вниз, мелодично і фактурно, перетворюючись в мелодію-тему широкого дихання (як у Рахманінова, ГП першої частини Другого концерту). За другим разом досягається і утверджується квінтовий тон, навіть зачіпається септима як оспівування. А ще важливе значення має функціональний ряд: I–IV–VI–V–I. Такий стандартний функціональний зворот², характерний для європейської, вужче романтичної австро-німецької традиції (Шуберт, Мендельсон, Шуман і ін.), великою мірою і формує ту атмосферу, яку відзначають усі дослідники цього твору – сутінкову, ностальгічну, але з солодкувато приторним присмаком, атмосферу кабаре.

Загалом у Concerto – достатньо рис мінімалізму. Властиві вони і початку твору, репетиційний елемент якого є передбаченням токатності другої частини. До речі, дві лінії прихованої поліфонічної фактури можна інтерпретувати і як перенесення принципу парного контрасту, властивого композиційній структурі, на рівень інтонаційний: мелос/ритміка (співність/ударність)³. Таке протиставлення закладено вже в цьому першому мотиві. Між іншим, чим далі в міру розвитку мотиву, виникають стійкі алюзії до «Карпатського концерту» Скорика та Другого фортепіанного концерту Бартока. З іншого боку, як уже було зазначено, у першій частині концерту щедро використана алеаторична техніка. Відкривши партитуру, ми бачимо не нотний текст, а лише його начерк, окремі стежки, якими треба рухатися і які

¹ У зв'язку з цією темою, її цимбальним тембром й імпровізаційною природою мимоволі напрошується асоціація з образами Бояна, Кобзаря, Садка і т. ін., тобто узагальненого образу співця-сказателя, митця.

² Для створення ностальгічного образу відіграє роль і те, що в мелодії доміняти багатократно обігруються тони «секста-квінта».

³ Від початку і до кінця твору збережено гомофонно-гармонічний склад як базовий. Мелодія і супровід постають таким чином ще однією парою протиставлень цієї бінарної композиційної структури.

реалізуються в текст лише в процесі виконання, тобто таким чином мовлення тут домінує над мовою. Крім того, крім співності/ударності як головних чинників інтонаційного процесу, розвитку матеріалу незабаром виявляється ще й його третій чинник – тремоло. Він – важливий імпресіоністичний штрих тексту, третій фактор краси і кладочка між першим і другим. Як показує подальший розвиток, співність, ударність і тремоло стають трьома інтонаційними константи *Concerto*.

Структурна схема першої частини – A B A1 B1, але водночас між A і B є і контраст, і подібність, тому форма мішана. Вона має риси і тембро-фактурних варіацій, і куплетно-варіаційної форми, і двочастинної, і сонатної, і тричастинної з кодою на матеріалі середини.

У ц. 1 (A) мелодія доручена струнному ансамблю в октавному потовщенні. Вона звучить поглиблено лірично, трохи сентиментально, з нотками мелодраматизму. Роль фону виконують фігурації челести і фортепіано, до яких поступово підключаються ударні і дерев'яні духові інструменти.

У ц. 2 (B) розпочинається фаза активних змін: все починає оживати, рости, змінюватися і перетворюватися. Процес росту такий інтенсивний, цілеспрямований і деталізований, що в цьому відношенні його можна порівняти з відомим вступом «Весни священної» Стравінського. З іншого боку, сам характер співвідношення A і B нагадує «Болеро» Равеля. Матеріал B у Козаренка виконує ту ж роль, що й матеріал другої варіації «Болеро», де дається новий варіант теми, яка потім періодично чергується з першим (через дві варіації). На перший план тут виступає не мелодія, а насичений тремолоючий фон. Дерев'яні духові та фортепіано продовжують варіювати знайомі секундово-терцієво-квартові мікроінтонації. Струнні грають акордами – вони тепер фундамент насиченого симфонізованого процесу. Важливу роль відграє тональна нестійкість, зокрема тонально-гармонічний еліпсис: D7 (Es) – VII65 (C) – D9 (H) – D7 – (E) – D7 – (F) – (A) – D7 – (B) – D7 (g) з неакордовими звуками (спочатку додається витриманий «e», який невдовзі змінюється будь-якими іншими «фальшуючими» тонами – тритоном, зм. чи зб. 8 по відношенню до основного домінантового тону тощо). Цей прийом нагадує аналогічні – у сцені викрадення Людмили (Глінка), сцені сонячного затемнення (Бородін) і т. ін. Сам порядок тональностей *_es-c-h_ _e-f-a_ _a-b-g_* – це фігура хреста, але неповного і немов перевернутого в умовах активного симфонізованого інтонаційного процесу. Важливо, що інтонації хреста належать до ключових у творі. Мала 3, мала 2, кварта – чиста, зменшена і збільшена використовуються тут же як мелодичні кроки у фігураціях дерев'яних духових інструментів, і не тільки. Отже, перед нами не тільки яскравий процес симфонізації, але ще й суцільно монотематичний.

У ц. 3 повертається тональна (g-moll) і фактурна стійкість. Сам матеріал являє собою дещо динамізований варіант A (ц. 1). Тому з'являється сильне відчуття репризи. Мелодія проводиться у дерев'яних духових в октавному потовщенні – *Ma cantabile – forte*, ще й *crescendo*. Солоіст озвучує той же матеріал, струнні – генеральний моноінтонаційний комплекс (хрест) у вигляді фігурацій. У результаті виникає образ яскравий, емоційно наповнений. У ц. 4. (Tempo I) здійснюється перехід до другої частини на матеріалі B. Проте, як має бути в таких випадках, B1 – значно коротше, ніж B. Тут – зв'язані в єдине ціле і хроматичні хрестові інтонації, і токатні постукування тоніки.

Початок другої частини *Introduzione*. Tempo *rubato* доручено бонгам. Вони ударяють швидше і швидше, переходячи на дріб. Тривалості не виписані, як і треба було передбачати, виходячи з алеаторичного письма першої частини. Це і момент переходу, як у «Петрушці» Стравінського (на межі картин), і ознака перелому. Саме тут, звертаючись до слів Катерини Ручьєвської, починається кристалізація музичної форми, і починається вона «з моменту подолання інерції, який можна назвати критичною точкою перелому» [1, 70]. Знову виразні асоціації зі Скориком («Гуцульський триптих», «Карпатський концерт») і на рівні жанру (коломийка, обряд), і на рівні крещендууючої симфонізованої варіаційної форми.

У ц. 1 *Allegro Qusto* з'являються такти, часомірний ритм змінюється акцентним. На перший план виступають інші жанрові закономірності: токато/коломийка-танець. Важливо, що процес видозмін спрямований тут навпаки: від токати, ритмічності, ударності як такої (необароко) до щоразу більш яскравого фольклорного звучання, національної конкретності,

коломийки як характерного карпатського жанру, зрештою відомої народної пісні «А як тую коломийку зачую, зачую, через тую коломийку дома не ночую». Тобто варіаційний розвиток тут має зворотний напрям: не тема і її змінювання, а виростання теми як результат варіаційного розвитку, симфонізованого процесу становлення, зрештою, перетворення-переходу з а-ля барокової теми у тему народної пісні-танцю (коломийки).

У першій варіації соліст (фортепіано) перебуває на першому плані. Його відділеність від інших набуває персоніфікованого, театралізованого характеру. Це і є сам герой власною персоною. У токатній темі підкреслена ударність. Тон с в швидкому темпі чергується (знову прийом репетиції і риси мінімалізму) у правій і лівій руках фортепіано. Проте, крізь нього час від часу проривається *fis*, який заявив про себе вже в перших тактах першої частини. І в партії соліста, і в матеріалі дерев'яних духових активно використовується штрих сфорцандо. Виникають певні асоціації і з Лятошинським, зокрема його *Allegro feroce* з Третьої симфонії, і, безперечно, потужною архаїчною остинатністю «Весни священної» Стравінського. Поступово репетиційна формула «розбивається» не тільки тритонами, але чистими квартами, терціями, секундами (мелодично, фігураційно). Водночас інтонаційний комплекс – той самий, що і в першій частині, і в «Українському реквіємі».

У ц. 2 продовжується розвиток вже знайдених інтонацій, відбувається деяке фактурне укрупнення. Остинатність доповнюється використанням принципу повторності (чотири такти за вказівкою композитора мають бути повторені не менше двох разів), яка поступово приходить на зміну принципу варіантності. У ц. 3 тканина продовжує ущільнюватися, а звуковий простір заповнюватися. Двопластовість проникає у партію фортепіано: лівій руці доручено октавне тремоло, правій – виділення прихованого голосу з фігурацій. Скрипки інтонують головний комплекс у вигляді фігурацій, але водночас – паралельними квінтами (схожі прийоми варіювання зустрічаємо, до речі, в Пасакалії Козаренка для органу).

У цц. 4–7 продовжується токатна скачка і хроматизація матеріалу одночасно: навально звучать репетиції великої септими, збільшеної октави, збільшеної секунди. Відбувається подальше розширення звукового простору і збагачення тембрового колориту, в т. ч. за рахунок уведення *pizzicato* альтів і віолончелей, що стає основним штрихом у всієї групи струнних. Ламаний мелодичний рельєф, розкиданість збільшених і зменшених інтервалів, як у Лятошинського, у струнних протиставляється токатним пасажажам піаніста і дерев'яних духових (ще один приклад бінарного зіставлення).

Кульмінація форми настає у ц. 8. Саме тут з'являється результат, до якого вів увесь розвиток твору – мелодія коломийки «А як тую коломийку зачую, зачую, через тую коломийку дома не ночую», яка водночас дуже природно сполучається з інтонаційним комплексом Інтроїтуса «Спокою дай же Ти їм, Господи» (у дерев'яних духових), яке, більше того, є водночас знаком Людкевича (початок «Заповіту»). Тут ті ж повзучі низхідні, викривлені, сецесійні інтонації. Звучать ті ж самі секунди, терції, кварто/тритони, але максимально викривлені, загострені, хроматизовані. Що потрясає – так це те, що, як виявляється саме тепер, ці інтонації – і є власне інтонаціями «А як тую коломийку». Перед нами лише тепер у всій своїй повноті і красі розкривається художня концепція *Concerto Rutheno* як унікальної, довершеної інтонаційної єдності високого і низького стилів, європейського й українського мистецтва, професійного і народного музикування! Встановлюється нова тональність – *gis-moll*, яка знаходиться у співвідношенні малої секунди по відношенню до початкового *g-moll* і зменшеної кварта (лейтінтонація «Заповіту» Людкевича) по відношенню до *c-moll* початку другої частини. Це, в свою чергу, також скріплює форму. Гранична межа динаміки *ff* поєднується з максимальним фактурним укрупненням теми (мелодія викладена паралельними октавами). Зберігається і принцип бінарного протиставлення: соліст і дерев'яні духові виконують мелодію «А як тую», струнні – септимові тремоло. Проте поступово струнні також підключаються до коломийково-токатного викладу мелодії. Бінарне інтонаційне протиставлення долається! Вертикаль стає щодалі більш щільною: мелодизація, проспіваність усіх голосів поступається місцем вертикальній збитості, моторності, ритмічній строгості. Всі голоси ведуть мелодію «А як тую», але вони її не співають, вони її скандують, втоптують, проголошують. Перед слухачем постає приклад вражаючої монолітності шаманського, безумовного, підсвідомого акту.

Чотиритактова мелодія проводиться шість разів (як тема і п'ять варіацій (символіка числа 5 = *Lustrum* / очисна жертва); як варіації в варіаціях; як твір у творі!)¹. Тонічний тризвук G-dur без терції з'являється раптово, причому в цікавому метро-ритмічному викладі, своєрідними дискретними пучками: 1 – 1 – 2 – 3 – 4, утверджується дуже інтенсивно, майже побетховенськи, як блискуче завершення цього мікроциклу варіацій (твору у творі).

З ц. 10 починається кода. Тут коломийкова тема знову стає токатною, більше того, вже самій партії соліста відбувається взаємопроникнення, з одного боку, репетитивно-остинатної основи, з іншого – послідовної хроматизації повторюваного «с» далекими йому тонами «dis», «des», «cis», «e», «es», що з'являються як хроматизм на відстані, і як оспівування, зі збереженням терцієвого мелодичного руху. Обрану двотактову формулу Козаренко проводить по кварто-квінтовому колу, аж поки воно не замикається: c – f – b – es – as – des – fis – a – d – g – c.² Одним пластом фону цього інфернального кварто-квінтового походу стають хаотично розкидані *pizzicato* струнних (як у Лятошинського). Іншим – варіанти фігури хреста у дерев'яних духових, не точні, контурні, але цілком прочитувані (ais–h–gis–ais, наприклад).

Ще одне. У струнних перед появою заключного D7 (C) дається D65 (Es), фактурно потовщений, дуже виразний, що не розв'язується, а за посередництвом D7 (C) переходить у C. Фактично виходить розширена подоба перерваного звороту, що приводить до повної екстатичної тоніки зі збереженням всіх пластів, політональної (C–G), поліфункційної, яка гармонічно й інтервально містить у собі все, що назбиралося протягом розвитку цілого твору: і тритон, і сексту, і відлуння гуцульського ладу, і (в дерев'яних духових) – відлуння «Спокою дай же Ти їм, Господи» з основної коломийки (*con affetacione*)³.

Отже, підсумуємо проведений аналіз з точки зору підкреслення найважливіших рис тематизму твору, головних принципів його розвитку і особливостей драматургії. Які ж чинники забезпечують неповторність цієї художньої концепції?

1. На жанрово-композиційному рівні *Concerto Rutheno* поєднує в собі риси *concerto grosso*, сольного концерту та малого поліфонічного циклу, що впливає на особливості композиційного рішення та вибір принципів розвитку твору. Так виникає засаднича бінарність композиційної структури. Цей принцип переноситься і на рівень інтонаційного розвитку, зумовлюючи зіставлення мелосності і ритмічності як двох полюсів цієї форми. Проте, з іншого боку, ця бінарність скріплюється синтагматичною варіантністю монотематичної форми, її симфонізацією, а також специфічною об'єднуючою функцією третього інтонаційного пласту твору – тремолючими, сонорними, фігураційними утвореннями.

2. Характерною інтонаційно-драматургічною особливістю твору є застосування моделі зворотно-варіаційної форми: не тема і її змінювання, а виростання теми як результат варіаційного розвитку, симфонізованого процесу становлення, зрештою, перетворення-переходу з а-ля барокової теми у тему народної пісні-танцю (коломийки) зумовлює індивідуальність її вирішення. Нарешті, глибинна інтонаційна сутність твору полягає в тому, що і коломийка, і токато виявляються породженням одного й того ж інтонаційного комплексу, який на різних колах розвитку форми набуває різного змісту (вигляду, подачі), проте просвічує тією глибинною єдністю, яка характерна для небагатьох довершених, майстерно зроблених композицій. Як в зерні знаходиться і корінь, і стебло, і колосся, так в початковому інтонаційному комплексі *Concerto Rutheno* міститься його композиційний, тональний,

¹ Після цього (ц. 9) в партіях духових вказано двічі проспівати *Rutheno* (*sprechgezaug*), а з повторенням усієї ц. 9 чотири рази (як зазначено в партитурі), *Rutheno* має прозвучати всього вісім разів. Проте у відомому виконанні оркестром «*Perpetuum mobile*» (дир. Г. Павлій, партія ф-но О. Козаренко) ця вимога не дотримана. Разом з тим зазначено в партитурі є подвійним посиленням: і до нововіденців (*sprechgezaug*), і до М. Кагеля (інструментальний театр).

² У зв'язку з цим виникає маса алюзій, але, насамперед – бахівський «*Sanctus*» з Високої меси і «*Ludus tonalis*» Хіндемита.

³ Як і «Український реквієм», і, до речі, «Заповіт» Людкевича, *Concerto Rutheno* закінчується в C-dur. Але на відміну від цих двох творів, які починаються c-moll, *Concerto Rutheno* починається не в c-moll, а в g-moll. І що цікаво, ця питально-відповідна тональна структура проектується і на рівень мелодичного та гармонічного розвитку твору (див. коду, наприклад), як було й показано.

гармонічний, ладо-мелодичний зміст. Звертає на себе увагу і ефектне застосування композитором явище колоподібної структури, одним з яскравих прикладів якого є прийом твору у творі (тема і п'ять варіацій на «А як тую коломийку» в другій частині).

3. Тематизм Concerto Rutheno має виразно національний характер завдяки ряду факторів: цимбальному забарвленню звучання препарованого фортепіано, романсовій інтонації як одній із ключових у творі, генералізуючій ролі коломийки як основного жанрового джерела тематизму твору у всіх її найрізноманітніших трансформаціях, застосуванню гуцульського ладу. Але водночас вагому роль відіграє і ряд різноманітних алюзій до творів українських і західноєвропейських композиторів, у цьому відношенні Concerto є широко відкритим, назовні зорієнтованим текстом, проміння від якого розходить у різні боки української і світової музики – Лисенко, Людкевич, Лятошинський, Скорик, Бах, Бетховен, Шуберт, Шуман, Ліст, Равель, Глінка, Бородин, Рахманінов, Стравінський, Хіндеміт, Шенберг, Веберн, Кагель і ін. Зрештою, дуже вагому роль відіграє і фігура хреста, яка неодноразово з'являється у творі і особисто як така, як символ бароко, Баха, але й інтонації якої – мала 3, і мала 2, зменшена 4 постійно використовуються як характерні мелодичні кроки, гармонічні інтервали, тональні співвідношення твору тощо. Нарешті, спорідненість головного інтонаційного комплексу твору з лейттемою «Українського реквієму», великої форми, створеної композитором значно пізніше, свідчить про те, що цей комплекс є, очевидно, не випадковим, набуваючи у творчості митця до певної міри універсального змісту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы / Е. Ручьевская. – Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1977. – 159 с.

УДК 008: 681.828.3

Є. В. КУЩ

ПРО ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ ЕЛЕКТРОМУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано деякі аспекти функціонування електромюзичного інструментарію у неакадемічних музичних практиках і виявлено причини його масової популярності у другій половині ХХ ст.

Ключові слова: електронні музичні інструменти, синтез звука, електронна танцювальна музика.

Є. В. КУЩ

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЭЛЕКТРОМУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ ВЕКА

В статье проанализированы некоторые аспекты функционирования электромюзикального инструментария в неакадемических музыкальных практиках и выявлены причины его массовой популярности во второй половине ХХ века.

Ключевые слова: электронные музыкальные инструменты, синтез звука, электронная танцевальная музыка.

ABOUT SOME ASPECTS OF FUNCTIONING OF ELECTRONIC MUSICAL INSTRUMENTS IN MUSICAL CULTURE OF THE SECOND HALF OF THE XX-TH CENTURY

The article deals with some aspects of functioning of electronic musical instruments in the non-academic musical practices and traces the reasons of their wide popularity in the second half of the XX century.

Keywords: *electronic musical instruments, sound synthesis, electronic dance music.*

Протягом ХХ ст. спостерігаються значні зміни в акустичному просторі музичного мистецтва, який суттєво розширюється у сторону збагачення ладового, метроритмічного і передусім тембрального аспекту. З розвитком індустріальної культури суспільство занурилося у нову акустичну атмосферу, наповнену міськими і виробничими шумами в усіх можливих комбінаціях. Урбанізована звукова атмосфера збагатила традиційну класико-романтичну систему засобів виразності новими асоціаціями, що відтворювали механістичний індустріальний образ міської культури початку ХХ ст. Суттєвий вплив на формування нової звукової атмосфери спричинив розвиток технологій звукозапису і електромузичних інструментів. Електронні технології відкрили шлях для втілення технократичних і футуристичних ідей у музичному мистецтві. Відтепер композитор отримав можливість тотального контролю над звуковою реальністю, здійснюючи пошук нових, незвичних звучань через синтез, комбінацію і трансформацію звукових об'єктів.

Поява і розвиток електромузичних інструментів спричинили значний вплив на музичну культуру другої половини ХХ ст., особливо у сфері неакадемічних музичних практик. Аналізуючи динаміку розвитку електромузичного інструментарію, можна виявити ізоморфізм системи виразних засобів певних стилів і актуальних на той час звукосинтезуючих технологій. Демонструючи помірну популярність серед артистів у сфері рок-музики 70-х років (переважно прогресивного напрямку – Emerson, Lake & Palmer, Rick Wakeman, ELO, Pink Floyd тощо), електронні музичні інструменти проте сприяли оновленню тембрової палітри і інтеграції двох «світів» – синтетичних і натуральних звучань. Поява на рок-сцені німецьких колективів Tangerine Dream та Kraftwerk фактично ознаменувала початок неакадемічної електронної музики [3, с. 45], де більшість традиційних інструментів було витіснено синтезаторами. На наш погляд, найбільш масовий вплив звукосинтезуючих технологій спостерігається саме у сфері танцювальної електронної музики, яка є відображенням актуальних тенденцій інженерної творчості і звуковою «формою буття» певних технологічних концептів.

Мета статті – аналіз причин популярності електромузичного інструментарію саме у неакадемічній музиці і визначення сфер впливу звукосинтезуючих технологій на еволюцію засобів виразності у контексті стильової ідентифікації сучасних музичних течій.

Популярність електромузичних інструментів у неакадемічних музичних практиках пояснюється кількома факторами. Впродовж століть європейська культура розвивалась на основі дискретної тембрової моделі традиційного інструментарію симфонічного оркестру і клавішних інструментів (органа, клавесина, фортепіано). Розширення тембрового простору академічної музики завжди було пов'язане із подоланням певного опору, що пояснюється інертністю культурних процесів. У ХХ ст. можна виділити наступні напрями такого розширення:

- синтез нових звучань за допомогою електронних засобів;
- електронна модифікація тембрів акустичних інструментів (фільтрація, модуляція, гранулярний синтез тощо);
- вдосконалення можливостей традиційного інструментарію за рахунок введення нової виконавської техніки (наприклад, «інструментальна конкретна музика» Х. Лахенмана);

– введення нових інструментів, нехарактерних для європейської культури (наприклад, інструменти Сходу й Африки у творчості Г. Кауела); інструментів, запозичених із неакадемічних музичних практик (електрифіковані інструменти, електроорган, ударна установка тощо); старовинних інструментів;

– «омузичнення» навколишнього середовища (введення в інструментарій предметів побуту й індустрії, природних явищ);

– конструювання нових інструментів (Г. Парч, К. Штокгаузен).

Характерним є те, що для неакадемічної музики більшість вищезгаданих напрямів є типовими і органічними, у той час як магістральним шляхом розвитку академічної музичної культури (у сенсі тембрової палітри), на наш погляд, і досі залишається традиційний інструментарій. Для музичних практик, що спираються головним чином на фонографічні технології (рок, поп, електронна танцювальна музика) досить типовим є специфічне ставлення до звукового матеріалу, який може бути вільно модифікований і трансформований на будь-якому етапі створення фонографічної композиції. Деякі інструменти (наприклад, електрогітара або ударна установка) у певних стилях музики традиційно підлягають обробці ефектами і корекції (компресія, еквалізація, нелінійні спотворення тощо). У певних випадках подібне, далеке від акустичного «оригіналу», звучання інструментів на фонограмі є важливим компонентом стильової і авторської ідентифікації (на відміну від традиційних засобів музичної виразності), своєрідною звуковою «сигнатурою».

Можна констатувати, що для подібних музичних практик розширення тембрового простору за рахунок модифікації звучання акустичних і електрифікованих інструментів є не просто типовим явищем, а невід'ємною частиною творчого процесу, так само, як і вільне поєднання акустичних (у тому числі екзотичних), електрифікованих і електронних музичних інструментів. Тембровий простір неакадемічної музики є динамічним, із тенденцією до постійного розширення і поглиблення, що є вираженням його іманентного креативного потенціалу. Натомість введення нових інструментів (так само, як і модифікація вже існуючих) до практики академічної музики завжди було ускладненим подоланням опору існуючих традицій (пригадаємо сімейство саксофонів, яке так і не увійшло до складу симфонічного оркестру, проте отримало «друге дихання» у джазі і суміжних стилях).

Отже, на наш погляд, швидка інтеграція електромузичних інструментів саме до неакадемічної музики зумовлена принциповою відкритістю відповідних субкультур, що пояснюється відсутністю багатовікових традицій і «поліфонізацією» мислення, характерної для епохи постмодерну. Можна виділити наступні фактори, що призвели до популяризації електромузичних інструментів у другій половині ХХ ст.:

– інтегративні процеси у сфері тембрової виразності, що призвели до зняття ідейних опозицій «натуральне – синтетичне»;

– пошук нових тембрів і фактурних прийомів, потреба у розширенні «натурального» тембрового простору;

– тотальна електрифікація суспільства і сфери мистецтва зокрема;

– інтенсивна концертна практика;

– наявність «готових» наборів тембрів і можливість створювати і зберігати власні тембри (переважно у цифрових синтезаторах).

Після кризи конкретної та електронної музики наприкінці 60-х рр. і зародження комп'ютерних музичних технологій магістральним шляхом розвитку академічної електронної музики стала алгоритмічна композиція. Основним завданням перших комп'ютерів була суто структурна організація матеріалу (розрахунки алгоритму), для здійснення синтезу і трансформації звука (особливо у режимі «реального часу») потужностей явно не вистачало. Своєрідним доказом того, що академічна музика у 60-х рр. потребувала більш досконалих технологій синтезу звука, стала система Groove, сконструйована у 1968 р. М. Метьюзом [5]. Система призначалась для здійснення контролю над зовнішнім синтезуючим пристроєм за допомогою контрольної напруги (CV), що на той час використовувалась у модульних системах (Moog, ARP, Buchla) для з'єднання компонентів.

Починаючи з середини 70-х рр., з'являються нові технології, перспективні для академічної музики (FM-синтез, експерименти із фізичним моделюванням, система URIC Я. Ксенакіса), у 80-х рр. – потужні програмні продукти (Max/MSP, Csound, Кума). Водночас з появою цифрових технологій виробники синтезаторів адаптуються до реалій концертного виконавства і ринкових умов, що призвело до мініатюризації (відхід від модульного дизайну), спрощення інтерфейсу, обмеження комутаційних можливостей, орієнтації на готові комбінації параметрів («пресети»). Аналізуючи динаміку розвитку комп'ютерних і звукосинтезуючих технологій, можна виділити кілька факторів, якими пояснюється відсутність інтересу до електронних музичних інструментів у сфері академічної електронної і електроакустичної музики:

- поява комп'ютерних технологій і нових композиторських технік, для яких наріжним каменем стало питання структурної організації матеріалу, а не оновлення тембрової палітри за рахунок тембродизайну;
- парадигмальна спрямованість на експеримент, звідси – відмова від «готових» рецептів у сфері тембру (якими, безумовно, є стандартні хвильові форми, генератори огинаючої або типові фільтри);
- певна технічна недосконалість більшості аналогових синтезаторів (відсутність розвинених секвенсорів, монофонічність або обмежена поліфонія);
- тотальна «казуалізація» (омасовлення) синтезаторів у 80-х рр., що призвело до редукції потенційних можливостей цифрових технологій на користь ринкових реалій;
- висока вартість інструментів (наприклад, Fairlight CMI, ціна якого складала близько 18 тис. фунтів, або Synclavier).

Актуальним питанням є генеалогія і взаємовплив технологій, задіяних в академічній і неакадемічній музичних традиціях ХХ ст. А. Смірнов висловлює думку, що «сама еволюція музичного мислення призводить до появи нових концепцій, форм і естетик <...> Практично всі досягнення музичних технологій з'явилися у результаті композиторської практики <...> Це відноситься до усіх відомих технік синтезу звука, усіх популярних програм» [2]. На наш погляд, ця точка зору не є цілком об'єктивною. Аналіз історичної динаміки технологій і новітніх композиторських технік доводить, що еволюція музичного мислення і рівень технологічного розвитку взаємозумовлені і формують складну систему зворотних зв'язків. У ряді ситуацій вкрай важко визначити, що стало відправним пунктом – ідея або технічний засіб. Історія знає випадки, коли ідея, не знайшовши відповідного технічного втілення, залишилась нереалізованою протягом століть (наприклад, деякі винаходи Л. да Вінчі), і навпаки – експериментальні відкриття, принцип роботи яких був з'ясований вже після винаходу (наприклад, електронна лампа-тріод Л. де Фореста).

Конкретна та електронна музика повоєнних років базувалась на технологіях студійної звукорежисури (звукозапис та звуковідтворення, ефекти частотної і просторової обробки, монтаж тощо) і була значною мірою детермінована наявними технічними засобами (цим, можливо, і пояснюється криза конкретної музики і розчарування П. Шеффера у власному методі). Більшість електромузичних інструментів було сконструйовано інженерами, а не композиторами (Т. Кахіл, Л. Хаммонд, Л. Термен, М. Мартено, Х. Боде, Р. Муг та ін.). Сама концепція «синтетичного» звука, отриманого без участі акустичних коливань, була заснована на технологічних засадах засобів масової комунікації (телеграф, телефон, радіо) і вперше втілена саме у форматі музичного інструмента, що автоматично передбачає структурну цілісність і «орієнтацію» на споживача. Композитори, що писали музику для перших електронних інструментів (терменвокс, хвилі Мартено, Trautonium) сприймали нові тембродинамічні можливості як даність, заздалегідь визначний фактор, що з'явився не в результаті композиторських експериментів, а як продукт інженерної творчості. Характерним є факт, що більшість концепцій синтезу звука сформувались ще до зародження академічної електронної музики у 50-х рр. Навіть цифровий семплінг (і частково wavetable-синтез), запропоновані лише у 70-х рр., концептуально є нащадками ранніх фотоелектричних інструментів і експериментів у сфері «рисованого звука» 30-х рр.

Втім, в історії розвитку синтезаторів можна виділити і тенденції до співпраці винахідників і композиторів. Перший програмований синтезатор RCA Mark II був створений за підтримки В. Усачевського (відомого також як автора концепції електронного генератора огинаючої). Р. Муг при створенні і наступному вдосконаленні власних синтезаторних систем користувався підтримкою композиторів Х. Дойча, М. Хоффмана і, згодом, В. Карлос. Діяльність Д. Букли (одного з піонерів модульного дизайну) пов'язана із іменами Р. Сендера і М. Суботніка, які надихали винахідника на створення оригінальних інструментів. На відміну від американських виробників, інструменти яких являли собою вільне поле для експериментів, японські компанії (Yamaha, Roland, Korg) спирались на політику «омасовлення». У даному контексті інтерес викликає той факт, що найбільшого комерційного успіху компанія Yamaha досягла завдяки адаптації технології FM-синтезу, який був відкритий Дж. Чоунінгом, композитором-академістом, згодом – засновником і директором CCRMA. Іронія полягає у тому, що FM-синтез, маючи, безумовно, значний потенціал для академічної електронної музики, став відомим широкому загалу завдяки синтезатору Yamaha DX-7, що набув масової популярності в основному завдяки вбудованому набору яскравих тембрів. Креативний потенціал FM-синтезу був фактично редукований до сфери імітації акустичних інструментів і дизайну привабливих (у контексті популярної музики) звучань.

Технології синтезу звука (орієнтовані, переважно на масову музичну культуру), представлені популярними виробниками інструментів, у певних випадках демонструють паралельний шлях розвитку із відповідними технологіями, задіяними у сфері академічної музики. Цей факт пояснюється значною залежністю двох вищезгаданих сфер від рівня технологічного розвитку суспільства, звідси – використання спільної елементної бази і конструктивних рішень. Так, у 1977 р. Я. Ксенакіс завершує роботу над системою UPIC, а в 1979 р. компанія Fairlight випускає Fairlight CMI, що реалізує подібний до UPIC принцип роботи. Протягом 80-х рр. у модельному ряді Fairlight CMI (і в його найближчого «нащадка» – Synclavier, випущеного у 1977 р.) були реалізовані передові на той час технології, які лише згодом були втілені в інструментах інших виробників (цифровий семплінг, адитивний синтез, FM-синтез, секвенсор, графічне моделювання хвильових форм).

Ще одним прикладом взаємодії різних сфер музичної культури може слугувати стандарт MIDI, прийнятий у 1983 р. і покликаний об'єднати електромузичні інструменти, контролери і комп'ютери у єдину систему. Стандарт був розроблений провідними виробниками електромузичних інструментів (Roland, Yamaha, Korg, Kawai, Oberheim, Sequential Circuits) і був орієнтований передусім на сферу масового виробництва. Згодом бурхливий розвиток комп'ютерних технологій призвів до значного розповсюдження цього стандарту, що вплинуло і на сферу академічної музики (наприклад, будь-який нотний редактор має в основі стандарт MIDI). І. Гайденко [1, с. 159] виділяє наступні комп'ютерні технології, що суттєво впливають на процес композиції:

- технології побудови загального плану твору (мультитрекові секвенсори);
- технології генерації і відбору звуковисотних і ритмічних послідовностей (програми для алгоритмічної композиції);
- технології розвитку музичного матеріалу;
- нотографічні технології;
- технології музичного виконавства.

Характерною ознакою вищезгаданих технологій є використання стандарту MIDI як для візуального/аудіального контролю, так і для збереження/редагування результатів роботи.

Історія знає чимало прикладів, коли звучання певного електромузичного інструмента (або навіть окремого тембру) мало вирішальне значення для стильової ідентифікації. Наведемо кілька прикладів. У 1980 р. компанія Roland випускає легендарну драм-машину TR-808. На відміну від іншої популярної моделі 80-х рр. – Linn LM-1, де використовувалися семпли «живих» ударних інструментів, TR-808 являла собою синтезатор (у класичному розумінні цього терміна) з явно вираженим «електронним» звучанням. Цікавим фактом є те, що TR-808 позиціонувалася як ритм-бокс для створення демо-записів, недорогого альтернатива акустичним

ударним інструментам. Подібна «казуальна» спрямованість (типова для політики компанії Roland у 80-х рр.) у подальшому відіграє значну роль у популяризації TR-808 (так само, як і згодом TR-909) у музичній індустрії.

Відразу після виходу у 1980 р. TR-808 набула певної популярності: першим колективом, що використав драм-машину, став Yellow Magic Orchestra (Японія) з композиціями «1000 Knives», «Music Plans». TR-808 можна почути у композиціях «Sexual Healing» М. Гея, «Wherever I Lay My Hat» П. Янга, «Planet Rock» Африка Бамбата, «Confusion» New Order і у творчості інших популярних колективів 80-х рр. Поступово популярність TR-808 згасає – це пов'язано із діяльністю компанії Linn Electronics, що випускає на початку 80-х років драм-машини LM-1 та LinnDrum. Для них був характерним «імітаційний» підхід до звукового дизайну як у сфері тембру, так і у сфері ритму – використання «живих» семплів і функція «гуманізації» ритму (що стала візитною карткою продуктів Linn Electronics). Звучання цих пристроїв можна почути у чималій кількості поп-композицій 80-х рр. (ABBA, М. Джексон, Принс, Ж.-М. Жарр, П. Габріел, Д. Грузін та ін.).

Порівняно із продуктами Linn Electronics, звучання TR-808 видавалось надто ненатуральним, що призвело до втрати популярності і згортання виробництва у 1984 р. [6]. TR-808 стала доступною у комісійних магазинах за зниженою ціною, що хронологічно збіглося із зародженням таких стилів електронної музики, як house, electro і techno. Доступність TR-808 і її особливі тональні характеристики призвели до значної популяризації у вищезгаданих стильових напрямках, фактично обумовивши їх існування. Характерне впізнаване звучання TR-808 стало знаковим для електронної музики, детермінантним фактором її тембрової своєрідності. Так, Т. Ястремський зазначає, що виникнення стилю house безпосередньо пов'язано із цим приладом [3, с. 51]. Наведемо цитату з журналу Sound On Sound за 1997 р.: «TR-808 використовувалась чи не усіма музикантами і продюсерами, у найрізноманітніших композиціях, багато з яких стали класикою. За 16 років існування TR-808 з'явилась на більшій кількості записів, ніж жодна інша драм-машина. Здається, кожен стиль музики стикнувся із нею у певний час, причому певні стилі завдячують їй своїм існуванням. З роками звучання TR-808 виходило з моди, згодом поверталось – і так знову і знову» [6].

До складу TR-808 входили наступні інструменти: Bass Drum, Snare Drum, Toms, Congas, Rimshot, Claves, Handclap, Maracas, Cowbell, Cymbal, Open Hi-Hat, Closed Hi-Hat. Незважаючи на традиційні назви, звучання більшості інструментів було далеким від своїх натуральних аналогів, що було досить незвичним для того часу. У той час, як певні критики вважали тембри TR-808 неприродними (порівняно, наприклад, з інструментами Linn Electronics), її футуристичне звучання видавалось надзвичайно актуальним у контексті електронної музики, визначивши магістральний шлях розвитку. Фактично поява TR-808 і згодом TR-909 (1983-85 рр.) стала основою для утвердження нового типу тембрів – «синтетичних ударних», що користуються надзвичайною популярністю і донині у багатьох стилях музики (поп та рок, хіп-хоп, R&B, електронна танцювальна музика багатьох напрямів). Велика кількість сучасних програмних і апаратних синтезаторів електронних ударних інструментів і бібліотек семплів побудовані на тембровій моделі віртуальної «ударної установки», запропонованій у 80-х рр. компанією Roland у своїх продуктах.

Цікавою тенденцією у сучасній студійній практиці є зближення сфери натуральних і синтетичних тембрів ударних інструментів. У багатьох стильових напрямках рок- і метал-музики досить розповсюдженим прийомом є *triggering* – заміна натуральних інструментів (переважно робочого барабану і бас-бочки) заздалегідь записаними семплами для досягнення більш рівномірного і щільного звучання, яке, врешті-решт, завдяки багаторазовому повторенню одного і того ж семплу наближується до механістичного біту драм-машин. Характерним прийомом є також поєднання тембрів акустичних ударних інструментів і драм-машини (або відповідної звукової бібліотеки), з одного боку, для надання традиційним тембрам нехарактерних для них тональних якостей (зокрема, гострої атаки), з іншого – для «оживлення» синтетичних тембрів і надання їхньому звучанню більшої натуральності. Так, у композиції «Take On Me» групи a-ha можемо спостерігати поєднання звуків драм-машини LinnDrum із «живим» хай-хетом і тарілками [4].

У 1982 р. компанія Roland випускає бас-машину ТВ-303 – монофонічний субтрактивний синтезатор із вбудованим 16-ступеневим секвенсором. Усього за два роки існування приладу було випущено близько 10 тис. екземплярів. Як і у випадку драм-машини TR-808, значної популярності ТВ-303 набула лише у другій половині 80-х рр. після зупинки виробництва і появи пристрою у комісійних магазинах. Оскільки ТВ-303 позиціонувалась як автоаккомпаніатор для співаків, інструменталістів та колективів, причина припинення виробництва полягала у розчаруванні цільової аудиторії, для якої звучання ТВ-303 не видавалось надто натуральним для супроводу акустичних інструментів. Розквіт популярності бас-машини пов'язаний із діяльністю DJ Pierre, який у 1987 р. публікує композицію «Acid Tracks» («Acid Трахх»), що фактично стала початком для стилів acid-house і згодом acid-techno [3, с. 53]. Характерною ознакою цієї композиції стала мінімалістична фактура, що складалась з партії ударних і басу. Власне, характерне звучання sawtooth-басу із резонансним НЧ-фільтром, що більше нагадувало вищання і хрипіння, згодом стало знаковим для acid-стилів.

На прикладі «Acid Tracks» можна виявити і характерні для більшості стилів танцювальної електронної музики виразні засоби: основним звуковисотним елементом стає секвенція, що багаторазово повторюється (власне, партія басу), динамічним елементом при цьому виступає тембр, який поступово змінюється за допомогою модифікації частоти зрізу фільтра (так званий filter sweep). У 2011 р. журнал The Guardian назвав появу ТВ-303 однією з 50-ти найвизначніших подій в історії електронної танцювальної музики [7]. Надзвичайна популярність ТВ-303 стала об'єктом рефлексії у музичній культурі. Так, варто пригадати композицію «Everybody Needs a 303» Fatboy Slim або acid-house колектив Phuture 303 (у минулому Phuture). Можна з упевненістю сказати, що ТВ-303 стала головним стилетворчим фактором для стилів acid-house acid-techno і призвела до появи своєрідного темб्रोстандарту під назвою acid bass, цілісного у своїх основних спектральних характеристиках.

Іншим характерним прикладом визначальної ролі тембру для стильової ідентифікації може слугувати один з перших virtual analogue-синтезаторів Roland JP-8000/8080, випущений у 1996 р. Характерною особливістю синтезатора став осцилятор, що працював у режимі Supersaw. Цей тембр являє собою хорорий (у сучасній термінології використовується термін detune – «розстроювання») унісон семи хвильових форм типу «пилка» (saw), що створює потужне, «епічне» звучання, недосяжне для синтезаторів із двома-трьома традиційними осциляторами. Тембр Supersaw виявився надзвичайно популярним у певних стилях електронної танцювальної музики (hardcore-techno, hardstyle), проте для такого стилю, як uplifting-trance (ATB, Ferry Corsten, Armin van Buuren, Tiesto, Paul Van Dyk, Above & Beyond), Supersaw є, без перебільшення, іконічним тембром, що фактично «створив» цей стиль, визначивши його індивідуальну темброву палітру. Згодом Supersaw був відтворений у таких синтезаторах, як Roland SH-201, SH-01, V-Synth; Access Virus TI, віртуальних інструментах (Superwave P8, Supersaw Plus, JP6K тощо).

Прикладом визначальної ролі конкретних електроінструментів (нехай і віртуальних) для певних стилів на сучасному етапі може слугувати brostep (Rusko, Nero, Skrillex, Datsik, Knife Party та ін.) – стильове відгалуження dubstep'у. Звуковою «сигнатурою» brostep'у стали агресивні деформовані басові рифи у середньочастотному діапазоні (на відміну від суб-низькочастотних у традиційному dubstep'і), що нагадують за своїми тембродинамічними характеристиками ричання, «роботизовану» мову, звук відбійних молотків і дрилів тощо. Подібне звучання досягається, як правило, модуляцією частоти/резонансу формантних фільтрів і застосуванням характерних хвильових форм, далеких як від класичних sawtooth, square і triangle, так і від масивних supersaw-унісонів. Головним інструментом у формуванні характерного саунду brostep'у став віртуальний синтезатор Massive від компанії Native Instruments. На відміну від традиційних субтрактивних та virtual analogue-синтезаторів, ядро Massive складають wavetable-осцилятори із оригінальними «дизайнерськими» хвильовими формами, які, врешті-решт (у комбінації із специфічними, характерними тільки для цього інструмента фільтрами), і стали детермінантним фактором стильової ідентифікації.

Узагальнюючи вищезгадані тенденції, можна констатувати, що електронні музичні інструменти найсуттєвішим чином вплинули на розвиток і становлення саме електронної

танцювальної музики, виступивши матеріальним підґрунтям її стильового плюралізму. Всебічний вплив електромузичного інструментарію, на наш погляд, виявляється у наступних сферах:

- темброва виразність (семантизація тембру, структуризація тембрового простору і поява локальних темб्रो-стандартів, що складають своєрідний стильовий «словник»);
- метроритмічна організація (емансипація ідеї механістичного «машинного» руху, що знайшла абсолютне втілення саме завдяки використанню електромузичних інструментів);
- фактурна організація (поява репетитивних елементів – секвенцій, арпеджування, *trance gate*, ключових для певних стилів), зумовлена виключно функціональністю інструментарію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гайденко И. А. Роль музыкальных компьютерных технологий в современной композиторской практике: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Гайденко Игорь Анатольевич. – Харьков, 2005. – 187 с.
2. Смирнов А. Ситуация музыкального мышления середины и конца XX века / Андрей Смирнов // Термен-центр: центр электроакустической музыки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://theremin.ru/lectures/muzsit.htm>
3. Ястремский Т. С. Танцевальная электронная музыка в художественной культуре рубежа XX – XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Ястремский Тимур Сергеевич. – СПб., 2007. – 227 с.
4. Buskin R. Classic Tracks: A-ha – Take On Me / Richard Buskin // Sound On Sound magazine [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.soundonsound.com/sos/mar11/articles/classic-tracks-0311.htm>
5. Di Nunzio A. GROOVE. / Alex di Nunzio // musicainformatica.it [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.musicainformatica.org/topics/groove.php>
6. Roland TR808 // Sound On Sound magazine [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.soundonsound.com/sos/1997_articles/may97/rolandtr808.html
7. Vine R. Tadao Kikumoto invents the Roland TB-303 / Richard Vine // The Guardian [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.guardian.co.uk/music/2011/jun/15/tadao-kikumoto-roland>

УДК 78.03 (477)

О. Г. ЛЕГКУН

КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ КРЕМЕНЕЧЧИНИ 20 – 30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ НА СТОРІНКАХ ЧАСОПИСУ «ŻYCIE KRZEMIENIECKIE»

У статті на основі публікацій у часописі «Życie Krzemienieckie» висвітлено концертне життя Кременеччини 20–30-х років ХХ століття. Проаналізовано концертні виступи місцевих музикантів, гастрольну діяльність відомих артистів та їхній вплив на розвиток музичної культури.

Ключові слова: «Życie Krzemienieckie», концерти, гастролі, музична діяльність, просвітницькі товариства.

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ КРЕМЕНЕЧЧИНИ 20 – 30-Х ГОДАХ XX ВЕКА НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «ŻYCIE KRZEMIENIECKIE»

В статье на основе публикаций в журнале «Życie Krzemienieckie» отражена концертная жизнь Кременеччины 20–30-х годов XX века. Проанализированы концертные выступления местных музыкантов, гастрольная деятельность известных артистов и их влияние на развитие музыкальной культуры.

Ключевые слова: «Życie Krzemienieckie», концерты, гастролы, музыкальная деятельность, просветительские общества.

O. G. LENKUN

HIGHLIGHTING OF THE CONCERT LIFE OF KREMENETS REGION OF THE 20–30-TH YEARS OF XX CENTURY ON THE PAGES OF THE PERIODICAL «ŻYCIE KRZEMIENIECKIE»

In the article on the basis of publications in edition «Życie Krzemienieckie» concert life of Kremenets region of the 20–30th of XX century is elucidated. The concert performances of local musicians, the touring activity of prominent artists and their influence on the development of music culture are analyzed.

Key words: «Życie Krzemienieckie», concerts, tours, musical activity, enlightenment societies.

Наукове осмислення загальноукраїнського культурно-мистецького процесу вимагає всебічного дослідження його регіональних особливостей. Кінець XX – початок XXI століття характеризується зростанням зацікавленості мистецтвознавців проблемами розвитку культури і мистецтва в різних регіонах України, оскільки культура окремого регіону є чинником, який сприяє осмисленню загальноукраїнської культури.

Кременеччина – історичний край, розташований у південно-західній частині Волині, надзвичайно багатий історичними та культурними традиціями. У 20–30-ті роки XX століття мистецтво регіону набуло особливого розвитку: розширилася сфера музичної діяльності культурно-просвітницьких товариств, збагатився спектр функціонування різних форм гастрольно-концертного життя, зазнала реформування музична освіта в навчальних закладах та були закладені основи професійного музичного виконавства.

Останнім часом відбувається значне зацікавлення українських і польських науковців питаннями вивчення історії регіональної освіти та культури, зокрема діяльності Волинського ліцею (1803–1833 рр.) та Кременецького ліцею міжвоєнного періоду. Частково культурно-мистецьке життя краю 20–30-х років XX століття відображено у наукових працях І. Гринчук [1], С. Коляденко [2], З. Ольшевської-Баєри [12], О. Панфілової [3], Г. Чернихівського [4], С. Чуйко [5], А. Шейбаль-Ростек [20] та інших. Проте відсутня цілісна узагальнена праця, яка би за матеріалами статей місцевої періодики висвітлювала концертне життя Кременеччини зазначеного періоду.

Мета статті – на основі публікацій часопису «Życie Krzemienieckie» відтворити панораму культурного життя Кременеччини міжвоєнного періоду.

У 20–30-ті роки XX століття територія Волині (в т. ч. Кременеччина) входила до складу Другої Речі Посполитої. Кременець був одним з визначальних центрів освіти й культури: тут вирувало активне театральне життя, проходили гастролі відомих польських музикантів, організовувалися постійні художні виставки, відбувалися конкурси просвітянських хорів.

Публікації у часописі «Życie Krzemienieckie», який був видавничим органом Кременецького ліцею, розкривають активне мистецьке життя краю, відтворюють проведення вистав і музичних вечорів місцевими аматорськими колективами, висвітлюють гастрольну діяльність відомих польських артистів.

У 1934 році при Товаристві польської музики у Варшаві була створена «Organizacja Ruchu Muzycznego» (Організація музичного руху). Засновники товариства вміло поєднували регулярні концертні виступи відомих артистів з працею місцевих музичних колективів. Місто Кременець, завдячуючи Т. Охлевському, стало організатором музичного руху на Волині. Було накреслено три основні етапи надання допомоги у розвитку музичної культури волинян: організація виїзних концертів і налаштування тісних контактів із музичними інституціями; організація шкільних музичних аудиторій для молоді; допомога в організації й проведенні концертів [13, с. 332].

Виступи артистів відбувалися у формі подвійного сольного концерту: скрипка – фортепіано, вокал – фортепіано, віолончель – фортепіано, а також проходили концерти камерної, хорової та симфонічної музики. Програми концертів для школярів відповідали віковій слухачів, а запропоновані твори видатних композиторів мали очевидну артистичну цінність і були пристосовані до рівня аудиторії.

Перший концерт на теренах Південно-Західної Волині «ORMuz» провів у Кременці й Вишнівці 23–25 листопада 1934 року. Один з найкращих басів Польщі, артист Варшавської опери А. Міхаловський ознайомив слухачів із творчістю С. Монюшка, Ф. Шуберта, Ф. Желінського [15, с. 340]. А учасник конкурсу піаністів у Польщі та Міжнародного конкурсу у Відні Б. Кон виконав твори Ф. Шопена, Ф. Ліста, Р. Вагнера [9, с. 383]. У Кременці три концерти, з яких два спеціально були проведені для учнівської молоді, відвідали 905 осіб.

У різний час у Кременці, Шумську, Вишнівці, Острозі, Дубно концертували Е. Бендер (бас), Т. Ковальські (віолончель), Г. Штомпка (фортепіано), С. Корвін-Шимановська (сопрано), Є. Умінська (скрипка), К. Чекотовський (баритон), І. Суліковський (фортепіано).

Окрім концертів, «ORMuz» проводив музичні лекції й зустрічі зі школярами та молоддю. Упродовж 1938–1939 рр. у 12 містечках і містах Волині відбулося 122 заходи [14, с. 425].

Враховуючи те, що столичні артисти в силу різних причин не завжди могли гастролювати у Кременці, місцеві музиканти у 1933 році на загальних зборах «ZOS» (Союз громадських організацій) організували артистичну секцію, у яку входили комісії: театральнo-літературна, музична, скульптури та естетики міста. Музичну комісію очолював працівник ліцею Басінський.

Секція діяла у трьох напрямках: організовувала видовища, концерти і вистави за участю знаменитих артистів; влаштовувала театральнo-літературні вистави, концерти, конкурси за участю великої кількості аматорів; започаткувала лекції, курси, музичні та літературні зустрічі [19, с. 437].

Наприклад, починаючи з 1934 р. раз на місяць відбувалися концерти-лекції, які були присвячені творчості одного композитора. Лекції супроводжувалися виступами відомих солістів (скрипка, віолончель, фортепіано), а також симфонічного оркестру (кер. Є. Гаше) та Кременецького хору вчителів (кер. І. Гіпський). Цикл концертів-лекцій, який розпочався 17 лютого 1934 року, присвячувався творчості Л. Бетховена. Із вступним словом виступив С. Шейбаль. У концерті взяли участь Я. Поспішил (віолончель), Є. Гаше (скрипка), М. Рогаль-Левицька (фортепіано) [6, с. 58]. Наступну зустріч організатори приурочили творчості німецьких романтиків: Р. Шумана, Р. Вагнера, Й. Брамса, Т. Вольфа. За 1935–1936 рр. музична комісія «ZOS» провела 38 концертів, з яких у Кременці – 5, Вишнівці – 4, Шумську – 3, Білокриниці – 1, Дубно – 4, Острозі – 4.

У багатьох номерах часопису «Życie Krzemienieckie» вміщено статті місцевих музикантів Є. Гаше, І. Гіпського, М. Осько, С. Шейбаля, у яких автори не тільки подають події концертного життя Кременця, але й критично оцінюють виступи артистів. Так, С. Шейбаль у дописі схвально відгукується про виступи баса А. Міхаловського, які відбулися у Кременці 12 листопада 1933 року. Автор зазначив, що в «інтерпретації Міхаловського інтелігентній, без (так часто наявних в оперних артистів) афектації в динаміці, дикції та рухах, твори були виконані так, що викликали захоплення і подив» [17, с. 439]. Здивований високою музичною культурою слухачів, А. Міхаловський на наступний день дав безкоштовний концерт для учнів Кременецького ліцею.

Проте досить обізнана у музичному аспекті волинська публіка не завжди була задоволена виконавською майстерністю окремих артистів. С. Шейбаль у критичній статті відзначив, що артистка Яніна Годлевська володіла не надто сильним голосом, але приємний тембр, чудова артистична культура і приємна зовнішність забезпечили їй успіх. Ліричні пісні, яких було багато в програмі, не викликали такого захоплення, як твори жвавого характеру. Найкраще прозвучали арії з опери «Кармен», романси П. Чайковського, арія з опери «Міньйон» А. Тома. Окремий розділ складали народні пісні, які найбільш відповідали виконавській майстерності, але дуже поверхово трактовані артисткою [18, с. 19].

Тобто волинська публіка мала високий рівень музичної культури, критично оцінювала виступи артистів, які, на жаль, не завжди відзначалися належним професіоналізмом.

З цікавістю сприймали слухачі виступ Я. Гриневіцької – хореографа, організатора власної балетної школи у Варшаві, артистки Варшавського театру. Її виступ відбувся під супровід фортепіанних творів К. Дебюссі «Маленький пастушок», О. Бородіна «В монастирі». Через рухи, чудово поєднані з музикою, артистка передала настрої і думки музичних творів [7, с. 531].

У літописі гастрольного життя Волині 20–30-х років ХХ століття знаходимо чимало відгуків про виступи артистів Львівського оперного театру, Волинського українського театру під керівництвом М. Певного, хору Д. Котка. Є. Гаше у статті «Koncerty Ukraińskiego Chóru Dm. Kotki w Krzemieńcu» високо оцінює талант диригента, який володіє надзвичайним чуттям краси творів і дуже оригінальними та цікавими способами їх інтерпретації [10, с. 410]. Досконалий підбір голосів, старанно опрацьований репертуар, високий артистичний рівень виконання, надзвичайна й оригінальна інтерпретація творів створювали потужне враження на публіку. Після розпаду колективу Котко завітав на Волинь у 1937 році з новим складом хористів, проте їхні виступи не мали такого успіху, як у попередні роки.

До визначних подій гастрольного життя Волині 1932 року необхідно віднести концерти лауреата конкурсу імені Ф. Шопена Б. Кона, який проходив у рамках відзначення днів Шопена. Урочисто пройшли Шопенівські дні у Кременці. На шпальтах журналу «Życie Krzemienieckie» була розміщена інформація про життєвий і творчий шлях Ф. Шопена. Програма святкування, яке відбувалося 16 жовтня 1932 року, включала службу Божу в лицейному костюмі, продаж значків та жетонів із зображенням Ф. Шопена та концерт піаніста Б. Кона. Програма його виступу була складена виключно із творів Ф. Шопена. Є. Гаше зазначив, що майстерна гра артиста передала темперамент та глибокі почуття композитора [8, с. 40].

Чимало публікацій висвітлюють роботу «Muzycznego Ogniska Wakacyjnego» (Музичний канікулярний осередок) Кременецького ліцею, головним завданням якого було поглиблення та поширення музичної культури в краї шляхом підготовки кваліфікованих вчителів співу й музики, керівників хорів, диригентів аматорських оркестрів й інструментальних колективів; організації конкурсів, концертів і музичних звітів; надання музичних консультацій.

Ряд статей присвячено розвитку хорового мистецтва на Кременеччині. Це інформація про конференцію диригентів народних хорів, висвітлення роботи повітового конкурсу хорів Кола сільської молоді, виступи вчительського хору м. Кременець під керівництвом І. Гіпського. Цей колектив неодноразово виступав із концертами перед жителями Кременця, а також сусідніх Шумська, Почаєва, Вишгородка, Вишнівця, Смиги. Постійним концертмейстером працювала вчителька фортепіано Кременецького ліцею М. Левицька. У 1937 році хоровий колектив відзначив п'ятиріччя своєї діяльності. У концертній програмі прозвучали різнохарактерні твори як українських, так і зарубіжних композиторів: С. Монюшка «Голубонька», «Сільська серенада», Л. Бетховена «Гімн ночі», Ф. Шуберта «Липа», М. Лисенка «Василечку», С. Танєєва «Схід сонця», Машинського «Мазур», Віковіча «Мручкові байки», а також твір для мішаного хору та соліста «Сивий коню» І. Гіпського на слова А. Асника [11, с. 190].

Хорове мистецтво було надзвичайно поширене на Волині. Крім концертних виступів, у Кременці відбувалися конференції диригентів народних хорів, на яких учасники обмінювалися досвідом роботи й хоровим репертуаром, вирішували, яким чином кардинально підняти музичну культуру села. Так, у вересні 1933 р. відбулася конференція диригентів народних

хорів, організована інспекторатом шкіл. Надзвичайно цікавим був реферат диригента шкільного хору с. Борщівки І. Аркадієва, який супроводжувався співом дитячого колективу.

Як зазначив керівник Кременецького шкільного інспекторату Б. Робак, у Кременецькому повіті станом на 1934 рік працювало 12 хорів Кола сільської молоді, 4 хори відділів Стрільцьких об'єднань, 23 хори Кола колишніх вихованців, 7 хорів, які були організовані згідно з інструкцією кураторії Луцького шкільного округу в Рівному, 7 вчительських хорів при районних конференціях [16, с. 93], що демонструє популярність хорового мистецтва на Кременеччині.

Отже, як свідчать публікації у часописі «*Życie Krzemienieckie*», концертно-гастрольне життя Волині 20–30-х років ХХ століття стало яскравою сторінкою у музичному житті регіону. Волинські міста стають гастрольно-виконавськими осередками: кращі солісти-інструменталісти та вокалісти Варшави, Кракова, Львова знайомлять слухачів зі світовими музичними шедеврами. Доступним для широкої аудиторії стає оперне та драматичне мистецтво. Рецензії у місцевій пресі допомагали глядачам правильно оцінити концертні виступи, які не завжди були високої художньої якості. Під впливом гастроліюючих музикантів зростає активність місцевих колективів, які за виконавською майстерністю стають на один щабель із професійними колективами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гринчук І. Музично-просвітницькі традиції Кременця в контексті культури Волині та Галичини / Ірина Гринчук, Олена Горбач // Кременецький ліцей у контексті розвитку освіти, науки та культури на Волині в першій третині ХХ ст. : [зб. наук. праць / наук. ред. Багнюк А., Савелюк Н.]. – Тернопіль : Терно-граф, 2009. – С. 117–124.
2. Коляденко С. Кременецький ліцей у системі освіти Волині (XIX – 30-ті рр. ХХ століття) : монографія / Світлана Коляденко. – Житомир : Житомирський держ. пед. ун-т, 2002. – 136 с.
3. Панфілова О. Г. Мистецьке життя Кременеччини 20–30-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Олександра Георгіївна Панфілова. – Івано-Франківськ, 2009. – 16 с.
4. Чернихівський Г. Кременеччина від давнини до сучасності / Гаврило Чернихівський. – Кременець : Папірус, 1999. – 320 с.
5. Чуйко С. Р. Організація навчального процесу в ліцеях України (XIX – перша половина ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.01 «Теорія та історія педагогіки» / Сергій Романович Чуйко. – Тернопіль, 1999. – 20 с.
6. Audycja muzyczna // *Życie Krzemienieckie*. – 1934. – № 2. – S. 58.
7. Auterhoffowa J. Koncerty «Ormuzu» / J. Auterhoffowa // *Życie Krzemienieckie*. – 1935. – № 12. – S. 530–531.
8. Gache J. Dnie Chopinowskie / Jerzy Gache // *Życie Krzemienieckie*. – 1932. – № 8–9. – S. 39–40.
9. Gache J. Koncerty B. Kona i A. Michałowskiego / Jerzy Gache // *Życie Krzemienieckie*. – 1934. – № 11. – S. 383–384.
10. Gache J. Koncerty Ukraińskiego Chóru Dm. Kotki w Krzemieńcu / Jerzy Gache // *Życie Krzemienieckie*. – 1936. – № 10. – S. 409–410.
11. Gipski J. Koncert chóru nauczycielskiego / Jan Gipski // *Życie Krzemienieckie*. – 1937. – № 9. – S. 189–190.
12. Olszewska-Bajera Z. Muzyczne ognisko wakacyjne w Krzemieńcu 1928–1939) w relacjach i wspomnieniach uczestników / Zofia Olszewska-Bajera // Кременецький ліцей у контексті розвитку освіти, науки та культури на Волині в першій третині

- XX ст. : [зб. наук. праць / наук. ред. Багнюк А., Савелюк Н.]. – Тернопіль : Тернограф, 2009. – С. 142–150.
13. Ochlewski T. O.R.Muz. / Tadeusz Ochlewski // Muzyka Polska. – 1934. – Zesz. IV. – S. 332–334.
 14. Ośko M. Ormuz na Wołyniu w sezonie koncertowym 1938–39 / Marian Ośko // Życie Krzemienieckie. – 1938. – № 16 – 17. – S. 425–426.
 15. Pierwszy koncert «ORMUZ» // Życie Krzemienieckie. – 1934. – № 10. – S. 340–341.
 16. Robak B. ...Leć pieśni wdal – o leć! jak grzmot!.. / B. Robak // Życie Krzemienieckie. – 1934. – № 3. – S. 92–94.
 17. Sheybal S. Koncert Aleksandra Michalowskiego / Stanisław Sheybal // Życie Krzemienieckie. – 1933. – № 11. – S. 438–439.
 18. Sheybal S. Koncert p. Janiny Godlewskiej dnia 5 marca b. r. / Stanisław Sheybal // Życie Krzemienieckie. – 1932. – № 3. – S. 18–19.
 19. Sheybal S. Sekcja Artystyczna ZOS w Krzemieńcu / Stanisław Sheybal // Życie Krzemienieckie. – 1933. – № 11. – S. 436–438.
 20. Sheybal-Rostek A. Karta pedagogiczna i pracownicy Liceum Krzemienieckiego w latach 1920 – 1939 / Aleksandra Sheybal-Rostek // Кременецький лицей у контексті розвитку освіти, науки та культури на Волині в першій третині XX ст. : [зб. наук. праць / наук. ред. Багнюк А., Савелюк Н.]. – Тернопіль : Тернограф, 2009. – С. 239–244.

УДК 78.2У+78.9

Н. Р. СУЛИЙ

**БОГОРОДИЧНА ТЕМАТИКА ПІСЕНЬ «БОГОГЛАСНИКА».
ДО ПИТАННЯ СТУДІЮВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНО-ПІСЕННОЇ
СПАДЩИНИ У КОНТЕКСТІ ХРИСТІЯНСЬКИХ СВІТОГЛЯДНИХ ЗАСАД**

Статтю присвячено вагомості української церковно-пісенної спадщини в історико-музикознавчих дослідженнях з глибшим розкриттям суті християнського змісту. Розглянуто репертуар Богородичних пісень львівського «Богогласника» 1850 р. Б. у контексті світогляду християн. Подано ініцітарій пісень до Пресвятої Богородиці.

Ключові слова: церковно-пісенна спадщина, Богородичні пісні, християнські світоглядні засади.

Н. Р. СУЛИЙ

**БОГОРОДИЧНАЯ ТЕМАТИКА ПЕСЕН «БОГОГЛАСНИКА».
К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ УКРАИНСКОГО ЦЕРКОВНО-ПЕСЕННОГО
НАСЛЕДИЯ В КОНТЕКСТЕ ХРИСТИАНСКИХ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ ОСНОВ**

Статья посвящена весомости украинского церковно-песенного наследия в историко-музыковедческих исследованиях с более глубоким раскрытием сути христианского содержания. Рассмотрен репертуар Богородичных песен львовского «Богогласника» 1850 г. Б. в контексте мировоззрения христиан. Подано инициатарий песен к Пресвятой Богородице.

Ключевые слова: церковно-песенное наследие, Богородичные песни, христианские мировоззренческие основы.

**THE VIRGIN THEMES OF «BOHOHLASNYK» SONGS.
QUESTIONS TO UKRAINIAN STUDY OF CHURCH-SONG HERITAGE IN THE
CONTEXT OF CHRISTIAN IDEOLOGICAL BASIS**

The article is devoted to presenting the weight of Ukrainian church-song heritage of historical and musicological research with profound disclosure of the nature of Christian content. The repertoire of songs of Virgin Mary of Lviv «Bohohlasnik» 1850 is considered in the context of Christian belief. Filed intsyptariy songs to the Virgin Mary.

Key words: church-song legacy, Virgin Mary songs, Christian worldview principles.

*Перемагаються закони природи у Тобі, Діво чиста: бо дівственне є різдво, і смерть
наперед заповідає життя; по різдві діва, і по смерті жива.
Спасасяи завжди, Богородице, насліддя Твоє.*

Ірмос Успення Богородиці

Всевишній благословив рясною благодаттю Своє творіння на реалізацію у церковно-пісенній творчості. «Богогласник» (1790–1791pp.), його перевидання можна вважати дбайливо укладеними з Божого провидіння, адже краса мелодична та поетична гармонійно прославляє Бога, Пресвяту Богородицю, святих, а також взиває до покаяння всі душі, які Спаситель відкупив хресною жертвою.

Пресвята Богородиця прославлена у різних видах мистецтва. «Просторіша від небес» оспівана багатьма митцями, не одним поколінням вірян церкви. Традиція піснетворчості в друці та усному побутуванні не переривається. Варто зауважити, що першодрук «Богогласника» (Почаїв, 1790–1791) та кілька перевидань становлять вартість у контексті близькості до канонічних джерел, у яких творці пісень черпали зміст, оскільки у ХХ ст. та на сучасному етапі піснетворення дедалі більше вкраплень світського порядку, наближення до світоглядних засад християнського життя у важкій духовній боротьбі. Щодо музичного викладу, то можна сказати, що він також модернізований, навіть мають місце ремікси, наприклад, різдвяна пісня «Слава во вишніх Богу», де музична гармонія вражає контрастністю до суті глибини таїнства втілення Божого та славослов'я ангельських хорів. Прикладів такого роду можна навести чимало. Така самобутність сигналізує про превалювання ефектності як зовнішнього чинника над глибиною внутрішнього змісту тексту. Власне тому є потреба апелювати до церковної піснетворчості давніх сторіч, яка промовляє до серця, спонукає до заглиблення у вічні істини, вражає простотою музичного викладу, що є сприятливим навчальним матеріалом для учнів, студентства, які освоюють і фах музиканта, і християнські істини. Християнську культуру треба плекати, бо це не тільки історія музичної культури, але й заявлення української нації як християнської, тому досі актуально продовжувати вивчення церковно-пісенної спадщини, яку науковці активніше почали досліджувати в роки виходу УГКЦ з підпілля та в подальшому: в історико-музикознавчому (проф. Лідія Корній, проф. Юрій Медведик, Лариса Івченко та ін.) [6], в джерелознавчому, текстологічному, з частковим представленням теологічної основи церковно-пісенного жанру, а також його катехизаційної спрямованості у формуванні християнського світогляду суспільства (проф. Юрій Медведик) [8–9]. Польська дослідниця О. Гнатюк у літературознавстві проаналізувала церковно-пісенний жанр у різних аспектах, зокрема в теологічному, що вилилося в монографічне видання [3]. Належність до християнства дає свободу інтегрованого підходу до вивчення та представлення повноти церковно-пісенної спадщини, незважаючи на профільність: літературознавчі чи музикознавчі студії, а це просто необхідно, бо Всевишній – «Творець усього видимого і невидимого», а також натхненник Свого творіння щодо реалізації у різних сферах, зокрема у різних видах мистецтва, у нашому випадку – в церковно-пісенній творчості. Отож, лакуни

варто заповнювати, бо таким чином розвивається та чи інша наука. Спроби такого порядку вже здійснені. Доповнено арсенал історико-музикознавчих студій у контексті християнських світоглядних засад новими дослідженнями [10–11].

Важливо ширше окреслювати у наукових дослідженнях церковно-пісенної творчості відображення в ній основ християнського світогляду, інакше доробок не матиме цілісного представлення і відповідної ваги для носіїв християнської культури української нації.

Мета статті – висвітлити питання вагомості церковно-пісенної спадщини в історико-музикознавчих дослідженнях з осмисленням поетичних текстів у контексті християнських засад; подати церковну піснетворчість Богородичної тематики «Богогласника» (1850р. Б.) цитатно, з розкриттям глибини християнського змісту, виконавських особливостей.

На сучасному етапі продовження студіювання жанру церковної пісні варто активізувати увагу на представленні давньої церковно-пісенної спадщини з метою активного залучення зразків до вивчення в освітніх закладах різних рівнів спеціальної підготовки фахівців у сфері музичного мистецтва академічного та педагогічного спрямування. Мова, радше, не тільки про залучення і відтворення, бо вже звучать зразки у виконанні сольному та хоровому, але про глибоке усвідомлення того, що відбувається зіткнення душі до святості, до оспівування святості, а це не менш важливо грамотно відтворити, ніж стилістично. У часи українського національного відродження головний акцент був зроблений на вивченні національного фольклору, аби себе ідентифікувати як нація. Також робився акцент на духовному відродженні, але він асоціювався з національним, і таким чином дух нації превалював над усвідомленням себе як християнської української нації. Дух нації, наприклад, патріотичного порядку – це не аналог християнського Духа – Св. Духа, адже душа християн є вмістилищем Св. Духа, храмом Св. Духа, а патріотизм передбачає різне волевиявлення, зокрема – революційність (емоційний чинник), прямолінійність поза християнською дипломатією, що суперечить Вченню Христа. Кожний історичний період мав свою мету. Сучасний період має свої завдання: активне формування істинно християнського світогляду, аби кожен осягнув спасіння душі, тобто мету своєї появи на світ. Для відродження нашого народу як нації у плані історичному важлива щирість переконань, для відродження як християнської нації – важлива щирість у вірі Христовій. І гімнографічні жанри сакральної піснетворчості, і церковні пісні «Богогласника» є ґрунтовною джерельною базою для заглиблення у їх зміст (адже слово передує обрамленню в музичну гармонію), що дає змогу пізнавати, осягати чистоту Богоугодного життя, праведного екзистування, і тим самим – це нагода зростати у вірі, формуватися у християнських чеснотах на зразках церковно-пісенної творчості. Незначні апокрифічні вкраплення в поетичних текстах не становлять перешкоди у формуванні світоглядних засад сучасних носіїв християнства.

Традиційно в монографічних виданнях музикознавців-фахівців, у підручниках з історії української музики чи зарубіжної, окрім музикознавчого аналізу того чи іншого вокального циклу або ж в оперному жанрі, великого значення було надано інтегрованому підходу, а саме: підсилення фахового аналізу аналізом літературним (акцентуація на образності). Представлення детального опису тих чи інших героїв від зовнішніх ознак до відчужень – різнопланове. Тривалий час атеїзм був перешкодою, щоб церковно-пісенний жанр студіювався взагалі, тим паче із розкриттям змісту пісень, бо це суперечило радянському режиму. Отож, актуальною є потреба доповнити музикознавчі напрацювання в галузі церковної пісні аналізом їх поетичних текстів, бо розкриття образності святості є цілком на часі, адже вона споконвіків була прикладом для наслідування, у нашій державі – ще від Володимирового хрещення Київської Русі. Бог благословив кн. Ольгу та кн. Володимира бути канонізованими, вони стали рівноапостольними святими, бо пізнали Всевишнього і наслідували Його, будучи високоосвіченими, статними, шляхетними. «Будьте досконалі, як досконалий Отець ваш Небесний», – вічна істина закликає християн різного стану [2, с. 1072].

Цінність «Богогласника» (1790–91pp.) як антології церковно-пісенної творчості не тільки як мистецького зразка (музичний та літературний жанр), але передусім його вартісність у сенсі наповнення змісту християнськими істинами з метою християнізації української нації. Перевидання «Богогласника», а також численні збірники церковних пісень публікувалися з вищезазначеною метою. Ще один аспект на користь довивчення змісту церковних пісень –

підвищити їхню вартісність, бо подекуди побутує думка, що це є меншовартісна спадщина, оскільки превалує простота музичних композицій або ж взагалі відсутні музичні тексти. Цілісне студіювання з усвідомленням мети побутування збірників, церковно-пісенної творчості цілком спростовує поспішні висновки поодиноких музикознавців. Відрадно, що український композитор-страдник Василь Барвінський, чутливий на благодать Божу, зумів достойно оцінити церковно-пісенну спадщину свого народу і в своїх обробках різдвяних пісень, які увійшли до укладеного ним збірника «Колядки і щедрівки для фортепіано зі словесним текстом», намагався «підчеркнути ту природну красу, яка криється нераз і в простенькій мелодії, яку часто вбивають т.зв. «популярні» опрацювання в різних збірниках, та тим способом причинитися до музично-мистецького «смаку» у споживачів того роду музичної літератури¹. Він розумів суть *простоти* викладу, бо *простота*, не є аналогом *простакуватості* (курсив – Н. Сулій). Василь Барвінський був планомірно руйнований радянською системою, тому не міг глибше окреслити вартість словесного змісту композицій, а тільки подати зразки так званої народної творчості². Тексти різдвяних пісень – суттєве доповнення до музичних гармонізацій, бо першорядним є слово, яке допомагає у розкритті змісту твору, його смислового навантаження.

Пресвята, Пренебесна, Пречудесна, Пренепорочна Діва Марія славилася багатьма чеснотами. Не для одного покоління була прикладом для наслідування. Канонічний іконопис, канонічні тексти, зокрема церковні піснеспіви, творять гармонійне поєднання в осягненні «просторішої від небес», незбагненої краси і чистоти Діви Марії. У час заповнення інформаційного простору сучасними течіями, новітніми підходами до жіночої краси, християнській молоді ніколи пізнавати Божі істини, і не так уже цінується християнська чистота, чесноти. Серце, розум і воля християн не часто освячуються Св. Тайнами, і тому «кричи, благай – епоха, як глуха» (Л. Костенко) [7, с.178]. Навіть при відтворенні музичних полотен сакральної творчості виконавці рідкісно озвучують відповідною манерою твори, зміст яких промовляє святість. Підсвідомість суспільства ще заповнена радянськими штампами, які позначаються на виконавстві мистецьких колективів. Йдеться про превалювання виконавського академізму над молитовним співом на прославу Всевишнього, наприклад, якщо звучить «Богородице Діво, радуйся» (о. А. Гнатишин), то звучання на кшталт «Ода до радості» (Л. Бетховен, симфонія № 9), а «радуйся» в тлумаченні теологічному – «вітаю» [4, с. 30]; якщо «Да воскреснет Бог» (Д. Бортнянський, концерт № 34), то звучання як «А вже весна, а вже красна» (М. Лисенко), і таких прикладів чимало. Духовна радість не є аналогом емоційного стану радості. Духовна радість – це благоговійний стан, трепетний, з усвідомленням реальної присутності Бога. Власне і до церковно-пісенної спадщини у різних музичних викладах такого ж порядку відповідні вимоги. В церковно-пісенній антології, у «Богогласнику», редакторами наголошено: «Пісні благоговійні». Дуже важливо емоційним чинником не перевищити суть змісту озвучуваного музично-поетичного тексту, який прославляє Бога, Пресвяту Богородицю, святих. Музична барва – лише окраса святості, праведності. Людина не може своїм наймайстернішим виконанням перевершити вічну красу. Вона може тільки її доповнити шаною Бога, святих, будучи носієм християнської культури, істинним ісповідником віри. Власне розкриття глибини змісту церковних пісень стане також підмогою ілюстраторам церковно-пісенної спадщини у процесі її вивчення та у сценічному виконанні.

У піснях «Богогласника» Богородичної тематики оспівано Пресвяту Богородицю багатогранно:

- Непорочне Зачаття Діви Марії («Пісні Непорочному Зачаттю Богородиці»);
- появу на світ («Пісні Різду Пресвятої Богородиці»);

¹ Див. вступну статтю: Барвінський В. Колядки і щедрівки для фортепіано зі словесним текстом / Підготував до друку Олег Смоляк. – Тернопіль : Збруч, 1997. – С. 4.

² Автор статті робить акцентуацію на текстах різдвяних пісень, поданих В. Барвінським у його збірнику, оскільки щедрівки носять світський характер, подекуди містять елементи язичницької культури, а це суперечить Вченню Христа.

- посвяту Марії Богові її батьками Йоакимом та Анною («Пісні Введенню в храм Пресвятої Богородиці»);
- отримання благої вістки від св. архангела Михаїла («Пісні Благовіщенню Пресвятої Богородиці»);
- Материнський покров («Пісні Покрову Пресвятої Богородиці», «Пісня покладенню риз Пресвятої Богородиці»);
- її страждання за Сином – Христом-Спасителем («Пісні стражданню Пресвятої Богородиці»);
- переставлення в Небо («Пісні Успінню Пресвятої Богородиці»);
- чудодійну силу, благодатні зіллення («Пісні Пресвятій Чудотворній Богородиці»);
- велич, заступництво, милосердя («Пісні молитовні до Пресвятої Богородиці»).

Друга частина «Богогласника», де вміщено 60 Богородичних пісень (з них 4 – польською мовою), слугує доповненням до канонічного викладу про життя та святість Богородиці (Св. Письмо, гімнографічні жанри: тропарі, кондаки, стихири, акафісти тощо). Кожна частина «Богогласника» вміщує цитати псалмів Давида, канонічні тексти тропарів, кондаків, подекуди світільних. Якщо мова про Богородичні пісні, то їм також передують вищезазначені жанри. Церковні пісні найбільше кореспондуються з гімнографічним жанром акафістом, на це вперше звернув увагу Іван Франко [13, с. 137]. Власне, Богородичні пісні – яскраве свідчення цього: часте «радуйся» – щире вітання Богородиці. Порівняльний аналіз церковних пісень та акафістів до Пресвятої Богородиці, пов'язаних зі святами, в які вшановуємо Божу Матір, також розкриває схожість представлення в одному та іншому жанрі широкої палітри наданих Богом обдарувань Пречистій Діві Марії: християнських чеснот, благодатної сили Цариці Небесної, заступництво вірних, неустанної помочі у важкій духовній боротьбі. Відрадно, що творці пісень брали за зразок канонічні тексти, творячи у жанрі церковної пісні, і таким чином оминали небезпеку аматорського представлення святості.

Подаємо Богородичну тематику пісень «Богогласника» (Львів, 1850 р. Б.) у цитатному викладі. Вона представляє панораму світоглядних засад авторів, а також тих, які формували себе у християнському дусі, славили Бога церковними піснеспівами. Тексти пісень до Богородиці пов'язані з християнськими святами віддання шани Пресвятій Богородиці, а також в них оспівано її страждання, чудодійні зіллення благодаттю. Мають місце й пісні молитовного характеру. Мотиви пісень¹ різноманітні, розкривають суть християнського змісту церковно-пісенної творчості Богородичної тематики: **1) прослава та вітання** Пресвятої Богородиці: «*Вси согласно дньє Марію витаймо // Нарожденную пѣснми вихваляймо*» (№ 85), «*Радуйтєся вси язъци, во праздник отроковицы, // Воспѣвайте, восхваляйтє Дѣву чистую*» (№ 87), «*Радуйся Мати, Ківоѣ святый, полн благодати*» (№ 88), «*Радуйся таиннице, свѣтє и наставнице во тмѣ заблуждших...* // *Радуйся помощнице, в день судній заступнице, вѣрных хрістіан*» (№ 106), «*Радуйся Царице, во олтарѣ поставленна, и чудєси прославленна, Дѣво Владичице*» (№ 124), «*Радуйся Маріє, Ангел веселіє, // Господь сил с Тобою, даждь нам помощь Твою, // Тебє прославляти, с рожденным Тобою*» (№ 131), «*Прославляем: хєрувим чєстнѣйшую, сєрафїм славнѣйшую, // Всѣх святых святѣйшую, Ангел Царицу*» (№ 97); **2) осягнення Бога і Пресвятої Богородиці у вічності**: «*О, Маріє, мы Твои дѣти, // Дажь нам себє в Нєбѣ видѣти*» (№ 115), «*Здє живущєму поможет, сподобит в Нєбѣ Бога в Троицы оглядати, // Єя помощ прославляти*» (№ 87), «*Дажь благая Мати в Нєбѣ оглядати Сына Твого, // Бога нашего, // Котрому чєсть и хвала с Тобою бы неустала во вся вѣки*» (№ 90), «*В Нєбѣ сподоби со святыми жити, // Тя с Богом хвалити на вѣки вѣчныя*» (№ 85); **3) взивання до Богородиці щирим серцем**: «*От всея страни вси хрістіани // Созовѣм здє прїити согласно, // Сердцєм горящє, в храмѣ стоящє пред лицем Дѣвыя*» (№ 111), «*Сердцєм вси витайте Рожденну Марію прєкрасну*» (№ 86); **4) слізні прохання заступництва**: «*Сердцєм горящє, в Нєбєси зрящє, // Спѣшат скоро святыни слєзно просящє*» (№ 127)», «*Сердца наша складаем, // Милость, вѣру, на офѣру усєрдно отдаем*» (№ 88),

¹ Інціпіти пісень подано сучасною графікою, зі збереженням старокириличної літери «ѣ» та «є»; нумерація – згідно з представленням у «Богогласнику» (Львів, 1850 р. Б.).

«Молим Тя со слезами, // Багай Творца за нами, // Изволь всѣх сподобити, // В Небѣ жизнь получитьи на вѣки» (№ 147), «Тебѣ зовут вся страны, // И ныщїи и паны: // Владычице, всѣх Царице // Дѣво, радуйся (№ 125); 5) *прохання визволення від вічних мук*: «Прїими под крил крова, // Изми адского рова, даждь нам вѣрным пѣти Тебѣ: радуйся Мати» (№ 88), «Во день суда // Изми студа нескверная Агнице, одесную постави, // Страха, гнѣва избави, // Чертог даруй зрѣти, // Вышній трон доспѣти» (№ 88), «Избави огня нас геенскаго // Мольбами Твоими» (№ 92), «...ко Тебѣ в единой потребѣ // Руцѣ вси возносим, // о помощь Тя просим: // Призри на нас во смертнїй час» (№ 90), «Упроси у Сына, о Мати єдина, // Аби в день суднїй челоуѣк блуднїй бил прїятнїй, // До благости чрез Тебѣ чистая Мати, надеждо всѣх» (№ 90), «Покрывай нас от всѣх злоключенїй, // Напрасной смерти, злих находенїй» (№ 120); 6) *достойне поклонїння Богоматерї*: «Дажь нам Христе Спасителю, // Вѣрным в помощь ласку Твою, согласно воспѣти Матерь Твою Пречистую, // Дѣву Пренепорочную достойно блажити» (№ 124), «Помози нам Христе Боже, // Бо наш разум сам не може красного воздати пѣнїя, // Матери Твоей прѣдивной» (№ 123), «Вдячнѣ з Сыном будѣм хвалити, // Токмо даждь нам по дочесном // Жытїи сѣм, во Небесном // На вѣки вѣков Тебѣ зрѣти» (№ 123), «Под Твою милость прибѣгаем, // Под Твои святи омофори // Грѣшнїи со лики и двори прибѣгаем, // Прибѣгаем к Тебѣ Мати, сподоби нас благодати Сына Твоего» (№ 129), «Покрый нас чистая к Тебѣ взываем, // Твоея милости во скорбѣх чаем» (№ 111), «А хрїстиани вслав над погани, // Дажь нам во мирѣ прожити, // Тя Богоматерь блажити неперестанно» (№ 90); 7) *запрошеннїя до благодати Пресвятої Богородици*: «Божїя Матерь сїяет, людїе, грядѣте, // Благодать всѣм изливаєт, радостно почерпнѣте» (№ 127), «Матерь Твою Пречистую, // Дѣву Пренепорочную достойно блажити. // В храм Сїй икона чудесы сїяет, // С вѣрою пришедших благодать подаєт» (№ 124), «Царице Мати, // даждь благодати: // Соблюди вся люди хрїстїани, смири агаряни» (№ 111); 8) *боротьба з пристрастїями*: «Сѣю впадохся в лютую грѣхов неволю. // В Небо очи мои аз поднести не смѣю» // Ты мое Небо, в Тебѣ надежду имїю. // Смѣлости не имам до Судїи Моего» (№ 142), «Со плачем молебнїм припадаем: // Упроси нам Сына, о Матко єдина, // Бы нас зол избавил, и грѣхи оставил, // Одесную на Судѣ своем поставил» (№ 131), «Мїр сїй, дїявол, и тѣло на нас воюют. // Повабы: гордость, багатство, и снасть готуют. // Стершая главу смокови, // Подаждь же и грѣшникови одолѣнїе» (№ 121), «Кто притекаєт к Твоей милости, // Спасєн бывает от всякой злости, // Покровєн Тобою» (№ 92).

Богородична тематика пісень представлена у «Боголаснику» (Львів, 1850 р.Б.) дуже широко, і, без сумніву, зміст пісень має неабияку вартісність для розвитку у християнському дусі носіїв християнської культури української нації. Практикування у вжитку української церковно-пісенної спадщини у різних музичних викладах з урахуванням глибини поетичних текстів, сприятиме збереженню християнських традицій, а також формуванню мистецьких смаків, які не суперечать правдам Божим, а відтак, спасінню людства.

Репертуар Богородичних пісень львівського «Боголасника» 1850 р.Б. (інципітарій)

Пісні на Рождество Пресв. Богородицы

1. Рождество славно присно Дѣвья (№ 85)
2. Играйте Царїе во праздник Марїи (№ 86)
3. Свѣтло небо со Ангѣлы весѣлися днѣсь (№ 87)
4. Свѣте внемли, и прїемли радость совыше данну (№ 88), *Тон на: Исполнися Небо и земля*
5. Радость велїя явися, Богоматерь днесь родися (№ 89), *Тон на: Вселення весѣлися*

Пісні на Покров Пресвятыя Богородицы

6. Воспойте согласно пѣснь нову прѣкрасно Марїи Дѣвицы (№ 90)
7. Благовѣствуим днѣсь радость всему мїру (№ 91)
8. Истинная Мати свѣта, Пречистая Панно, припадаем до ног Твоих (№ 92)

9. Лучи благодати тштитеся прїяти изобилно (№ 93), *Тон: Ах удивися*
Пѣсни на Вовѣденїє Прѣсвятя Богородицы
10. Архієрєє Захарїє, прїими Дѣвицу, трїлѣтнюю юницу (№ 94)
11. В Соломоновой церкви явися чудо преславно (№ 95), *(Творецъ Василий Тарнавский)*
12. Трїлѣтнюю, трїлѣтнюю, трїлѣтнюю юницу, нескверную Агницу, небесную Царицу, Марїю, владичицу почитаем (№ 96)
13. Скїннїя Слова грядет, готова в храм вовестися, в дар принестися (№ 97)
14. Вострубите, воскликните, Матерь Царєву прославите (№ 98)
15. Патрїарси торжествуйте, отроковицы бодрствуйте (№ 99)
- Пѣсни на Непорочноє Зачатїє Прѣсвятя Богородицы*
16. Всємїрну радость Анна являет, ибо в утробѣ днєсь зачинает от небес плод данный (№ 100)
17. Вселеннїя торжествуй днєсь, небо, земля, мїр весь (№ 101), *Тон на: Троне вышнїй*
18. Днєсь от корєнє Ієсєова прозябает Лѣторасль нова (№ 102), *Тон на: Играй Іерусалимє новыи*
- Пѣсни на Благовѣщенїє Прѣсвятя Богородицы*
19. Да прїидет, да прїидет всєму мїру радость (№ 105)
20. Взбранная Дѣво Мати, пучино благодати (№ 106), *(Творецъ Венедикт)*
21. Ликуй днєсь Сїонє, возиграйте гори, возгласите в трубы, Ангелстїи хори (№ 107)
- Пѣсни на Состраданїє Прѣсвятя Богородицы*
22. Нас дѣля распятаго Марїя видящи, ах, уви мнѣ чадо моє, вопїет слезящи (№ 108)
23. О Дѣвице всечєстная, Мати благословенная (№ 109)
24. Богом избрана Мати и Панна, благодать всѣм даєт обилно (№ 110)
- Пѣсни на положенїє Ризы Прѣсвятя Богородицы*
25. От всея страны вси хрїстїани созовѣм зде прїити согласно (№ 111)
- Пѣсни на Успенїє Прѣсвятя Богородицы*
26. Троне вышнїй днєсь двигнися, роде зємный усумнися (№ 112)
27. Радуйтєся Ангелов лики, грядет до вас Матерь Владики (№ 113)
28. Изыдите вси Архаггелов хори, к Гєтсиманїи спѣшѣтєся во скорѣ (№ 114)
29. Весєлися горнїй Сїонє, украсися небеснїй троне (№ 115)
30. Чудо преславно, мїрови явно, недоумѣнно, от всѣх видѣнно (№ 116), *Тон на: Не плачь Рахѣли*
- Пѣсни Прѣсвятѣй Богородицѣ чудотворной*
31. Многими усты гласи испусти, вѣрнїй народе хваленїя во иконѣ, в коронѣ (№ 117)
32. Изїйдите двори, со Собори днєсь небесными (№ 118)
33. Вселеннїя вся страны, земляне, совокупашєся вси хрїстїани (№ 120)
34. Прєчистая Дѣво, Мати рускаго краю, по истинѣ любящих Тя, сладостный Раю (№ 121)
35. Помози нам Хрїсте Боже, бо наш разум сам не може красного воздати пѣнїя (№ 123)
36. Дажь нам Хрїсте Спасителю, вѣрным в помощь ласку Твою согласно воспѣти (№ 124)
37. Мати свѣта многопѣта небес оздобо (№ 125), *Тон на: Свѣтло небо со Аггєли*
38. Лѣта давну з чудєс славному вси ублажаймо (№ 126)
39. Божїя Матерь сієет, людїє грядѣте, благодать всѣм изливает (№ 127)
(концерт Прѣсвятѣй Богородицѣ чудотворной, народно увѣнчаной)
40. Согласно крикнѣте, хрїстїанє снидѣте со лики тимпани (№ 128)
41. О всепѣтая Мати, о всепѣтая Мати, о Мати, Мати благодати (№ 129)
42. Истинноє чудо нам изъявися, ласкавая Мати гди прослезися (№ 130)
43. Исполнися Небо, земля чудєс твоих Царице (№ 131)
44. Ах удивися, зрящи ужახнися чєловѣчє (№ 132)

45. Дивна твоя тайна чистая явися (№ 133), *Тон на: Нова радість стала*
46. Пречиста Дѣво, Мати рускаго края (№ 134), *Тон на Пречистая Дѣво Мати: зри в 2 части. Число 121.*
47. Пречиста Дѣво, Мати рускаго края (№ 135), *Тон яко више*
Пѣсни молитвенныя к Пресвятѣй Дѣвѣ Богородицѣ
48. Источниче, источниче благодати (№ 145)
49. Всѣх Царице, владичице, Богомати (№ 146), (*Творець: Василій [?]*)
50. Свѣтлѣйша деннице, Дѣво, владичице Маріє (№ 147)
51. Мати милосердія, море щедрот (№ 139)
52. Богородице, Царице, Пречиста владычице (№ 140)
53. Играй свѣте, и веселися, себо в Тебѣ Мати явися (№ 141)
54. Богом избранная Мати, отроковице (№ 142)
55. О Пресвятая Царице, помощнице моя (№ 143)
56. Матерь Божа, Твое Царство над землею и небом (№ 144)

Пісні польською мовою:

1. Pieśń 4. na Niepokalane Poczęcie Matki Boskiej
Witaj Święta i poczęta niepokalanie (№ 103)
2. Pieśń 5. na Niepokalane Poczęcie Matki Boskiej
Matko niebieskiego Pana, slicznaś i niepokalana (104)
3. Pieśń 3. do Najś. P. Maryi Cudotwornej
Wynidźcie dziś dwory świętych zbiory (№ 119)
4. Pieśń 6. do Najś. P. Maryi Cudotwornej
Pano, oraz Matko Boska ruskiego kraju (№ 122)

ЛІТЕРАТУРА

1. Акафісник. – Львів : Монастир Свято-Іванівська Лавра, видавничий відділ «Свічадо», 2005. – 340 с.
2. Біблія або книги Св. Письма Старого й Нового Заповіту. – Київ : Українське Біблійне Товариство, 2005. – 1072 с.
3. Гнатюк О. Українська духовна барокова пісня / О. Гнатюк. – Варшава–Київ, 1994. – 187с.
4. **ЕВАНГЕЛІЄ** от Матфея, Марка, Луки и Иоанна на славянском и русском нарѣчїи с предисловіями и подробными объяснительными примѣчаніями архимандрита Михаила. Книга вторая: **ЕВАНГЕЛІЄ** от Марка и от Луки – Москва, 1871. – С. 30.
5. Ієрм. Григорій (Планчак). Духовне слово. Компакт-диск / ієрм. Григорій (Планчак) – Колодіївка : монастир св.Теодора Студита, 2005.
6. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. / Л. Корній. – Київ, 1993. – 187 с.; Український кант XVII – XVIII століть / упоряд., вступна стаття Л.Івченко. – Київ, 1990; Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII–XVIII століть / Ю. Медведик. – Львів : Видавництво УКУ, 2006. – 324 с.
7. Костенко Л. Вибране / Л. Костенко. – Київ : Дніпро, 1989. – 178 с.
8. Медведик Ю. Теологічно-катехизаційна сутність Господських пісень почаївського «Богогласника» / Ю. Медведик // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Мистецтвознавчі пошуки: збірник наукових статей та есе, присвячений ювілею Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської. – 2008. – Вип. 78. – С. 172–184.
9. Медведик Ю. Катехизаційна спрямованість духовно-кантової творчості як один із чинників християнізації суспільства / Ю. Медведик // Київське музикознавство. – 2001. – Вип. 6. – С. 24–33.
10. Сулій Н. Рецепція галицьких різдвяних пісень у збірнику Василя Барвінського «Колядки і щедрівки» / Н. Сулій // Молодь і ринок. – 2009. – №3 (50) березень. – С.139–143.

11. Сулій Н. Українська церковна пісня як чинник формування християнського світогляду молоді (на матеріалі Господніх пісень львівського «Богогласника» 1850 р. Б.) / Н. Сулій // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – № . – 2011. – С. 90–97.
12. Термінологічно-правописний порадник для богословів та редакторів богословських текстів. [Гол. ред. М. Петрович]. – Львів, 2005. – 130 с.
13. Франко І. Духовна й церковна поезія на Сході й на Заході: вступ до студій над «Богогласником» / І. Франко // Зібрання творів у 50-ти томах. – Т. 39. – Київ, 1983. – С. 126–143.

УДК 78.25

В. Ю. ГОЙСАК

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СУЧАСНОГО САКСОФОННОГО РЕПЕРТУАРУ (НА ПРИКЛАДІ «КАМЕРНОГО КОНЦЕРТИНО» Ж. ІБЕРА)

Статтю присвячено проблемі інтерпретації саксофонного репертуару на прикладі проведеного музикознавчого та інтерпретаторського аналізу «Камерного концертино» для саксофона з оркестром Ж. Ібера, зіставлення виконавських концепцій твору (А. Борнкамп, Т. Керкезос).

Ключові слова: саксофонне виконавство, репертуар для саксофона, виконавська інтерпретація, «Камерне концертино» Ж. Ібера.

В. Ю. ГОЙСАК

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СОВРЕМЕННОГО САКСОФОННОГО РЕПЕРТУАРА (НА ПРИМЕРЕ «КАМЕРНОГО КОНЦЕРТИНО» Ж. ІБЕРА)

Статья посвящена проблеме интерпретации саксофонного репертуара на примере проведенного музыковедческого и интерпретационного анализа «Камерного концертино» для саксофона с оркестром Ж. Ибера, сопоставления исполнительских концепций произведения (А Борнкамп, Т. Керкезос).

Ключевые слова: саксофонное исполнительство, репертуар для саксофона, исполнительская интерпретация, «Камерное концертино» Ж. Ибера.

V. U. HOISAK

INTERPRETATION OF MODERN SAXOPHONE REPERTOIRE (ON THE BASIS OF «CHAMBER CONCERTINO» BY J. IBER)

The article deals with the problem of interpretation of saxophone repertoire on the basis of the musical and interpretational analysis of Chamber Concertino for saxophone with the orchestra by J. Jibber along with the comparison of performing conceptions of this musical composition (A. Bornkamp, T. Kerkezos).

Key words: saxophone performance, saxophone repertoire, performing interpretation, «Chamber Concertino» by J. Iber.

Актуальність аналітико-інтерпретаційних розвідок зростає щодо творів, написаних із застосуванням модерної композиторської техніки, нерідко епатажної, спрямованої більшою мірою на інтелектуальні рефлексії, аніж на безпосередній емоційний відгук слухача.

Проблеми аналізу та інтерпретації інструментальної музики – фундаментальні напрями досліджень, представлені як у зарубіжному (М. Бонфельд [1], Р. Дюменгель, М. Михайлов [4], Л. Раабен [6] та інші), так і в українському (В. Задерацький, О. Козаренко, В. Москаленко [5] та інші) музикознавстві.

Мета статті – зробити спробу музикознавчого та інтерпретаторського аналізу «Камерного концертино» для саксофону з оркестром Ж. Ібера, оцінка якого іще не утвердилася в музикознавчій науці. Наукова новизна полягає у зосередженні уваги на музикознавчих аспектах інтерпретації твору, у зіставленні виконавських концепцій митців, що репрезентують французьку школу виконавства на саксофоні (А. Борнкамп, Т. Керкезос).

Вважаємо доцільним відзначити, що аналізований твір входить до програм випускників музичних училищ і консерваторій, звучить на міжнародних конкурсах виконавців-саксофоністів. Так, «Камерне концертино» звучало на Міжнародному конкурсі «Селмер-Париж в Україні» (Львів, 2005 р.), Міжнародному конкурсі саксофоністів ім. А. Сакса (Дінант, Бельгія, 2006 р., 2009 р.), III Міжнародному музичному конкурсі ім. Міхала Спісака у Демброві Горнічей (Польща, 2009 р.), у яких автор статті брав безпосередню участь.

Створення виконавської інтерпретації вимагає передусім аналізу історико-художнього контексту твору, особливостей музичного тексту, компаративного аналізу інтерпретаторських версій.

Жак Франсуа Ібер (Jacques Francois Ibert, 1890–1962) належав до першого покоління «незалежних» (так К. Семюель називав тих композиторів, хто свідомо відмовлявся дотримуватися будь-якої системи, а намагався довіряти інстинкту, натхненню, серцю) [8, с. 323–324].

Ж. Ібер навчався в Паризькій консерваторії у Г. Форе, А. Жедальжа і Е. Пессара; до 1914 року отримав нагороди з курсів гармонії, контрапункту і фуги, а в 1919 році – Римську премію за кантату «Поет і фея» («Le Poete et la fee»). У консерваторські роки він був близьким другом Д. Мійо, однак не зазнав впливу його творчості. Якщо проводити паралелі, то Ібера можна порівняти швидше з іншим французьким композитором – А. Русселем.

У 1920–1923 роках Ж. Ібер проживав у Римі. Одним з перших римських творів Ж. Ібера була «Балада Редінської тюрми» («Ballade de la geole de Reading», 1920 р.) за О. Уайльдом. Кращими творами композитора цього періоду є три симфонічні картини «Гавані» («Escala», 1922): «Рим – Палермо», «Туніс – Нефія» і «Валенсія». Ці ранні твори продовжують традиції К. Дебюссі, вирізняються імпресіоністською живописністю та багатством інструментування. Вони певною мірою є музичним мандрівним щоденником композитора, в якому відображені його враження від відвідин окремих міст Європи й Африки.

Серед творів композитора – концерт для віолончелі і духових (1925 р.); струнний квартет До мажор (1943 р.), тріо для скрипки, віолончелі та арфи (1944 р.); «Слизуветинська сюїта» (Suite Elisabethaine, 1944 р.) – неокласична фантазія на теми барокових композиторів елізаветинської епохи; балети «Любовні пригоди Юпітера» («Les Amours de Jupiter», 1946 р.) і «Мандрівний лицар» («Le Chevalier errant», 1950 р.), «Концертна симфонія» («Symphonie concertante») для гобоя і струнного оркестру (1949 р.) і «Луїсвільський концерт» («Louisville Concerto», 1954 р.).

Ж. Ібер створив низку творів для духових інструментів: концерт для флейти з оркестром (1934 р.), «Камерне концертино» для саксофона з оркестром (1939 р.), «Концертна симфонія» для гобоя і струнного оркестру (1949 р.), «Експромт» для труби і фортепіано (1951 р.). Менш відомі інші твори композитора: два «Рухи» для двох флейт, кларнета і фагота (1923 р.), «Leux» – сонатина для флейти і фортепіано (1924 р.), «Антракт» для флейти і гітари (1935 р.), «П'еса» для флейти соло (1936 р.) [8].

«Камерне концертино» («Concertino da camera») для саксофона з оркестром стало класикою саксофонної музики ХХ століття. З погляду стилю твір належить до неокласицизму, який протиставив романтизму, імпресіонізму й експресіонізму ясність конструкції і

стриманість, урівноваженість музичної мови, що повною мірою притаманне аналізованому твору Ж. Ібера. Неокласицизм яскраво представлений у музичній культурі Франції, зокрема у творчості композиторів «Шістки» [3; 7] та близьких до неї авторів (сюди зараховуємо і Ж. Ібера), а також у творчості І. Стравінського (у його «французьких» роботах).

Ж. Ібер – великий майстер музичного дивертисменту, музичного жарту, вишуканої ексцентриади. У випадку Концертино ексцентрика відсутня, а от вишуканість, довершеність цілого й відточеність деталей є питомою рисою твору. Незважаючи на яскраво виражений віртуозний характер, стрімкість руху, багатство гнучких гармонічних фігурацій у партії соліста, властивих багатьом інструментальним творам композитора, твір в цілому пройнятий світлим ліричним настроєм.

Важливим показником композиторського задуму є авторська назва твору. Як видається, обраний варіант жанру («концертино») відсилає до характерної тенденції ХХ століття – камеризації музичних жанрів, лаконічності вислову. Нетривалий і час звучання твору – близько 12 хвилин. Концертино демонструє таку характеристику, як відшліфованість деталей – одну з визначальних рис стилю творчого письма Ж. Ібера в цілому.

Як правило, жанр концерту асоціюється із тричастинністю (із загальним контрастним співвідношенням частин: швидко-повільно-швидко), однак у випадку Концертино формально є дві частини: перша типово швидка, а друга об'єднує в собі дві наступні частини «традиційного» концерту аттасо – повільну і швидкий фінал, що подекуди зустрічається у багаточастинних творах ХХ століття.

Для Ж. Ібера стиснення частин (масштабів) – один із засобів, що «працює» на генеральну мету, максимальну концентрованість думки, довершеність деталей та уникнення зайвого, що може перевантажити твір. Об'єднуючим чинником у цих частинах виступає образна, стилістична та навіть тематична єдність. У творі панує дві образні сфери: яскрава віртуозність та лірична кантилена, характер – то світло-ліричний, то жваво-життєрадісний. Речитатив на початку другої частини вносить деякий контраст у зосередженість та сумовито-філософську заангажованість, однак трагічне світовідчуття та Концертино Ж. Ібера – речі не сумісні.

Крайні частини Концертино (що служать обрамленням речитативу) блискуче розкривають технічні можливості інструмента, його звукові фарби. Між ними простежуються арки у стилістиці, фактурі, тематизмі, динаміці. Тематизм побудований на енергійних моторних мелодіях в поєднанні із гнучкими гармонічними фігураціями та іронічно-жартівливими поспівками. У мелодико-гармонічній діастематиці панує опора на кварто-квінтовість інтонаційного словника ХХ століття, а не на терцієвість класико-романтичної традиції. Координати жанру і стилю утворюють рівні, між якими і виявляється специфіка цього твору. Жанр виступає як своєрідний «класифікатор» типових емоцій, а композиторський стиль – як узагальнення авторської специфіки у використанні і трактуванні комплексу виражальних засобів.

Партія саксофона акцентує увагу слухача на виразних деталях загальної колористичної картини: відчувається близькість жанрових витоків тематизму з музикою К. Дебюссі (виникають асоціації з його «Післяполуденним відпочинком Фавна»), подекуди прямо, а подекуди опосередковано проступають джазові джерела. Отже, у Концертино відбувається засвоєння джазової стилістики і включення її до арсеналу мовно-музичних засобів академічної музики.

Так, приділяється увага ритмічному, тембровому і жанровому колориту, що близький до екзотики, яка розкривається крізь призму гри, театральності. До цього апелює тембр солюючого інструмента як типового джазового. У фактурі твору присутня також імпровізаційна манера письма, що теж є елементом джазового мислення. Довершене майстерне виконання солістом тільки посилює враження імпровізаційної легкості.

Можна припустити, що джазові мотиви тут, очевидно, не випадкові, адже ця оригінальна культура з 90-х років XIX ст. у своїх різних проявах (стиль кантрі, спірічуелс, блюз, регтайм та ін.) захоплювала композиторів Старого Світу, освоювалась у європейській музиці. Джаз приваблював особливою мелодикою (пентатонічними ходами, блюзовими

«сповзаннями» та «під'їздами»), специфічною гармонією, розкутістю ритму (синкопи, накладання різноманітних ритмічних сіток в різних голосах), імпровізаційною суттю, що дає можливість проявитися індивідуалізму музикантів, незвичному інструменталізму.

Про музичну ідею Концертино можемо вести мову як про гіпотезу, адже в опрацьованій літературі не знайдено публікацій, висловлювань самого композитора про твір, його виконавців тощо. Критерієм визначення семантичної ідеї твору виступає вибір Ж. Ібером класичної форми викладу, якій притаманна чітка смислова визначеність. А синкретизм жанру, інтонації, ритму, гармонії, фактури тощо, який дає цей сумісно виражений в звучанні виразовий ефект, будемо вважати ведучою семантичною ідеєю.

Перша частина (*Allegro con moto*) написана у тричастинній формі (А-В-А). Лаконічний вступ (8 т.) відкриває першу частину (А), яка у свою чергу, має риси двочастинної повторної побудови, не симетричного, а розвивального характеру (8+49). Тематизм представлений короткими енергійними моторними поспівками стрімкого характеру, які то злітають, то опускаються, то зупиняються на пролонгованих тривалостях. У мелодії проступають риси лінійної гармонії, як це характерно для композиторів «Шістки».

Останні 13 тактів є тутійним оркестровим завершенням, яке водночас підводить до другого розділу форми (В). У цьому розділі особливо яскраво відчувається мелодико-інтонаційна близькість із симфонічною творчістю К. Дебюссі, характер контрастний, яскраво-ліричний, з деяким відтінком «томільн». Наявні риси повторності: у цифрі 11 тема переходить в оркестр, а саксофон проводить звивисту мережку супроводу.

Особливість першої частини Концертино полягає у двоякому трактуванні початку репризи. Тематична реприза настає у цифрі 16, однак тема звучить тільки в оркестрі без участі соліста на приглушеній звучності *mp* і внаслідок цього не створює враження підсумкової репризності. А вже у цифрі 18 з'являється тематичне проведення у соліста, дещо гучніше (*mf*), якому передують двотактове заповільнення швидкості руху. Власне усе це в комплексі і надає звучанню підсумкового забарвлення. На підтвердження цієї версії вказує і відносна пропорційність першої та третьої частин, якщо відлік третьої вести від цифри 18, а не від 16. Реприза у цьому випадку статична. Заключний висхідний пасаж оркестру шістнадцятими створює арку із вступом та обрамляє частину.

Друга частина (*Larghetto – animato molto*) Концертино, як вказувалося вище, об'єднує в собі дві частини (другу і третю, якщо проводити паралель із традиційним концертом). Отже, власне «друга» частина – займає 54 такти. За жанром близька до речитативу вільної будови. У мелодії проступає опосередкована інтонаційна спорідненість із першою частиною, у фактурі оркестрового супроводу (акордовий виклад із низхідним спадаючим голосоведенням) можна відзначити асоціативну близькість із прелюдією мі мінор Ф. Шопена, однак якщо у творі Ф. Шопена велике значення трагічного світовідчуття, то в Ж. Ібера цього не відчувається.

Речитатив без перерви у звучанні переходить у «третю» фінальну частину із рисами сонатності. Від сонатної форми тут маємо 3 розділи – експозицію, розробку та репризу, а також дві тематичні сфери, які можуть слугувати мініатюрною головною та побічною партіями. Від концерту – принцип змагання між солістом та оркестром, що найповніше розкривається саме в цій частині, та каденція інструмента соло. Від традиційного фіналу – надзвичайно швидкий темп та технічна віртуозність, більша, аніж була у першій частині Концертино, і власне сама сонатна форма – як майже обов'язковий атрибут заключної частини крупного музичного твору.

Отже, в «Камерному концертино» присутні всі типові складники традиційного концерту для інструмента з оркестром, однак інтерпретовані композитором у надзвичайно мініатюрному вигляді, який дозволяє особливо прискіпливо відшліфувати деталі музичної тканини. У цьому і виражаються найбільш суттєві особливості втілення композитором музичної ідеї.

«Камерне концертино» звучить у програмах як музичних училищ і консерваторій, так і виконавських конкурсів міжнародного класу. Така «універсальність» твору підкреслює його мистецьку вартість, оскільки дозволяє показати різні рівні володіння інструментом та щаблі осягнення виконавської майстерності. На кожному із цих рівнів залишаються більші чи менші «резерви до вдосконалення», оскільки твір є доволі складним насамперед у технічному плані. Коротко охарактеризуємо основні виконавські особливості Концертино.

Вирішуючи завдання інтерпретаторського аналізу, будемо опиратися на позицію В. Москаленка, який виділяє дві форми енергетики руху композиторської думки: художнє збагачення тексту музичного твору; художнє відтворення тексту музичного твору [5]. Тому в музичному мисленні інтерпретатора це буде ідея-симбіоз, яка представляє ведучі смислові начала «твору композитора» та власну позицію інтерпретатора [2].

Спосіб фіксації музичної думки композитора як «застиглий» у нотній графіці провокує включання творчої виконавської ініціативи, нотний текст стає основою для формування певного стильового сплаву думки композитора з думкою виконавця.

Щодо графічного малюнку нотного тексту Концертино, то твір виділяється відточеністю запису та художньою інформативністю. Можна висловити припущення, що Ж. Ібер, з одного боку, намагався знайти відповідні засоби викладу музичної тканини, з іншого – відшліфувати деталі нотного запису, щоби запобігти небажаних інтерпретаційних відхилень.

Враховуючи технічний рівень досконалості саксофона на час написання твору, припускаємо думку, що Ж. Ібер добре знав можливості інструмента і, зваживши на його недосконалі сторони, створив віртуозну музику, завдяки якій виконавці, долаючи складні технічні комбінації, мають можливість удосконалювати свою майстерність та демонструвати шедеври виконавства. Тому вищевказані характеристики дозволяють трактувати аналізований твір як важливу ланку в еволюційному процесі саксофонного виконавства.

Щодо зіставлення різних інтерпретаторських варіантів твору, важливим чинником виступає врахування приналежності виконавців до різних виконавських шкіл та традицій. Найбільш яскравою і значущою у Західній Європі є французька виконавська школа, оскільки духові інструменти займають в культурному житті країни важливе місце, а музика французьких композиторів для духових інструментів, глибоко чуттєва, емоційно піднесена, мелодійна і гармонійно барвиста, відображає кращі риси французької національної культури. Сучасну французьку виконавську школу відзначають строгість і вишуканість манери гри. Так, до кращих саксофоністів світу належить Жан-Марі Лондейкс, відомий своїми концертами в СРСР (1970 р.), зокрема першим виконанням «Камерного концертино» Ж. Ібера [8].

Характеризуючи французьку манеру гри, дослідники констатують, що звучання інструмента включає різноманітні темброві відтінки (світле, яскраве, повне, об'ємне, «польотне» – основні характеристики, властиві класичному звучанню), глибоке проникливе вібрато. У традиції французької школи виконання позбавлене штучності, надуманості є природним у тембровій палітрі, у фразуванні мелодій та віртуозних побудов.

Проілюструємо наведено на прикладі Концертино. Технічний аспект виконавських проблем твору органічно пов'язаний із художнім, який полягає у відтворенні авторського задуму камерності, мініатюризму, легкості. Ці два рівні існують умовно диференційовано, однак недотримання їх балансу веде до втрати художньої цілісності. Цю проблему ілюструють проаналізовані нами в аудіозаписах виконавські версії «Камерного концертино» із солістами А. Борнкампом (Arno Bornkamp) [10] і Т Керкезосом (Theodore Kerkezos) [11].

Голландський саксофоніст Арно Борнкамп (1959 р.н.) є зразком сучасного віртуоза, який однаково природно чувається як у традиційному, так і в сучасному репертуарі. А. Борнкамп закінчив Амстердамську консерваторію, навчався у професорів Паризької консерваторії D. Deffayet і Dj. Marie Londeix, завоював велику кількість нагород та концертував у багатьох країнах світу [10].

Виконання «Камерного концертино» Ж. Ібера стало дебютним виступом А. Борнкампа у Римі в 1982 р. На сьогодні він зіграв більше, ніж 250 концертів з оркестрами у всьому світі, включаючи до програми як відомі твори для саксофона, так і концерти, що були написані спеціально для нього. А. Борнкамп веде активну творчу діяльність (концерти, фестивалі, майстер-класи, лекції) в Європі, США, Південній Америці, на Далекому Сході. У 2001 р. виконавець виступив в Україні на фестивалі «Гранди мистецтв у Києві».

Митець проводить постійні міжнародні майстер-класи у консерваторії Амстердама, веде літню школу саксофона у Німеччині (Laubach) та викладає в університеті (Université d'ÉtéEuropéenne) у Гар (Франція). Він є мистецьким директором 7-го Міжнародного тижня

саксофона (7-th International Saxophone Week), який проводиться щороку в Амстердамській консерваторії.

Ще одним вихованцем французької школи є грецький саксофоніст Теодорос Керкезос, який закінчив Афінську консерваторію та продовжив навчання у Парижі. Він – лауреат багатьох міжнародних конкурсів, виступає з ведучими європейськими оркестрами (Лондонським філармонічним, Берлінським симфонічним, оркестром Петербурзької філармонії та іншими) [11].

Сьогодні він – професор Афінської консерваторії, виступає з майстер-класами у багатьох консерваторіях та музичних академіях Європи і США. Він є засновником (1992 р.) і незмінним керівником ансамблю саксофоністів в Піреа (Афіни), який успішно співпрацює з відомими сучасними композиторами, бере участь у міжнародних та європейських фестивалях в Італії, Франції, Росії, гастролує з концертами у відомих концертних залах Європи. Музикант володіє усім репертуаром для саксофона з оркестром, однак більше тягє до класичного.

Представлення творчих постатей виконавців, аналіз виконуваного ними репертуару дозволяє зробити наступний висновок: А. Борнкампа можемо трактувати як типового «класичного» представника французької школи, а Т. Керкезоса – як такого, що поєднав французькі традиції з афінською виконавською школою.

Щодо виконання Концертино, на нашу думку, у А. Борнкампа – це доволі вірцеве «класичне» трактування Концертино, у Т. Керкезоса – більш «романтичний» варіант інтерпретації. Підставою для цього виступає відмінність у використанні основних виконавських засобів музичної виразності. Так, у А. Борнкампа фактура Концертино трактується з тенденцією до монолітності, смислового зближення її елементів. Втім, це не протирічить відчуттю властивої музичному матеріалу фактурно-смислової об'ємності. Навпаки, у Т. Керкезоса фактура музичного матеріалу трактується з тенденцією до внутрішнього розшарування фактурної вертикалі. Відповідно, у другому випадку підсилюється контрастність, інтонаційне протиріччя у вертикальній взаємодії фактурних голосів і планів. Художнє та технічне виконання А. Борнкампа – практично бездоганне; у Т. Керкезоса звертає на себе увагу фразування, яке є замало рельєфним та природним.

Метр у цьому творі становить «каркас» і необхідну передумову усього примхливого, синкопованого та неймовірно різноманітного у ритмічному плані звучання твору. У А. Борнкампа відчуття метра практично бездоганне, метр «пульсує» в жилах виконавця, оркестрантів та слухачів. Метр у Т. Керкезоса – явище у певному сенсі штучне, створюється враження, ніби загальне виконання дещо «кульгає», виникає парадоксальне явище: чим більше докладається зусиль до метричної точності – тим більше втрачає загальне виконання. Щодо питання темпу виконання (як показника майстерності виконавця), то у А. Борнкампа він швидший, а у Т. Керкезоса – дещо повільніший, що може бути пов'язане із рівнем технічної майстерності виконавця або дещо «романтизованою» тенденцією трактування твору.

Виконання А. Борнкампа створює враження неймовірної легкості, мініатюрності й довершеності усіх деталей – що, власне, і відображує генеральну композиторську ідею цього твору. Виконання Т. Керкезоса – дещо «масивніше», в ньому втрачається відчуття легкості та імпровізаційності.

Отже, вивчення ролі композиторської спадщини Ж. Ібера в саксофонному репертуарі, дослідження тексту «Камерного концертино», порівняння різних виконавських версій дає підстави трактувати твір як класичний взірць саксофонної музики ХХ століття. Аналіз виконавських проблем твору дозволяє висунути гіпотезу, що Ж. Ібер, який добре знав інструмент, його тогочасні можливості та недосконалі сторони, створив цей віртуозний твір «на перспективу», завдяки якій виконавці мають можливість удосконалювати свою майстерність.

Компаративний аналіз виконання твору А. Борнкампом та Т. Керкезосом дозволяє підкреслити індивідуальну специфіку музично-виконавської техніки саксофоніста,

стверджувати, що інтерпретаційний варіант озвучення художнього тексту є багатовимірним процесом підготовки твору до його народження на сцені і зумовлений багатоаспектністю виконавських підходів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бонфельд М. Анализ музыкального произведения: структуры tonальной музыки: Учеб. пособие : в 2 ч. / М. Бонфельд. – М. : ВЛАДОС, 2003. – Ч. I. – 256 с.
2. Корыхалова Н. Интерпретация музыки / Н. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.
3. Куницкая Р. Французские композиторы XX века / Р. Куницкая. – М. : Сов. композитор, 1990. – 208 с.
4. Михайлов М. Стиль в музыке: Исследование / М. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.
5. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблемам анализа). Исследование. – К. : Изд-во Киев. гос. конс., 1994. – 157 с.
6. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки / Л. Раабен. – Л. : Сов. композитор, 1986. – 198 с.
7. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века, 2 изд. / Г. Шнеерсон – М., 1970. – 258 с.
8. Samuel C. Entretien avec Olivier Messiaen. – Paris: Belfond, 1967. – 142 с.
9. http://enc-dic.com/enc_music/Iber-ZH-2886.html
10. <http://www.arnobornkamp.nl>
11. <http://www.kerkezos.gr>

УДК 78 (477)

О. Й. ДЕДЮ

ХУДОЖНЬО-МИСТЕЦЬКІ АНАЛОГІЇ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ ЮЛІУША СЛОВАЦЬКОГО ТА ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

У статті проаналізовано художньо-мистецькі та життєві аналогії двох польських геніїв – Юліуша Словацького та Фридерика Шопена. На ряді прикладів показано спорідненість їхнього художньо-образного мислення. Звернено увагу на особливий ліризм поетичних та музичних творів польських митців і їхній вплив на слухачів.

Ключові слова: Юліуш Словацький, Фридерик Шопен, музика, поезія, лірика, творчість.

О. И. ДЕДЮ

ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКИЕ АНАЛОГИИ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ЮЛИУША СЛОВАЦКОГО И ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

В статье проанализированы художественно-творческие и жизненные аналогии двух польских гениев – Юлиуша Словацкого и Фридерика Шопена. На некоторых примерах освещено сходство их художественно-образного мышления. Обращено внимание на особенный лиризм поэтических и музыкальных произведений польских деятелей и их влияние на слушателей.

Ключевые слова: Юлиуш Словацкий, Фридерик Шопен, музыка, поэзия, лирика, творчество.

ART AND ARTISTIC ANALOGIES OF LIFE AND CREATIVITY OF JULIUSZ SLOVATSKY AND FREDERIC CHOPIN

The paper explores the artistic and life analogies of two Polish geniuses – Juliusz Slovatsky and Frederic Chopin. A number of examples show the relationship between their artistic and imaginative thinking. Attention is paid to a special lyricism of musical and poetic works of Polish masters and influence of these works on people.

Key words: *Juliusz Slovatsky, Frederic Chopin, music, poetry, lyricism, creativity.*

Життєвий та творчий шлях двох польських представників романтичного напрямку в мистецтві Юліуша Словацького та Фридерика Шопена насичений тісними взаємостосунками та спільними культурно-мистецькими характеристиками. Це особливо можна відчутти при аналізі хронології їхніх творчих біографій.

Творчі взаємини представників польського романтизму Юліуша Словацького та Фридерика Шопена частково висвітлювали українські музикознавці Л. Мазепа [7], Л. Кияновська [5; 6], Н. Кашкадамова [4], І. Антонюк [2], Т. Гнатів [3], І. Белза [2]. Але, на жаль, це питання потребує більш глибокого і детальнішого висвітлення.

Мета статті – висвітлити творчі взаємини представників романтизму в польській музичній культурі, геніальних митців Юліуша Словацького і Фридерика Шопена під кутом зору їхньої культурно-мистецької діяльності.

Поміж поезією Юліуша Словацького та музикою Фридерика Шопена існує глибинна єдність, що наймовірніше захована в етнічному генокоді польської культури. Це насамперед проявляється на рівні ейфонії звуків чи слів поета та мотивів чи фраз композитора. Усе це таїть у собі незвичайну магічну силу, що безпосередньо впливає на слухачів. Ця єдність також помітна у широкому спектрі жанрових особливостей, зокрема в меланхолійності поетичних і музичних пасажів, їхній прелюдійності чи ноктюрності форм, або в частих сплесках їхнього творчого смутку чи жалю. На підтвердження вище сказаного можуть послужити такі поетичні твори Юліуша Словацького, як «В Швейцарії», «Розлука». Ці ж самі відчуття виникають при слуханні ноктюрну Шопена *cis-moll* чи його ж Прелюдій. І як стверджує Фердинанд Хесік (F. Hoesick)¹, «...не видається парадоксальним твердження, ніби музика Шопена – це поезія Словацького в перекладі на мову звуків та навпаки» [11, с. 5–57].

Провідною у творчості цих обох геніїв була тема Батьківщини: історичного минулого і сучасного, життя народу, національні культурні традиції, любов до рідної природи. Особиста та мистецька доля Юліуша Словацького і Фридерика Шопена, їхня творчість злилися з мотивами трагічних переживань за сучасне й майбутнє всієї Батьківщини і любов до неї в єдине ціле.

Біограф Шопена Фердинанд Хесік (F. Hoesick) доволі детально дослідив та зіставив факти із життя Словацького та Шопена. Обидва польські генії були ровесниками. Дати і місяця їхнього народження також викликають подив, адже народились майже в один і той же час: Юліуш Словацький – 4 вересня 1809 року, а Фридерик Шопен – кілька місяців пізніше – 22 лютого 1810. Обидва митці прожили – 39 років та 7 місяців. Їхні дитячі роки проходили в родинах інтелектуальної інтелігенції в однакових соціокультурних умовах. Батько Словацького – Євген – був професором Волинської гімназії та Кременецького ліцею, а пізніше – професором кафедри літератури Віленського університету, а батько Шопена – Миколай – займав посаду професора Варшавського ліцею, а пізніше працював у Школі Аплікації.

Обоє – і Юліуш Словацький і Фридерик Шопен – зростали і виховувалися в найкращому культурно-мистецькому середовищі, в оточенні винятково інтелігентних людей,

¹ Фердинанд Гасік (Ferdynand Hoesick) народився 16 жовтня 1867 р. у Варшаві. Польський письменник, видавець, літературний історик (muzykograf), редактор часопису «Kurjer Warszawski». Навчався в Ризі, Гейдельбергу, Кракові і Сорбонні [11].

тому як в домі Шопена, так і в родині Словацьких бували видатні літератори, артисти, музиканти, учені. Зокрема, в м. Вільно частими гостями Словацьких були Ян та Анджей із дочкою Людвігою Снядецькі, Ян Рустем, Адам Міцкевич, Едвард Одинець, а в Шопенів вечорами збиралися Станіслав Лінде, Кароль Бродовський, Юзеф Ксаверій Ельснер, граф Фридерик Скарбек, Вацлав Мацейовський і Болеслав Пясецький.

Обидва митці у дитинстві випробовували свої таланти на інших поприщах: Словацький захоплювався малюванням пейзажів, Шопен мав схильність до карикатур та портретів. У ті роки, коли Словацький опановував гру на фортепіано, майбутній геній польської музики пробував свої сили у поезії та прозі. У юнацькому віці Фридерик Шопен навчався у Варшавській консерваторії, а Юліуш Словацький відвідував лекції з літератури у Віленському університеті. Майже в один і той же час обидва митці пізнають перші любовні пристрасі. У знак цього Юліуш Словацький пише свої сонети, присвячені Людвізі Снядецькій, а Фридерик Шопен, натхнений своєю любов'ю до Констанції Гладковської, створює свої неперевершені вальси, пісні та концерти [10, с. 287].

З молодих літ (віленський та варшавський періоди) Юліуш Словацький захоується у театр, а особливо йому подобалася опера. Протягом усього свого життя, де б він не перебував Юліуш Словацький «відвідував оперу» (траплялось навіть щоденно), знайомився з найбільш відомими і популярними творами із оперного репертуару того часу. Словацький був частим гостем й філармонічних закладів. Він також любив слухати концертні програми із творів Й. Гумля, Ф. Ліста, Ф. Фетіса, Р. Вагнера.

На жаль, Юліуш Словацький не здобув належного технічного рівня в підготовці гри на фортепіано. Пізніше у своєму листі з Флоренції до матері він жалкував, що його вчитель Фок «простої гами» не навчив, та у наступні роки (під час перебування у Женеві та Флоренції) присвятив дуже багато часу для занять на фортепіано. Він по декілька годин на день наполегливо навчався гри на фортепіано [14, с. 14]. Зокрема, його засмучував брак біглості пальців по клавіатурі, проте це не завадило йому вивчити та виконати непростий мелодійний вальс Шопена *As-dur op.42*, виконання якого вимагає такої технічної вправності [18, с. 14].

Незважаючи на спільне коло знайомих у Варшаві, на спільні захоплення (адже вони були ровесниками, і це був час перед повстанням 1827–1830 років), Словацький і Шопен не мали жодного особистого контакту між собою. Роки «еміграції» в Парижі (саме тоді і вперше вони й особисто познайомилися) – Варшавське повстання – знайшли своє відображення у творчості цих велетів польської національної культури. Словацький у цей час написав гімн «Богородице Діво» («*Bogarodzicjco, Dziewico!*»), «Ода до волі» «*Oda do wolności*», «Пісня литовського легіону» («*Pieśń legjonu litewskiego*»), «Кулик» («*Kulik*»), так і в Шопена – це відомий революційний етюд і прелюд *d-moll*, полонези *fis-moll* і *As-dur* [6, с. 10], в яких дуже яскраво розкрито всю трагічність революційних подій. Ця музика і поезія могли висловити все: і героїчний пафос, патетику, і найніжнішу лірику, всі найтонші хвилювання людського серця. Словацький і Шопен були не тільки романтиками зі своїми суб'єктивними ліричними переживаннями, вони були національними і об'єктивними художниками, що оспівували життя, історію, мистецтво свого народу, своєї країни і своєї епохи. Видатний український музикознавець І. Белза у своїх працях, присвячених історії розвитку польського мистецтва, називає Фридерика Шопена і Юліуша Словацького творцями польського романтизму першої половини XIX століття [2, с. 112].

Юліуш Словацький та Фридерик Шопен зустрічалися в Парижі у 1832–1833 роках на еміграційних вечорах: у князя Чарторийського, в салонах Дельфіни Потоцької, у Польському Клубі, на зібраннях літературно-історичного товариства. Першу згадку Юліуша Словацького про Фридерика Шопена знаходимо у його листі до матері (1832 р.) у якому він описує обід на честь генерала Дверніцького (*Dwernickiego*). На цей обід було запрошено багато митців, серед яких Словацький вирізняв Шопена та його гру на фортепіано [15, с. 7].

У їхньому житті відбулася ще одна спільна подія: вони закохалися в одну жінку. Нею виявилася чорнобрива Марія Водзінська. Юліуш Словацький вперше побачив Марію в Женеві у 1834 році, і вона на все життя зачарувала його своєю чарівною вродою. У цей час Словацький пише неперевершений твір любовної лірики – поему «В Швейцарії».

Розлука з коханою додає бажання до занять на фортепіано, і про це згодом він написав у 1834 році в листі до матері: «Граю майже щодня...». Трохи згодом до нього дійдуть слухи про те, що Марія стала нареченою Шопена, і Словацький впадає в стан «фортепіанної манії»: грає та читає з аркуша, бере абонемент на нотну літературу. Юліуш Словацький – тонкий, проникливий, чутливий митець. Спираючись на традиції попередників, поет створив новий тип романтичної лірики, позначений багатством художньої уяви та ритміко-мелодичних інтонацій. У листі до матері від 20 жовтня 1835 року зафіксовані такі слова: «Відчуваю потребу більшої досконалості – розвинулось в мені якесь нове почуття краси. Не знаю ще, як воно втілиться в слово, але буду прагнути, щоб щось ясне наповнювало мої карти» [17, с. 216]. Музика у житті Юліуша Словацького зайняла особливе місце. Про це він описує в листі до матері від 5. 10. 1837 р.: «Годинами граю на фортепіано і досягнув гарних результатів у музиці». Відчувши себе обманутим, покинутим, Словацький пише ряд поезій, у яких виливає свій біль: «Розлука» («Rozłączenie»), «Прокляття» («Przekleństwo»), «У Швейцарії» («W Szwajcarii»), «Маргаритки» («Stokrotki») і, крім поезій, багато грає на фортепіано.

Місцем проживання Юліуша Словацького у 1809–1849-х роках був Кременець, або, як його ще називали в той час, «Афіни Волині», яке він залишив у двадцятирічному віці. Протягом усього свого життя Словацький зберігав любов до рідного краю. Спогади про дитячі та юнацькі роки, зокрема про Волинь, її природу, звичаї, фольклор – ці теми неодноразово були зафіксовані в його творах [9, с. 109].

Аналогічним було ставлення до краси своєї малої батьківщини й Фридерика Шопена. Особливо це простежується у використанні народних мотивів своєї місцевості, що демонструють піднесений, шляхетний і дещо меланхолійний характер. Все це проходить крізь призму його духовного аристократизму, витонченої поетичності, які так органічно впливають із засад західноєвропейського виконавського професіоналізму. Фольклорні риси насамперед помітні в особливостях розгортання мелодії, в гармонії, в ритмічних малюнках, у принципах формотворення.

Листи Юліуша Словацького до матері є цінним джерелом його розуміння музики та ставленн до неї. Він у листах неодноразово вів мову на музикальні теми. Адже мама Словацького, Саломея з Янушевських, була високоосвіченою музикальною жінкою, прекрасно співала та грала на фортепіано. У них в домі була велика й різноманітна нотна бібліотека. На прохання матері Словацького Саломеї кузин Гашинський (Gaszyński) привіз зі Львова справжній австрійський рояль, якого приводив до порядку та настроював органіст Фок [18, с. 14]. Домашні підростки-панянки годинами грали популярні в той час етюди Карла Черні та співали італійські баркароли із надзвичайно мелодійними рефренами.

У пам'яті поета назавжди залишилися епізоди з дитинства: виконання італійської баркароли сестрами (про це він згадував у Варшаві в 1830 році), вправи та варіації Карла Черні в батьківському домі (згадки в Парижі у 1832 році), а також про вчителя музики та органіста Фока і його настроювання інструмента (згадки у Флоренції в 1837 році). У багатьох листах Словацького до матері можна прочитати про події у Парижі, пов'язані з музичними концертами, з музикуванням Словацького на фортепіано [18, с. 16].

Із листів Словацького також відомо, що його мама здійснювала перекладення популярних мелодій для фортепіано. Саме музичні інтереси матері стали основою для формування музичних смаків та мистецьких інтересів у малого Юліуша. Власне по матері Словацький успадкував музикальність та великий потяг до музики. Так, в одному із листів він сповіщав матері, що Совінський видав польські та українські народні пісні, перекладені на французьку мову. Тодішнім панянкам особливо подобалася пісня із цього збірника про Гриця та пана Потоцького. Словацький просив у матері вислати йому опрацьовані нею музичні твори, тому що вони йому більше до вподоби, ніж інші [15, с. 11]. У цьому проханні задекларовано не стільки мистецьку (раціональну) позицію, скільки емоційну (любов до творчості матері). Зворушувала й разом з тим сумна музика матері, яка ніби «переносила» його в стихію його дитинства. Адже згадувана ним пісня про Гриця не що інше, як загальновідома пісня-балада «Ой, не ходи, Грицю, та на вечорниці», а пісня про Потоцького – це відома «Дума про Стефана

Потоцького», який загинув у битві з козацьким військом під Жовтими водами у 1648 році [15, с. 11].

Поетія Юліуша Словацького має незрівняну наспівність та музикальність і сприймається ніби партитура великого симфонічного оркестру. Одним із перших, хто звернув увагу на глибинну мелодійність поезії Словацького, був Зигмунт Красінський (граф, польський поет епохи Романтизму та драматург). Він казав, що Словацький мав народитися музикантом, адже в його поезії широкий спектр барв-звуків [15, с. 10]. Саме в цих словах міститься характеристика поетичної евфонії Юліуша, де «смуги дощу» він називає струнами, а хмару галасливих горобців – «сірою арфою».

У 1839 році Словацький у листі до Костянтина Гащинського пише про нещасного Бонавентуру Немосєвського, де порівнює його поетичний звукопис із арфою, яка плаче і рветься всіма струнами (зауважимо, що порівняння Словацького багате музичною термінологією й глибокою символікою). Одним із яскравих класичних прикладів поетичної музикальності Словацького є його твір «Лілла Венета». Форму цього твору, без сумніву, можна зіставити із композицією великої драматичної ораторії. Епізоди, які сповнені найглибшим ліризмом почуттів, можна порівняти з ораторіальними аріями, а патетичні сцени, насичені драматичною напругою, ніби близькі до дуетного сольного діалогу, хорові епізоди ніби наслідують фугатний розвиток у фіналі ораторії.

Поетичний арсенал Юліуша Словацького багатий різними складовими: широким спектром асоціацій, неповторною метафоричністю, патетикою й самозаглибленістю, гіперболізацією почуттів і реалістичною деталізацією. Немає такої найпотемнішої думки чи почуття, яких би не торкався поет у своїй творчості, причому кожне його художнє висловлювання є максимально містким і точним.

«Симфонічність» поезій Словацького неодноразово надихала багатьох композиторів на створення музичних творів різних жанрів: опери Генріха Ярецького «Миндовг, король литовський» («Mindowe, król litewski»), Адама Мюнхаймера «Мазепа» («Mazepa»), Владислава Желенського «Гоплана» («Goplana»), Людомира Ружицького «Беатріче Ченчі» («Beatrice Cenci»), симфонічних поем Генріха Опенського «Лілла Венета» («Lilla Weneda»), Людомира Ружицького «Ангеллі» («Anhelli») та ін.

Високу оцінку Юліушу Словацькому як поету дав І. Франко. Зокрема він зазначив: «Юліуш Словацький ... не переставав бути незрівнянним майстром польського слова, майстром поетичної форми і улюбленим поетом молоді, володарем її мрій і почуттів. Цей вплив і до сьогодні є переважаючим, ...нема іншого впливу, що міг би своєю силою зрівнятися з впливом Юліуша Словацького» [8, с. 425].

А вплив Фридерика Шопена на весь наступний розвиток європейського музичного мистецтва дуже великий і різносторонній. Він проявляється не тільки у сфері піанізму, але й у царині музичної мови і музичної форми, в естетиці.

У цій надзвичайній аналогії життя Шопена та Словацького є ще одна трагічна подія, яка їх також об'єднувала – вони хворіли на туберкульоз і померли від цієї хвороби з невеликою різницею у часі. Словацький залишає цей світ на шість місяців раніше, ніж Шопен, – 3 квітня 1849 року. Вони були подібні між собою не тільки зовнішніми ознаками, а й своїм мистецьким генієм. Вони обидва були неперевершеними митцями: Шопен як композитор, Словацький як поет (до речі, вони були доволі поетичними й тонкими натурами). Словацький і Шопен поховані в Парижі. Проте після смерті вони отримали вічний спокій на рідній землі: тіло Словацького було перепоховано у Кракові на Вавелі поруч із Адамом Міцкевичем, а серце Шопена покоїться в одній із колон церкви Святого Христа у Варшаві.

Гірка доля емігрантів об'єднала обох синів польського народу й тим самим розпалила ще більший вогонь любові до своєї Вітчизни, що є прикладом великої самопожертви для нащадків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк І. Юліуш Словацький і Фридерик Шопен / І. Антонюк // Діалог двох культур. – Перемишль, 2011. – Річник 5, зошит 1 : V міжнародні зустрічі музейників. VII міжнародні зустрічі літераторів. VII міжнародні зустрічі науковців. Кременець, 3–7 верес. 2010. – С. 70–77.
2. Бэлза И. История польской музыкальной культуры: В 3-х. т. / И. Бэлза. – Т.3. – М., 1972. – 234 с.
3. Гнатів Т. Фридерик Шопен і Клод Дебюссі: парадигма духовного зв'язку / Т. Гнатів // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : Науковий журнал. – Київ, 2010. – №4(9).
4. Кашкадамова Наталія. Слов'янський геній в музиці / Наталія Кашкадамова // Вісник НТШ : інформ. видання Світової ради НТШ. – Л., 2010. – Число 44. – С. 25–27.
5. Кияновська Л. О. Рецепція творчості Фридерика Шопена та Роберта Шумана у Львові / Кияновська Л. О. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. – 2010. – № 4 (9). – С. 3.
6. Кияновська Л. Шопен і Барвінський / Л. Кияновська // Фридерик Шопен. Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Вип. 9. – Львів : Сполом, 2000. – С. 107 – 116.
7. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові : у 2 т. – Т. 1 : Від доби міських музикантів до консерваторії (поч. XV ст. – до 1939 р.) / Лешек Мазепа, Тереза Мазепа. – Львів : Сполом, 2003. – 288 с.
8. Франко І. Юліуш Словацький і його творчість / І. Франко // Повні зібрання творів в 50-ти томах. – Т.29. – Київ, 1981. – 431 с.
9. Шамаєва К. Митці. Освіта. Час (З архівних джерел) / К. Шамаєва // Житомир. – 2005. – 134 с.
10. Hoesick F. Chopin. Życie i twórczość / F. Hoesick. – Warszawa 1911 ; Kraków, 1962. – S. 68. – Т. 1–4.; Iwaszkiewicz J. Fryderyk Chopin / J. Iwaszkiewicz . – Kraków, 1955.; **Hoesick F.: Słowacki i Chopin** / F. Hoesick. – Warszawa, 1932. – Т.1. – S. 262–290; **F. Hoesick. Słowacki i Chopin.** Z zagadnień twórczości / F. Hoesick. – Warszawa, 1932. – S. 287–300.
11. Hoesick F. «From Marylski's Memoirs» in Słowacki and Chopin. / F. Hoesick. – Warszawa : Trzaska, Evert i Michalski. – 1932. – S. 5–57.
12. Kleiner J. Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości. / J. Kleiner. – Warszawa–Lublin–Łódź, 1919–1920. – Nakład Gebethnera i Wolffa. – Т.1–2.
13. Pawliszyn S. Elementy melodyki ukraińskiej w twórczosci Chopina / S. Pawliszyn // Materiały I Międzynarodowego Kongresu im. Chopina. – Warszawa : PWN, 1963. – S. 56–72.
14. Piątkiewicz M. Muzyka w życiu Słowackiego / M. Piątkiewicz // Ruch Muzyczny. – Kraków. – 1959. – №17/18. – S. 36.
15. Reiss J. Wł. Juliusz Słowacki a muzyka. / J. Wł. Reiss // Życie śpiewacze. – Warszawa. – № 7/8. – 1949. – S. 111.
16. Seweryn A. Poezja «nutami niesiona». O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego / A. Seweryn // Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk o Literaturze. Seria «Rozprawy Literackie». Instytut Badań Literackich. – Warszawa, 2008. – S. 338.
17. Słowacki Juliusz. Listy do matki: Dzeła wybrane. / Juliusz Słowacki. – Т.6. – Wrocław, 1983. – 530 s.
18. Smolarski M. Słowacki i muzyka / M. Smolarski // – Poradnik muzyczny. – Łódź, 1950. – №12. – S. 250.

УДК 78.442; 78.2

СУН ЖУЙ ЛУН

**ДІЯЛЬНІСТЬ СКРИПАЛЯ З УКРАЇНИ ВОЛОДИМИРА ТРАХТЕНБЕРГА
В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ
ХАРБІНУ**

У статті досліджено сторінки творчої біографії видатного скрипаля єврейського походження з України Володимира Трахтенберга в контексті еміграційних процесів початку ХХ ст., що відбувалися у північному Китаї. Розглянуто специфіку особливостей харбінської мистецької діаспори першої третини ХХ ст. Охарактеризовано багатогранність проявів творчої особистості видатного музиканта Володимира Трахтенберга як скрипаля, диригента, педагога та музично-суспільного діяча.

Ключові слова: Харбін, виконавець, концерти, мистецька діаспора.

СУН ЖУЙ ЛУН

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СКРИПАЧА ИЗ УКРАИНЫ ВЛАДИМИРА ТРАХТЕНБЕРГА В
КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ
ХАРБИНА**

В статье исследованы страницы творческой биографии выдающегося скрипача еврейского происхождения из Украины Владимира Трахтенберга в контексте эмиграционных процессов начала ХХ в., которые происходили в северном Китае. Рассмотрена специфика особенностей художественной диаспоры первой трети ХХ в. Охарактеризована многогранность проявлений творческой личности выдающегося музыканта Владимира Трахтенберга как скрипача, дирижера, педагога и музыкально-общественного деятеля.

Ключевые слова: Харбин, исполнитель, концерты, художественная диаспора.

SONG RUI LONG

**THE ACTIVITY OF THE VIOLINIST FROM UKRAINE VOLODYMYR
TRAHTENBERG, DURING HARBIN'S PROFESSIONAL MUSICIAN LIFE RISING**

In this article, when migration processes in the northern China take place at the beginning of XX century, some creative biography pages of famous jewish violinist from Ukraine – Volodymyr Trahtenberg were investigated. It was some specific feature of the artistic diaspora of the first third of XX century considered. The wide range of the artistic personality of famous musician Volodymyr Trahtenberg as a violinist, director, pedagogue and musician socialistic leader was characterized.

Key words: Harbin, performer, concerts, art diaspora.

Однією з найактуальніших проблем сучасного українського музикознавства є повернення невідомих або забутих імен митців, які утверджували музичну культуру в іноетнічному середовищі. Актуальним стає залучення до наукового обігу імені музичного діяча початку ХХ сторіччя, скрипаля, педагога, диригента та суспільно-музичного діяча єврейського походження з України, який здобув заслуженої слави у Китаї, а потім і далеко за його межами – Володимира Трахтенберга.

В останні десятиліття активно посилилася увага дослідників до мистецьких контактів народів колишнього Радянського Союзу і Китаю і, зокрема, музичних контактів. У працях китайських дослідників велика увага приділяється розвитку російської культури у російських діаспорах в Китаї – це праці Ван Пін, Дяо Шаохуа, Ван Сі, Лю Хао. Дослідженням мистецької культури російського зарубіжжя у Харбіні присвячені праці Л. Говердовської, Л. Таскіної, Р. Русакова, В. Серебрякова.

Мета статті – виявити та дослідити основні віхи творчої діяльності видатного музиканта з України Володимира Трахтенберга у Харбіні.

Серед різноманітних напрямів пошукової роботи сьогодні особливо багато уваги дослідників скеровується у галузь еміграційних процесів, які набули найширшого розповсюдження на початку ХХ ст. Життя та діяльність музичних діячів, що походили з Галичини і виїжджали примусово або добровільно до Європи, Америки та Австралії, вже отримали у сучасному музикознавстві належну оцінку. В результаті цього з'явилося багато монографій, статей та повідомлень у довідковій та енциклопедичній літературі. Проте діяльність на Далекому Сході українських музикантів або тих, хто походив з України, все ще залишається малодослідженою галуззю. Залучення до наукового обігу імені одного з найяскравіших музичних діячів початку ХХ сторіччя, скрипаля, педагога та суспільно-музичного діяча єврейського походження з України, який здобув заслуженої слави у Китаї, а потім і далеко за його межами – Володимира Трахтенберга – стає актуальним.

Вивчення історії та міжнародних контактів двох держав – України і Китаю – у питаннях економіки, політики та культурних відносин завжди було однією з найактуальніших тем наукових досліджень. Культурні взаємини України та Китаю мають багату кількасотрічну історію. Проте, коли взаємини з питань літератури, образотворчого та театрального мистецтва вже знайшли всебічне відображення, дослідження українсько-китайських музичних контактів до цього часу ще майже не висвітлювалося ні у китайському, ні в українському музикознавстві. Звернення ж до цієї проблеми дозволяє відкрити ряд важливих для історії українського музичного мистецтва фактів та нових постатей, простежити їх вплив на розвиток професійного музичного мистецтва Китаю.

Про масове переміщення до Китаю літературних та мистецьких представників різних народів колишнього Радянського Союзу сьогодні вже існує ряд праць та словниково-довідкової літератури (М. Главацького, В. Христофорової, А. Мухи, Є. Маланюка, Л. Говердовської та ін.). Питання української музичної еміграції до Китаю сьогодні все ще залишаються поза увагою дослідників.

Творчість видатного скрипаля, диригента, педагога та суспільно-музичного діяча Володимира Трахтенберга ніколи не була пов'язаною з Україною. До цього часу його ім'я не згадувалося в жодному українському музикознавчому виданні. Трахтенберг опинився у числі перших музичних діячів, що виїхали з Радянського Союзу до Китаю. Завдяки власній багатогранній і дуже плідній діяльності у Китаї у першій половині ХХ ст. його постать стала знаковою. З його іменем пов'язується початок становлення і дуже стрімкого розвитку професійного музичного життя Харбіну. Народжений в Україні, він провів тут перші роки свого життя, здобув початкову та першу вищу музичну освіту. Дослідження життя та творчості цієї непересічної особистості дає можливість поповнити невідомі сторінки з історії життя музичних діячів, народжених в Україні, які розвивали свої творчі таланти в еміграції.

Постать знаменитого скрипаля Володимира Давидовича Трахтенберга (1884, Київ – 1963, Австралія) у першій половині ХХ ст. була дуже відомою у всій Азії та Європі. Незважаючи на те, що його коріння походить з Галичини – з села Дунаїв, що поблизу невеличкого міста Кременець, де народився його дід Давид Трахтенберг, який згодом переїхав до Києва [5, с. 46], а сам Володимир народився вже у Києві, його ім'я до цього часу було зовсім невідомим українським дослідникам. Після закінчення Київської консерваторії (1908) він вступив до Петербурзької, яку закінчив у 1912 р. В Петербурзі В. Трахтенберг навчався у класі видатного скрипаля і педагога, засновника російської скрипкової школи Леопольда Ауера.

Ім'я Володимира Трахтенберга, не зважаючи на те, що він був у числі кращих учнів Ауера [5, с. 46], навіть у російському музикознавстві до останніх років залишалося зовсім невідомим. Парадоксально, що Трахтенберг як учень Ауера, дуже обдарований скрипаль, що був широко відомий за свого життя у Китаї, Японії і навіть у далекій Австралії, не згадується в жодному з провідних російськомовних радянських видань: ні у монографії самого Л. Ауера «Моя школа гри на скрипке» (Ленінград, 1933), ні в останньому дослідженні Л. Нікіфорової «Ученики профессора Леопольда Ауера» (Санкт Петербург, 2009).

Відсутність у Л. Нікіфорової (яка істотно поповнила перелік численних імен учнів Ауера) матеріалів про постать В. Трахтенберга вже у наш час можемо пояснити лише тим, що усі матеріали про нього могли бути вилучені з архівів і знищені як ворога народу у числі інших документів про тих багатьох музикантів, які самовільно, не в рамках культурного обміну, полишили Радянський Союз у 1920-х – 1930-х роках. Загострення відносин між Радянським Союзом та Китаєм у 1930-х роках призвело навіть до того, що діяльність у Харбіні таких великих музикантів, як С. Лемешев, Ф. Шаляпін та А. Пазовський, у радянських наукових та енциклопедичних виданнях до недавнього часу була закритою темою. Недослідженість постаті В. Трахтенберга у сучасному музикознавстві можна пояснити й тим, що матеріали про нього все ще можуть зберігатися у секретних архівах.

Серед численних музикантів, які приїхали працювати до Харбіну з Росії, Володимир Трахтенберг займає особливе місце. Його діяльність у Харбіні набула такого великого значення, що питання доцільності пошуків матеріалів про нього виявилось безперечним. Серед усіх музикантів, що приїхали з Росії, В. Трахтенберг знаходиться на чолі тих, хто найактивніше сприяв вкоріненню і поширенню професійного музичного життя не лише у Харбіні, а й у всьому Китаї. Його титанічна праця у справі започаткування і розвитку професійної музичної освіти у Китаї, велетенська діяльність як виконавця, організатора і суспільно-музичного діяча базувалася на кращих російських традиціях. Наполегливі пошуки матеріалів у російськомовних джерелах Китаю – пресі першої половини ХХ ст. та опублікованих у Китаї спогадах окремих російських музикантів – дали змогу реконструювати хроніку років його життя у Харбіні.

У російському музикознавстві вперше ім'я Володимира Трахтенберга зустрічається у наукових працях дослідниць загального культурного життя Китаю О. Таскіної (1994) [4], Л. Говердовської (2000) [1] та в мемуарах В. Серебрякова (1997) [2]. Таскіна лише згадує, що «директором Вищої музичної школи імені О. Глазунова в Харбіні у 1921 році став талановитий педагог В. Д. Трахтенберг (Київська та Петроградська консерваторії» [3, с. 95]. Декілька поодиноких відомостей подає у своїй праці Говердовська: «У 1921 р. було обрано художню раду музичної школи. Її очолила вільний художник Санкт-Петербурзької консерваторії Р. Г. Карпова, яку пізніше змінив В. Д. Трахтенберг – знаменитий скрипаль і концертмейстер» [1, с. 89]; «... крім концертів симфонічного оркестру великий успіх мали концерти камерної музики чудових музикантів: В. Трахтенберга, О. Погодіна, П. Раменського, В. Ульштейна, Е. Кеніга, М. Антипас-Метаксаса» [1, с. 94].

В. Серебряков у мемуарах «Своя песня» (1997) неодноразово згадує Трахтенберга як особистого педагога у харбінській музичній школі ім. О. Глазунова [2, с. 9], як власника музичного магазину «Кантілена» й оркестру при магазині [2, с. 71] та «колишнього професора Петербурзької консерваторії» [2, с. 27].

Коротку інформацію про знаменитого скрипаля і видатного педагога вдалось віднайти у повідомленні електронного ресурсу «Еврейские музыканты в истории музыкальной культуры Харбина» [3], де серед інших музикантів, з якими пов'язується початок становлення професійної музики і музичної освіти у Харбіні, побіжно вказується й ім'я Трахтенберга.

Окремі біографічні факти з життя музиканта зафіксовані у виданні Шанхайської консерваторії Лю Шіе Цін «Харбінський симфонічний оркестр. Сто років розвитку: 1908–2008» (2008) [5].

Після закінчення консерваторії В. Трахтенберг один рік працював скрипалем в оркестрі Імператорського Маріїнського театру. З 1915 р. відбував службу в царській армії, а коли пішов у відставку у 1920 р., переїхав до Сибіру, де працював вчителем скрипки відразу у трьох музичних школах міста Чити. До Харбіну скрипаль переїхав разом з друзями у 1921 р. в той час, коли розпочалося активне переслідування єврейської інтелігенції. Там він спочатку працював на посаді голови Комітету музикантів у складі Першої харбінської музичної школи, заснованої ним у 1921 році [1, с. 98].

Справжній популярності Трахтенберга сприяло його одруження з китаянкою Туо Нуо Фу, теж талановитою скрипалькою, яка пізніше стала ключовою фігурою в історії китайської музики [5, с. 46].

У 1924 р. Трахтенберг відкрив у Харбіні музичний магазин «Кантілена», де продав музичні інструменти, ноти і грамплатівки з записами класичної музики. Маючи вишуканий смак, він зумів організувати в магазині продаж нот і платівок не тільки кращих музичних творів зі світового репертуару, але й мати у своєму асортименті великий вибір їх виконавців. Особливо багато в цьому магазині можна було придбати платівок із записами популярної музики – мелодії улюблених пісень і оркестрові записи танцювальної музики. Його приклад швидко наслідували й інші підприємці, і в Харбіні утворилася мережа подібних музичних магазинів: «Ліра», «Магазин Петра Гліде» та інші. В конкуренції серед цих магазинів «Кантілена» завжди брала першість, бо Трахтенберг мав великі переваги: крім добре розвинених якостей підприємця, він був високопрофесійним музикантом.

При магазині Трахтенберг створив оркестр «Кантілена», яким диригував особисто і записав у виконанні оркестру ряд платівок, які рекламував особливо запевнято [2, с. 32].

Творчий шлях Трахтенберга-виконавця в деяких фактах вдалося реконструювати лише з архівних джерел, головним чином – з афіш, які дали можливість в окремих фрагментах відновити окремі сторінки концертного життя непересічного музиканта.

Талановитий, сповнений творчої наснаги й бажання самореалізації, Трахтенберг, окрім педагогічної роботи, провадив справді дуже велику й різноманітну виконавську діяльність. У 1920-х – 1930-х роках він був організатором і учасником дуже популярного у Харбіні, а пізніше й у цілому світі, струнного квартету Китайської Східної залізниці, де виконував партію першої скрипки. Важливим у контексті цього дослідження постає подальше укомплектування складу цього виконавського колективу, усі з музикантів якого були родом з України: Володимир Трахтенберг (1-а скрипка), Олександр Дзигар (2-а скрипка), брати Погодини – Григорій Погодін (альт) і Олександр Погодін (віолончель). Праця у квартеті, як і в музичній школі, сприяла отриманню музикантом найширшої популярності і визнання.

Квартет Трахтенберга виступав дуже багато: на сцені Харбінського симфонічного товариства, у кінотеатрах та літніх театрах, а незабаром розпочалися й гастрольні виступи колективу в інших містах Китаю (Гонконг, Шанхай, Тяньцзін) та в ряді зарубіжних країн – Японія, США та ін. [5]. Про самі виступи квартету вдалося встановити не багато, проте віднайшлися захоплені відгуки про виконання цим колективом окремих творів. Серед них особливої уваги заслуговує виконання у концертах «Маленької нічної серенади» В. А. Моцарта: «... відзначається велика і вдумлива праця над особливостями музичної мови твору, його структурою, фразуванням, підкресленням окремих мотивів, ... тонке відчуття афективної відмінності між первинною і вторинною мелодичними лініями» [5, с. 3]. У відгуках зустрічаємо особливе відзначення «блискавичної координації у техніці лівої руки обох скрипалів» (Трахтенберга і Дзигара) і «тонке відчуття форми твору, коли, ведучи основну мелодію, музикантам вдалося неначе пробігти життя» [5, с. 3].

Велетенську працю Трахтенберга-виконавця найвагомніше підкреслено у книзі «Меттер та його друзі», де вказується, що двадцять років (від початку 1930-х до кінця 1940-х років) він був постійним концертмейстером оркестру Харбінського симфонічного товариства і одночасно його першим скрипалем. Трахтенберг згадується як «головний скрипаль і незмінний художній керівник оркестру, що працював у вкрай важких умовах 1930-х років» [5, с. 4].

Матеріалів, які б засвідчували про діяльність Трахтенберга як диригента симфонічного оркестру Східної залізниці, не знайдено, проте у згадуваній праці зазначається, що він керував оркестром на репетиціях і під його диригуванням були виконані симфонії Бетховена №3, 5, 7 і 9 [5, с. 4] та увертюра «Еґмонт» [5, с. 18].

Опубліковані у книзі афіші, де зазначене ім'я Трахтенберга як концертмейстера оркестру, дозволяють історично і з документальною повнотою встановити відомості про

репертуар, виявити імена власних та приїжджих гастролуючих солістів, імена всіх учасників оркестру та хронологію концертів.

Особливо багато інформації подають опубліковані афіші концертів, пов'язаних із святкуванням п'ятдесятого, ювілейного концерту Харбінського симфонічного товариства від 23 червня 1938 р., що відбувся на літній сцені саду Залізничного Зібрання. У концерті були виконані твори Ф. Шуберта, О. Бородіна, Дж. Россіні, О. Лядова, Й. Штрауса, Й. Брамса та П. Чайковського. Диригент – С. Швайковський, концертмейстер – В. Трахтенберг.

У 1947 р. Володимира Трахтенберга було призначено ректором Радянської Вищої музичної школи у Харбіні [5, с. 28].

У 1950-х роках він після ув'язнення японською військовою поліцією переїхав до Австралії, де проживав до кінця життя. Хроніка подій останніх, австралійських років життя Трахтенберга поки ще залишається недослідженим періодом його біографії і може стати благодатним об'єктом досліджень інших музикознавців або виконавців.

Трахтенберг продовжив педагогічну скрипкову школу свого наставника Леопольда Ауера і залишив після себе плеяду видатних скрипалів. Найвідомішими його учнями були його дружина – скрипалька і педагог Туо Нуо Фу (Китай), Толя Каменські (США) та Хельмут Штерн, який став засновником оркестру камерної музики (Німеччина) [3].

Представлені матеріали про видатного музиканта, педагога і музично-громадського діяча Володимира Трахтенберга засвідчують про його безмежну відданість справі пропаганди професійного музичного мистецтва. Багатогранність діяльності Трахтенберга справді вражає: скрипаль-віртуоз, постійний концертмейстер одного з найбільших у Китаї симфонічного оркестру, диригент-асистент цього оркестру, педагог, що виховав плеяду яскравих і відомих у світі скрипалів-виконавців, організатор і постійний концертуючий учасник одного з провідних струнних квартетів Китаю, організатор, педагог і директор однієї з перших у Харбіні музичної школи, яка завдяки його старанням переросла у Вищу музичну школу, організатор одного з найбільших музичних магазинів у Харбіні, організатор і постійний учасник концертів камерного оркестру в цьому магазині. У першій третині ХХ століття він став одним із ключових особистостей на теренах Китаю у справі започаткування, розвитку та поширення там професійного музичного мистецтва.

Вивчення постаті Володимира Трахтенберга, досі зовсім невідомої ні в українському, ні у російському музикознавстві, який волею долі провів своє життя поза межами України та Росії, закликає до активізації дослідницької роботи у справі необхідності докладного вивчення світових архівних джерел для здійснення реконструкції мистецької історії і творчих здобутків своїх краян.

ЛІТЕРАТУРА

1. Говердовская Л. Общественно-политическая и культурная деятельность российской эмиграции в Китае в 1917–1931 гг. / Людмила Фёдоровна Говердовская. – Москва, 2000. – 183 с.
2. Серебряков В. Своя песня / Владимир Серебряков // Казань, 1997. – №1–4.
3. Старое фото // Еврейские музыканты в истории музыкальной культуры Харбина [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.partnery.cn.
4. Таскина Е. Неизвестный Харбин / Елена Таскина. – Москва : Прометей, 1994. – 352 с.
5. 刘学清 著. 哈尔滨交响乐团百年 1908–2008. – 上海音乐学院出版社 版次, 2008年12月第 [Лю Шіе Цін. Харбінський симфонічний оркестр. Сто років розвитку: 1908 – 2008 / Лю Шіе Цін. – Шанхайська консерваторія, грудень 2008. – 164 с.]

УДК 78.082 1 159.954

О. М. МАМЧЕНКО

ДЕЯКІ ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ П'ЯТОЇ СИМФОНІЇ П. ЧАЙКОВСЬКОГО

У статті досліджуються особливості виконавської інтерпретації П'ятої симфонії П. Чайковського. Увага зосереджується на психологічних аспектах написання твору композитором в контексті особистих обставин його життя. Узагальнюються висловлювання сучасників та послідовників П. Чайковського стосовно розуміння художнього змісту П'ятої симфонії з метою якомога достовірнішого відтворення історично дистанційованих артефактів.

Ключові слова: виконавська інтерпретація, психологічні аспекти, симфонія, художній зміст.

О. М. МАМЧЕНКО

НЕКОТОРЫЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПЯТОЙ СИМФОНИИ П. ЧАЙКОВСКОГО

В статье исследуются особенности исполнительской интерпретации Пятой симфонии П. Чайковского. Внимание сосредотачивается на психологических аспектах написания произведения композитором в контексте личных обстоятельств его жизни. Обобщаются высказывания современников и последователей П. Чайковского относительно понимания художественного содержания Пятой симфонии с целью более достоверного воспроизведения исторически дистанцированных артефактов.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, психологические аспекты, симфония, художественное содержание.

О. М. МАМЧЕНКО

SOME PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF PERFORMING INTERPRETATION OF PETER TCHAIKOVSKY FIFTH SYMPHONY

This article analyzes performance interpretation of Tchaikovsky's Fifth Symphony. Attention focuses on the psychological aspects of writing a work by the composer in the context of the personal circumstances of his life. It sums expression contemporaries and followers of Tchaikovsky's about understanding the artistic content Fifth Symphony to play as more reliable historical artifacts distances.

Key words: performance interpretation, psychological aspects, symphony, art content.

Виконавська інтерпретація... Вже сполучення цих слів накладає певний обов'язок на музиканта (вокаліста, інструменталіста, диригента). Адже термін «інтерпретація» (від лат. *interpretation*) означає роз'яснення, розтлумачення, тобто розуміння музичного твору в процесі виконання – відтворення музики голосом або на музичному інструменті. На відміну від інших видів художньої творчості музика потребує посередника між автором і слухачем. Саме це створює ситуацію, за якої виконавець, користуючись авторськими вказівками, що проставлені в нотах, за допомогою агогіки, динаміки, фразування тощо має можливість розкрити зміст твору з урахуванням своєї індивідуальності, свого виконавського стилю.

Моя виконавська версія Симфонії № 5 Петра Чайковського остаточно сформувалася під час підготовки до концертної поїздки в Угорщину на запрошення Будапештської концертної організації «Дуна палота». Не буду приховувати, що цей твір, як і інші оркестрові твори

великого російського класика П. Чайковського, входять до числа улюблених мною ще з студентської лави.

В концерті, який відбувся у Будапешті 18 лютого 2011 року, крім Симфонії № 5, звучали ще й фантазія «Франческа да Ріміні» та «Італійське капріччіо».

Відомий музикознавець, автор багатьох наукових праць та критичних статей, кандидат мистецтвознавства, доцент Степан Йосипович Лісецький, прослухавши концерт у відеозапису, у відгуку, який він підготував для преси, зокрема зазначив: «Концерт оркестру Центру культури і мистецтва «Дуна палота» під керуванням українського диригента Олега Мамченка пройшов з великим успіхом, публіка довго не відпускала диригента, вітала гучними оплесками і квітами. Оркестранти були збуджені, усміхнені й задоволені (це видно на їхніх обличчях). Диригент постійно відчував емоційно точну реакцію оркестрантів на свої енергетичні імпульси та диригентські ініціації. Можна стверджувати, що інтерпретація творів П. Чайковського (і особливо Симфонії № 5) була вдалою і художньо переконливою. Сьогоднішня звукозаписуюча і відеотехніка дозволяє суттєво розширити кількість слухачів. Саме це дало змогу мені відгукнутися на яскраву концертну подію, що мала міжнародне значення» [6].

Степан Лісецький дав високу оцінку виконанню, зокрема інтерпретації. Він погодився з темпами, характером виконуваної музики, з тими акцентами, які були зроблені у цьому будапештському виконанні; відмітив теплоту сприймання виконання публікою. Здавалося б, є ноти, є музиканти, що ще потрібно? Але, як відомо, потрібне ще й особистісне розуміння диригентом змісту симфонії.

Нам відомі інтерпретації Симфонії № 5 Чайковського багатьма світовими диригентами, зокрема Євгенієм Мравінським, Євгенієм Світлановим, Кирилом Кондрашиним, Геннадієм Рохомановим, Гербертом Караяном, Юджином Орманді (вони є в аудіозаписах та в текстовому викладі). Під час підготовки до згаданого концерту я ще раз їх прослухав і проаналізував. Завдання цих прослуховувань полягало в тому, щоб з'ясувати традиції виконання твору, відповідність різних інтерпретацій змісту симфонії, визначити власне ставлення до прослуханого та сформулювати авторську інтерпретацію Симфонії №5 Чайковського, бо кожне нове виконання видатного твору надихає на нові прочитання. Моя виконавська інтерпретація цього твору Чайковського дещо відмінна від інших.

Слід уточнити, що завданням статті не є аналіз симфонії з точки зору форми чи гармонії, оскільки на цю тему існує багато публікацій, зокрема праці А. Альшванга, Ю. Кремльова, О. Должанського, К. Кондрашина та інших відомих музикантів. Автор цих рядків має намір поділитись з читачами власним розумінням змісту симфонічного твору, спираючись насамперед на психологічні засади. Однак запропоноване власне «бачення» симфонії з позицій інтерпретації її змісту і принципів виконання є суто суб'єктивним явищем, воно жодним чином не може стати аксіомою чи «керівництвом до дії».

Вищезазначене пояснює актуальність обраної теми та написання статті, яка має на меті розкрити психологічні аспекти інтерпретації, висвітлити особливості виникнення та власного бачення змісту видатного симфонічного твору XIX століття – Симфонії № 5 П. Чайковського.

Звичайно, нова інтерпретація твору може з'явитися лише тоді, коли диригент досконало знає симфонію: «...не по актах, а по тактах...» (за висловом диригента високої кваліфікації, народного артиста України, лауреата Шевченківської премії, завідуючого кафедрою диригування Львівської національної консерваторії професора Юрія Луціва).

До необхідності написання статті спонукала і думка симфонічного диригента, завідуючого кафедрою оркестрового диригування Львівської національної консерваторії імені М. Лисенка, професора Олександра Гериневича, який прослухав будапештський концерт у відеозапису та високо оцінив інтерпретацію симфонічних творів П. Чайковського і, зокрема, Симфонії № 5: погодився з темпами, характером музики, з тими акцентами, які були розставлені у (будапештському) виконанні.

Що ж саме зацікавило відомих музикантів, мистецтвознавців у такому виконавському баченні Симфонії № 5 Чайковського? Очевидно, неординарна інтерпретація твору диригентом, розкриття змісту симфонії і розстановки акцентів. Саме акценти мають важливе значення у розкритті задуму композитора.

Я завжди пояснюю студентам принципи розстановки акцентів на такому прикладі. Візьмемо просте речення – «Я іду гуляти» – і поставимо акценти: «Я^ іду гуляти», тобто Я, а не він, не вона, не вони, саме Я. Наступний акцент:

«Я іду^ гуляти», не біжу, не їду, а іду;

і нарешті: «Я іду гуля^ти», тобто не працювати, а гуляти.

Сьогодні існує достатньо видань, де викладено біографію Петра Ілліча, описано його творчу спадщину. А все ж... епіграфом до своєї монографії «Петро Ілліч Чайковський» доктор мистецтвознавства Г. Побережна взяла вислів Гете: «Хто хоче зрозуміти поета, мусить вступити в його світ» [9, с. 3]. На початку своєї праці вона зазначає, що бездонність світу генія не дано вичерпати. Однією з хвилюючих «заповітних зон» є сама особистість великого композитора [9, с. 3]. Саме із пізнання особистісних рис композитора необхідно розпочинати міркування про Симфонію № 5 П. Чайковського.

Насамперед зауважимо, що композитор творить музику не у відриві від часу, в якому він живе, від рівня цивілізації, оточення і власних людських якостей, а у сфері емоційності, професіоналізму та життєдіяльності. Це відзначав і сам Чайковський, який наголошував, що у своїх творах він є таким, яким його зробили виховання, обставини, властивості того століття і тієї країни, в якій він жив [1].

У період активної творчої праці Чайковського-симфоніста, що припадає на 70-ті – початок 90-х років XIX століття, західноєвропейська симфонічна музика долала творчу кризу: після написання програмних симфоній та досить великої кількості симфонічних поем Ф. Ліста (також з конкретними програмами), починає відновлюватися жанр непрограмної симфонії (симфонії Й. Брамса, А. Брукнера, А. Дворжака). Російський симфонізм в особі О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, О. Глазунова, С. Танєєва та й самого Чайковського в цей час розпочав бурхливий розвиток. Основою для розквіту симфонії у пізніх романтиків була оркестрова творчість Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, М. Глінки, Г. Берліоза і особливо Ф. Ліста. З 1870-х років започаткувалися концертні сезони Російського музичного товариства. В цей історичний час розпочинається творча діяльність Чайковського.

На час написання Симфонії № 5 (1888 р.) Чайковський вже був добре відомим композитором і в Росії, і за кордоном. Проте привертають увагу факти майже трагічної долі багатьох симфонічних творів Чайковського. Про це в передмові І. Куніна до видання «П. И. Чайковский о симфонической музыке» написано: «Перша симфонія не була прийнята А. Рубінштейном. Він зіграв її один раз і то лише дві середні частини. Вона жодного разу не була виконана М. Балакіревим і Е. Направником, про неї відсутні висловлювання В. Стасова. М. Рубінштейн, не дивлячись на те, що Симфонія № 1 присвячена власне йому, виконав її лише один раз. Симфонія № 3 Чайковського за чверть століття була зіграна один раз у Москві й двічі в Петербурзі. Між першим і другим виконаннями симфонії № 4 пройшло 12 років (з 1878 по 1890)» [10, с. 10–14].

Симфонія № 5 певною мірою також мала трагічну долю. Перші виконання її в Росії успіху не мали, при житті митця вона не стала репертуарною. Соратники Чайковського вважали, що він, не будучи талановитим диригентом, не зміг донести цей твір до слухача. Лише Симфонія № 6, на думку самого Чайковського, викликала деяке враження.

На підставі цих фактів можна зробити висновки, що таке ставлення російських диригентів та концертних установ впливало на творчий процес П. Чайковського, на його композиторську активність, на психологічний стан митця. У такому контексті необхідно зупинитися на власному ставленні композитора Чайковського до Симфонії № 5.

Під час підготовки до виконання симфонічної фантазії «Франческа да Ріміні» автор цієї статті припустив, що краще відчуває музику Чайковського, ніж сам автор. Піддавши сумніву таку думку як нахабну, згодом переконався, що все ж таки це можливо. Чому.....?

Наприкінці завершення Симфонії № 5 Чайковський у листах до Н. фон Мекк зазначав, що йому важко сказати, якою вийшла П'ята симфонія порівняно з попередніми; ніби немає колишньої легкості та готовності матеріалу; і навіть пригадується, що раніше втома до кінця дня була не такою сильною [11, с. 539]. Зокрема, композитор казав, що після виконання твору в Петербурзі й у Празі він прийшов до переконання, що симфонія невдала. Хоча концерти у

Москві пройшли благополучно, але залишили сумні спогади в автора, оскільки Чайковський вважав, що П'ята симфонія – це невдалий твір, вона занадто строката, масивна, нещира, розтягнута і взагалі, на думку автора, дуже несимпатична [10, с. 91–92].

Однак з часом сам Чайковський зауважив, що коли написання симфонії завершувалося, його ставлення до неї стало більш об'єктивним, і вона, на думку композитора, написана не гірше попередніх симфоній [11, 547]. Зокрема він відзначав: «... всі московські музичні друзі в захваті від моєї нової симфонії, особливо Танєєв, думку якого дуже шаную. Це мені приємно, бо я чомусь вважав, що симфонія невдала» [11, с. 552].

Підтверджуючи вищезазначені висловлювання, Н. Д. Кашкін (музичний критик, сучасник П. Чайковського), який з самого початку схвально оцінив П'яту симфонію, у свій час згадував: «Вона майже не мала успіху не тільки у публіки, але навіть серед музикантів, які через недосконале, слабе виконання засумнівалися в цінності самої симфонії... Сам композитор навіть зненавидів свій твір і одного разу сказав, що неодмінно знищить би її, якби вона не була вже надрукована» [4].

Лише після виконання симфонії в березні 1889 року в Гамбурзі, де вона була схвально зустрінута публікою, позиція Чайковського остаточно змінилася: «П'ята симфонія була виконана блискуче, і я знову став її любити» (5 березня 1888 р) [10, с. 92–93].

Таким чином, неувага виконавців до музики Чайковського та невдалі виконання його творів, що передували Симфонії № 5, могли бути одним із психологічних аспектів, що впливали на її написання.

Але потрібно враховувати й інші фактори. Не можна штучно висмикнути твір, особливо такої форми як симфонія, і розглянути його психологічні аспекти написання без урахування особистості автора. Дозволю собі зупинитися на деяких фактах з біографії композитора.

Передусім слід враховувати, що в наш час, порівняно з минулим, змінилися акценти у людських стосунках. Те, що було ганебним при житті Чайковського, сьогодні якщо і не є нормою, то і не є патологією. Немає сенсу приховувати правду про сексуальну орієнтацію Чайковського. Однак для нього це був дамоклів меч на все життя, він вважав це не пороком, а звичкою і мав намір позбутися її, оскільки почали розповсюджуватися чутки навіть про його інтимні зв'язки з племінником, який закінчив життя самогубством.

У 1876 році Чайковський розпочинає боротьбу зі своєю природою. Зокрема, він пише своєму братові Модесту (переклад автора): «Я повинен всіма силами боротися зі своєю природою, кидаю навіки свої звички. Якщо ти думаєш, що мені не важко це усвідомлювати, що мене жаліють і прощають, коли, по суті, я ні в чому не винен! І хіба не страшною є думка, що люди, які мене люблять, іноді можуть соромитися мене! Словом, я хотів би одружитися або взагалі мати зв'язок з жінкою, аби закрити уста всім тим, думкою кого я зовсім не дорожу, але це може завдавати прикрості людям, мені близьким» [10, с. 29].

Одружившись з А. Мілюковою, Чайковський майже відразу розуміє: він вступив у протиріччя з природою, яку перемогти неможливо. День весілля для нього став тяжким моральним випробуванням, а дружина неприємною до огиди. Існує думка про приналежність Чайковського до типу гомосексуала, для якого, за висловом Д. Познанського, «будь-яка колізія з жінкою неможлива» [8].

Розплата за бажання змінити суть власної особистості була занадто суворою: Чайковський був схильний до самогубства, впав у тривале нервово захворювання. Згодом він одужує, але наслідком цієї події стали фатум і рок (доля), які супроводжували композитора протягом його подальшого життя.

З цього приводу К. Кондрашин пише, що в Четвертій, П'ятій та Шостій симфоніях відтворені три стадії боротьби з обставинами, які мучили композитора весь час [5, с. 132]. З огляду на це і приймаючи сказане вище, що базується на історичних фактах, які були висвітлені у багатьох публікаціях, можна говорити не тільки про психологічні засади написання музики композитором, а й про психологічні особливості виконання трьох останніх симфоній (Четверта, П'ята і Шоста), які стали своєрідною трилогією його життя, де центральне місце займає доля, фатум, рок.

Музикознавці ототожнюють поняття фатум і рок. Проте «фатум», за словником Брокгауза і Єфрона (1890–1907), – «воля Юпітера»; за тлумаченням ВРЕ (Великої радянської енциклопедії) – «схилення перед божеством». Поняттю «рок» сучасні словники тлумачення не дають, а енциклопедія «Викизнание» пояснює це як віру кожного у свою долю (у давніх греків) [13].

З часом М. Чернишевський про це напише, що чим важливіша справа, тим більше потрібно умов, щоб вона виконалася саме так, як задумано. Однак майже ніколи всі обставини не трапляються так, як людина планувала, і тому майже ніколи важлива справа не робиться саме так, як припускала людина. Ця випадковість, яка руйнує наші плани, здається людині справою людиноподібної істоти, долі. Випадкова обставина знищує наші розрахунки – тому доля любить посміятися над людиною і його планами. Випадковість неможливо передбачити, неможливо сказати, чому сталося так, а не інакше – отже, доля примхлива; випадковість часто шкідлива для людини – отже, доля любить шкодити людині, доля є злою [12, с. 465].

Зваживши на це, зазначимо, що Симфонія № 4 – фатум, тобто на людину діють зовнішні сили; Симфонія № 5 – рок, людина розуміє, що це її доля, і тому змінити тут нічого неможливо; і, нарешті, Симфонія № 6 – епілог, цим все завершується.

Отже, Симфонія № 5. Спочатку звернемося до висловлювань І. Глебова (переклад автора): «У п'ятій симфонії, навпаки (на відміну від «Манфреда»), відчувається стрімкий біг, невпинний і нервовий. Однак він скутий, невільний. Місце фанфари долі у Четвертій симфонії займає більш скромно стверджуюча себе тема. Ніби Чайковський осягнув, що справа не у видимих путях, а тут, поруч, навіть всередині власного мозку щось настирливо маячить зі своїм наполегливим холодним: veto. Ворог – не доля, не зовнішні обставини, а поступове заперечення волі до життя, яке виростає всередині себе, всередині свого «я». Цей мотив «долі» в П'ятій симфонії стверджується і зростає протягом всього твору і, нарешті, у фіналі вже нахабно сповіщає про себе в урочистому марші. Але який він жалюгідний у своєму безсиллі: він повторює свій початок з тим, щоб негайно суворим і поступовим ходом мелодії вниз до тієї ж ноти, з якої вона вийшла, припинити всякий порив і негайно рішучим Кадансом замкнути коло. Чи звучить він обережно, чи звучить нахабно – мотив цей все одно страшний своєю безповоротною обмеженістю» [2].

Вступ до частини I – це роздум людини над реальною дійсністю: оцінювання ситуації. Чайковський досить скрупульозно розставляє позначки агогіки та динаміки. Якщо до цього підійти формально, то вступ не в змозі передати всю глибину почуттів людини. Так, у виконанні Ю. Орманді вступ звучить занадто обтяжливо, а у виконанні Є. Светланова (при всій повазі до маестро) відчувається певна «картинність», здається, що йому заважає відеозйомка. Найбільш переконливо звучить вступ до Симфонії № 5 у Є. Мравінського. Знаючи його стиль роботи з оркестром і техніку диригування, розуміємо, що Євген Олександрович передусім роз'яснив оркестру психологічні засади вступу.

Дуже відповідальним моментом є перехід до *Allegro con anima* (головної партії). Темп, хоча і вказаний позначкою метроному, повинен виникнути «з самого серця диригента». Після фермати над паузою в останньому такті вступу я роблю цезуру і про себе визначаю темп (для цього цезура за тривалістю може бути на два такти, після чого починаю *Allegro con anima*).

У цілому частина I не є дуже складною для виконання і психологічно збігається з висловлюванням І. Глебова про симфонію і з деталізацією виконання, що її висвітлив К. Кондрашин. Єдине, що можна додати, – це необхідність вірного і логічного завершення коди. Музика мені нагадує картину: величезний потяг або тайфун промайнув, залишаючи за собою пустелю, і полетів далі, руйнуючи все, що є навколо. Після завершення першої частини боротьба закінчилася, але перемоги немає. Що далі?

Частина II – кульмінація психологічного стану людини та симфонії в цілому. Людина шукає вихід з ситуації. Після короткого вступу (можна віднести його до короткочасного звернення Чайковського до релігії, хоч Чайковський не був прихильником релігії і культову музику писав лише на замовлення) звучить надзвичайно красива тема роздуму (іноді валторністи, переважно молоді, виконують цю тему не задумуючись, так, як інколи співають вокалісти: слухають лише себе, свій голос).

Я не згоден із позицією К. Кондрашина, Ю. Кремльова та інших про те, що ця тема – тема відпочинку біля лісу, на природі і т.ін. Взагалі, якщо її штучно відірвати від цілого, розглядати поза контекстом симфонії, то таке трактування можливе. Наприклад, вона красиво звучить у шлягерній обробці у виконанні оркестру під керуванням Рея Конніфа – американського музиканта, експериментатора, який виявив творчу ініціативу в синтезі популярно-розважальної музики і джазу.

Мимоволі згадується частина II Симфонії № 5 Бетховена. Обидві теми – Чайковського і Бетховена – філософського складу. Відомо, що Бетховен був батьком драматичного симфонізму, саме на це вказував Чайковський, маючи на увазі спорідненість ідеї своєї Четвертої симфонії і Бетховенської П'ятої симфонії. В листі до Танєєва сам Чайковський зазначав, що по суті його П'ята симфонія наслідує бетховенську П'яту симфонію; але наслідує не музичні думки, а лише основну ідею [10, с. 67–68].

Все життя Чайковський приховував свої відверті думки стосовно інтимності свого життя. З цією метою він знищив частину своїх щоденників. Проте залишилася нотатка, яка зроблена ним у березні 1889 року: «Що мені робити, щоб нормальним бути?». Якщо ці слова, користуючись прийомом К. Кондрашина, перекласти на музику (соло валторни), то буде дивовижний збіг: «Що ж мені робити, як далі жити мені?» В нестерпних пошуках проходить перший розділ. Психічний стан людини доходить майже до апогею, хвилини відпочинку депресійні, вривається тема року (*Tempo precedente*) і обривається: «Стоп! Вихід є!!!». Тема звучить у струнних, жалібно звучить протистояння гобоя, ніби людина приймає рішення і жаліє себе. Чи міг би Чайковський закінчити життя самогубством? Однозначної відповіді й досі немає.

Проте він був до того дуже близько після невдалого одруження. Внутрішня боротьба між необхідністю прийняття рішення і його жорсткості щодо себе набуває дивовижного напруження. Конфлікт ще не вирішено, і раптом знову вривається тема рока (*Allegro non troppo*). Рішення прийнято: заспокійливо звучить кода. Адже є чимало прикладів коли людина свідомо приймає рішення піти з життя та робить це із посмішкою на обличчі.

Цікавим є те, що закінчення II частини, за композиторським прийомом, збігається з прийомом закінчення Симфонії № 3 Й. Брамса лише з різницею, що у Брамса заспокоїлась природа, а в Чайковського заспокоїлась душа. Однак відомо, що Чайковський негативно ставився до музики Брамса, хоч у їхньому життєвому шляху була спільна риса – незадоволення у коханні. В музичних творах обох композиторів звучить мрія – недосяжність бажаного – щастя, кохання, душевного спокою. Наприкінці II частини Симфонії № 5 Чайковського – начебто життя закінчено... І тут Чайковський в останніх трьох тактах ставить маленьке запитання: «А раптом...?».

Частина III симфонії не є психологічно напруженою. І не дивно. Не може людина весь час перебувати у шоківому стані: мусить бути або віддушину, або кінець. Частина III є віддушиною. До такого висновку приходять майже всі диригенти й дослідники, хто долучився до розгляду, виконання чи вивчення Симфонії № 5 Чайковського. Тут маємо блискучу оркестровку, мелодійність музичних тем і одночасно ритмічну пружність супроводу, музика цієї частини заворожує і виконавців, і слухачів.

Диригенту Євгенію Мравінському найпереконливіше, ніж будь-кому іншому, вдалося виконати частину III – знаменитий вальс. Диригент «прочитує» партитуру цієї частини у прозорому ключі від початку до самого кінця. Здається, проблем вже немає. Але останні шість акордів *tutti* оркестру на *ff* переривають ідилію відпочинку, руйнують душевний спокій людини, нагадують про те, що не все закінчено, наче пригрожують малюку-бешкетнику пальчиком: «Ну, ну, ну...».

Музиканти – диригенти, виконавці, музикознавці – по-різному розглядають фінал Симфонії № 5 Чайковського. Їхнє розуміння нерідко діаметрально протилежне: від перемоги особистості, народного танцю до величі злих сил, злого року. Кожна версія, очевидно, має право на існування.

Виконавський аналіз фіналу Симфонії № 5 Чайковського дуже вдало зроблений К. Кондрашиним, на нього можна орієнтуватися диригенту. Єдине, що можна додати, – потрібно розрахувати сили диригента й оркестру. Фінал написано у формі сонатного алегро з

елементами рондо. Не відхиляючи різні думки щодо змісту фіналу Симфонії № 5 Чайковського, хочу звернути увагу на два останні такти: обрив звучності коротким акордом після своєрідної тріолі аж ніяк не свідчить про святкову перемогу над злим роком. Боротьба ще попереду, що й підтверджує наступна, Шоста симфонія Чайковського. Але про це вже інша розмова...

Як висновок хочеться зазначити, що у наш час, в ХХІ столітті, коли розвиток відео- та звукозапису набуває все більшої досконалості і доступ до прослуховування чи споглядання концертних виступів не є проблемою (навіть в режимі онлайн), інтерпретація набула гіпертрофованого значення, а представники різних музичних напрямів не просто непримиренні, але часом й агресивні один до одного. Однак якої б чіткості висновків не вдалося досягти прихильникам тієї чи іншої інтерпретації творів П. Чайковського, і які б неспростовні докази вони представляли, жива виконавська практика – як раніше, так і тепер – залишає простір для інтерпретацій і найрізноманітніших трактувань музичного твору.

Однак слід враховувати, що музика П. Чайковського охоплює широке коло жанрів, які розкривають психологічні процеси людської душі через драматичні внутрішні конфлікти. Феномен композитора в тому, що його твори мали велику популярність як у Росії, так і за кордоном. У наш час цей інтерес не зменшується, адже творчість П. Чайковського – це насперед музична сповідь душі, «в якій багато чого накопало».

П. Чайковський як композитор-симфоніст завжди мислив широкими категоріями і свої симфонії зараховував до ліричного жанру, що було нетиповим для того часу. Саме в симфоніях (і 5-та – найбільш показова) сформувалися основні образи та творчі ідеї композитора, що пронизують всю його музику: протиріччя душевної краси, людяності та одночасно неминучність долі, фатуму, сліпої сили ненависті. Між всіма цими крайнощами знаходиться засмучена у вічному пошуку людина, яка намагається перемогти приреченість свого життя. Ці ідеї з часом все більше будуть звучати у творах П. Чайковського, пронизуючи його творчість трагічними інтонаціями. Прямий доказ цього – симфонія №5, в якій остаточно сформувався лірико-психологічний тип симфонізму П. Чайковського.

ЛІТЕРАТУРА

1. Альшванг А. П. И. Чайковский / А. Альшванг // Из письма к С. И. Танееву (от 14 января 1891 г.). – М., Музгиз, 1959. – С. 3.
2. Глебов И. П. И. Чайковский / И. Глебов. – П., 1922. – С. 125–126.
3. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом / Г. Л. Ержемский. – М. : Музыка, 1988. – 80 с.
4. Кашкин Н. Д. Воспоминания о П. И. Чайковском / Н. Д. Кашкин. – М., Музгиз, 1954. – С. 17.
5. Кондрашин К. П. О дирижерском прочтении П. И. Чайковского / К. П. Кондрашин. – М., 1977. – 245 с.
6. Лісецький С. Й. Рецензія на концерт «Дуна палота» / С. Й. Лісецький // Шлях перемоги. – 2011. – Травень. – С. 3.
7. Никитин Б. С. Чайковский. Старое и новое / Б. С. Никитин. – М. : Знание, 1990. – 208 с.
8. Познанский А. Самоубийство Чайковского. Миф и реальность / А. Познанский. – М., 1993. – С. 49.
9. Побережна Г. І. Петр Ильич Чайковский / Г. І. Побережна. – К., 1994. – 358 с.
10. Чайковский П. И. О симфонической музыке / П. И. Чайковский. – М., Музгиз, 1963. – 312 с.
11. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Том III. – М., Музгиз, 1957. – С. 539–552.
12. Чернишевский Н. Г. Эстетическое отношение искусства к действительности / Н. Чернишевский // Сочинения в двух томах. Том I. – М., «Мысль», 1986. – 818 с.
13. Фатум. Материал из Википедии – свободной энциклопедии [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki/Фатум>

УДК 78.03+785.16

В. М. ЗАСЦЬ

**ИНТЕЛЕКТУАЛИЗАЦИЯ ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЦЕСУ ЯК ПРІОРИТЕТНИЙ
НАПРЯМ УКРАЇНСЬКОГО БАЯННОГО МИСТЕЦТВА**

У статті досліджено провідні засади методики виховання високопрофесійних музикантів у класі М. А. Давидова. Розглянуто компоненти поняттєво-термінологічного комплексу, розробленого ним в наукових дослідженнях. Охарактеризовано реалізуючі складові музично-виконавської технології.

Ключові слова: технологія, поняттєво-термінологічна система, виконавська майстерність.

В. М. ЗАЕЦ

**ИНТЕЛЛЕКТУАЛИЗАЦИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПРОЦЕССА КАК
ПРИОРИТЕТНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ УКРАИНСКОГО БАЯННОГО ИСКУССТВА**

В статье исследованы ведущие принципы методики воспитания высокопрофессиональных музыкантов в классе Н. А. Давыдова. Рассмотрены компоненты понятийно-терминологического комплекса, разработанного им в научных исследованиях, охарактеризованы реализующие составляющие музыкально-исполнительской технологии.

Ключевые слова: технология, понятийно-терминологическая система, исполнительское мастерство.

V. M. ZAYETS

**INTELLECTUALIZATION PERFORMING THE PROCESS AS PRIORITY
UKRAINIAN BAYANNYE ART**

In this paper the principles of a leading education of highly professional musicians in the class M. Davydov. Consider the components of the complex concepts and terminology developed by him in the research, described the components implementing the musical performance technology.

Key words: technology, concepts and terminology system, mastery.

Стратегічні шляхи реформ системи педагогічної освіти відповідно до Державної національної програми «Освіта» [4] і Закону України «Про вищу освіту» [5] є основою для розвитку інтелектуального, професійного та духовного потенціалу суспільства. Це ставить складні завдання перед вищою школою в галузі музичної педагогіки як базового рівня інтеграції виконавської, навчальної, педагогічної, наукової, дослідницької, інноваційної діяльності, де формуються нові системи навчання і дослідницькі мережі. Усе це потребує високоякісної підготовки студентів, вимагає виховання нової науково-інноваційно мислячої генерації фахівців, здатних до активної професійно-творчої діяльності, спроможних залучити молоде покоління до глибокого пізнання й самостійно-творчого ставлення до музичного мистецтва.

У контексті глобалізаційних викликів постає нова тенденція щодо якісно-ціннісного виміру національної музичної освіти. Це логічно пояснює поглиблення інтересу до вивчення теоретичних і методичних питань педагогіки й виконавства стосовно певного музичного фаху. Внаслідок цього з'явилися дослідження українських музикознавців, присвячені розробці питань теорії гри й методики викладання відповідно до специфіки природи звукотворчості на тому чи іншому інструменті з урахуванням усіх реальних передумов, факторів, взаємовпливів, про що свідчать дедалі послідовніші спроби узагальнено-методологічної технології. Як

приклад, роботи В. Антонюк (вокальна творчість), О. Криси, В. Сумарокової (струнносмичкова), П. Круля, В. Посвалюка (духова).

Мета статті – визначити оригінальність наукової поняттєво-термінологічної системи в школі М. А. Давидова як фактора активізації процесу опанування специфічною баянно виконавською технологією.

Досягнення вітчизняного професійного баянно-акордеонного виконавського мистецтва сьогодні загальновідомі не тільки в Україні, а й далеко за її межами (про що, зокрема, свідчать блискучі численні перемоги українських виконавців на найпрестижніших міжнародних конкурсах і фестивалях). Загальновідомо також, якою величезною популярністю на всіх баянно-акордеонних континентах світу користується українська оригінальна музика таких композиторів, як В. Зубицький, В. Рунчак, В. Власов, В. Подгорний та ін.

Дещо «в тіні» європейського музичного простору досить тривалий час (практично до кінця ХХ століття) залишалися лише результати активних пошуків вітчизняних баяністів-методистів і науковців.

Серед визначних напрацювань у цій галузі слід віддати належне розробкам доктора мистецтвознавства, професора, завідувача кафедри народних інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського, заслуженого діяча мистецтв України М. А. Давидова, який науково обґрунтував дві теорії: теорію перекладення і транскрипції (репертуарний аспект – в кандидатській дисертації [3]) і теорію формування виконавської майстерності баяніста (докторська дисертація [4]). Унікальність його методології – в її органічній взаємодії з суміжними галузями виконавського мистецтва, у стремлінні до аналогів звукотворчості вокальної, хорової, оркестрової, скрипкової, фортепіанної, органної, духових та щипкових інструментів, що робить її оригінальною, по суті, авторською школою.

Проаналізувавши складові баянного мистецтва (виконавство, педагогіка, теоретичне обґрунтування тощо) окремо, а потім узагальнивши їх, М. А. Давидов, спираючись на розроблену в докторській дисертації концепцію мікро- і макроінтонуювання, створив оригінальну методику виховання висококласних музикантів, нині відомих у світі виконавського баянно-акордеонного мистецтва (зокрема, заслужених артистів України – П. Фенюка, Ю. Федорова, Є. Черказової, В. Жадько, І. Осипенка, І. Завадського, В. Самойленка, І. Єрґієва, багатьох лауреатів міжнародних конкурсів).

За словами В. Сумарокової [10], системний характер навчання, який пропонує М. А. Давидов своїм вихованцям, пов'язаний з пріоритетністю творчого компонента, заснованого на вихованні самостійності студентів, ключем до розкриття якої виступає оволодіння комплексом теоретичних знань (понять, концепцій, термінів), ретельно розроблених ним як в наукових дослідженнях (кандидатська, докторська дисертації, монографії, статті), так і в методичних (підручники, навчальні посібники, словники) працях. Саме тому вихід у світ фундаментальної праці М. А. Давидова «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста)» [4] слід розглядати як справжній, а головне результативний «кидок уперед», як прорив у сучасні європейські науково-художні процеси. Актуальність і значущість цієї роботи бачиться насамперед у тому, що сьогодні спостерігається помітний розрив між досягненнями у світовому баянному виконавському мистецтві та його науково-теоретичним осмисленням. Досліджувані проблеми пов'язані з різними сторонами виконавства на баяні й акордеоні: усебічно, змістовно вивчаються різномірні компоненти музично-виконавського процесу; глибоко розробляються питання розвитку мислення й художньої техніки виконавця, пов'язані зі специфікою виразних можливостей баяна й акордеона.

Базуючись на узагальненнях власного виконавського, науково-методичного та педагогічного досвіду, М. А. Давидов (вперше в теорії баянного виконавства з позицій методології сучасного структурно-функціонального підходу) розробив технологічну систему теоретично обґрунтованих принципів, понять, закономірностей та критеріїв, що становить цілісну теорію формування майстерності виконавця-баяніста і дозволяє охопити весь спектр баянної педагогіки: розкрити комплексний характер майстерності музиканта-інтерпретатора, специфіку його виконавського слуху й музичного мислення, біфункціональність художньої

техніки (в єдності інструментально-психофізіологічного та інтонаційно-виражального), створює передумови виховання творчої самостійності учня.

Актуальність праці «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста)» [4] визначається багатьма чинниками. Зокрема, методична література з музичної педагогіки, що видавалась раніше, була присвячена узагальненню педагогічного досвіду окремих фахівців, шкіл; її матеріали були розрізнені за окремими проблемами не тільки в галузі баяна (акордеона), народних академічних інструментів, а й взагалі в музичному мистецтві всіх інших спеціальностей. У цьому плані названа робота унікальна у світі музичного мистецтва, і її теоретичні положення можуть бути використані в суміжних сферах музичної педагогіки й виконавства, адже запропоновано *оптимальну* систему теоретично обґрунтованої, *нової* термінології, не тільки специфічно баянно-акордеонної, а й спільної для всіх музичних спеціальностей.

Вельми важливим моментом є й те, що методична література зі всіх музичних спеціальностей традиційно видавалась здебільшого російською мовою, отже, склалась і відповідна спеціальна термінологічно-поняттєва система в навчальних закладах. А це – серйозна перешкода у вирішенні проблеми україномовного викладання у спеціальних класах музичних навчальних закладів.

Центральним напрямом наукових розробок М. Давидова є творче переосмислення ідей теорії інтонації Б. Яворського і Б. Асаф'єва стосовно практичного їх застосування й розвитку в музичному виконавстві: по-перше, в плані органічної єдності теорії і практики (за Б. Яворським), по-друге, в плані суто виконавської процесуальності співтворчого композиторського та виконавського мислення безпосередньо в конкретиці виконавської дії (за Б. Асаф'євим).

Виходячи з інтонаційної теорії Б. Асаф'єва, розроблено теоретичне обґрунтування термінологічно-поняттєвої системи щодо музичного виконавства, до якої включено численні нові поняття й терміни.

Принципово новим, безпрецедентним у методичній літературі не лише баянній, а й серед інших галузей фахової музичної педагогіки, є створення цілісної теорії формування виконавської майстерності, що охоплює системою взаємозв'язків всі основні складові музично-виконавського мистецтва.

Головна увага педагогічного впливу на учня в методиці М. А. Давидова зосереджена на «діагнозі» перспективного розвитку кожного учня, його індивідуальності, акцентується на якомусь одному параметрі чи групі засобів. Але постійним, наскрізним, безумовно, є принцип мікродинаміки, покладений в основу виконавського мікро- і макроінтонуювання музичної фактури. Подібно до точних і природничих наук – фізики, генетики, біології, де вивчення мікросвіту привело до революційних відкриттів, мікро- і макроінтонуювання в музичному виконавстві, особливо на інструментах, що мають співочу природу, до яких належить і баян, сьогодні є надзвичайно актуальним. Гра «від інтонації» приходить на зміну грі «від клавіатури».

Проведений аналіз наукових здобутків М. А. Давидова показав, що впроваджену ним у педагогічну й виконавську практику поняттєво-термінологічну систему можна умовно розділити на дві основні групи.

Перша група – процесуально-дійова, реалізуюча – включає 7 позицій, у яких втілено всі основні складові музично-виконавської технології:

1. *Мікроструктурне інтонуювання*; техніка відтворення логічності й діалогічності лінійної структури, прихованого голосоведіння, фонічності вертикальної звучності, що включає такі прийоми: м'якість і твердість атакуювання; глибинність метричної опорності, відсікання іктові опори; створення звучної проміжно-мотивної тиші, цезурність, нерівномірна процесуальність модифікуючої звучності ямбічних структур (запізнення, вирівнювання, попередження гучності), «динамічна ввіднотонність» (на нетемперованих інструментах, поєднана з тенутністю передіктового тону і прийомом стрибка).

2. *Ритмодинаміка абрисного концептуально визначеного вимовляння елементів структури-форми музичного твору*, яка включає 12 прийомів:

- *адекватність динамічної співнапруги* вертикальних опор і горизонтально-процесуальної сполученої динаміки;
- *неадекватність темпоритму й динаміки* розгортання ямбічних структур (запізнення-вирівнювання, передкульмінаційне попередження);
- *умовний пульс вісімки* як спосіб врівноваження співнапруги різномасштабної ритміки, результатом якого стає ефект фонічності й густоти тембру;
- *стабільність лінійної ритмодинаміки штриха* як характеризуючий фактор мелодичного руху;
- *ритмодинаміка фонічної глибини* як засіб акустичного відтворення багатокомпонентної фактури;
- *ритмодинаміка акцентуації*, що застосовується у двох різновидах: «агогічному» – переважно як опорність метричних долей і *динамічному* – характеризуючому (на будь-яких долях, у синкопах, у джазовій музиці тощо);
- *ритмодинаміка штрихового контрасту* як спосіб підкреслення різниці в зіставленнях характеру мелодичних паралелей;
- *ритмодинаміка кантиленного підтексту в стакатності* як спосіб дотримання лінійності – *ліричного підтексту в розвитку музичної драматургії*;
- *ритмодинаміка часового масштабу в інтонуванні* елементів мелодичної структури як один з провідних факторів виконавського одухотворення написаного нотного тексту в його логічному нюансуванні;
- *ритмодинаміка емоційно-сислової діалогічності* як перший крок від мікро- до макроінтонування цілісної музичної структури;
- *послідовний розвиток драматургії* музичного твору аж до діалогу великих розділів (експозиція – розробка – реприза в сонатній формі; зіставлення епізодів у варіаційній формі, частин у циклічній) становить виконавську ритмодинаміку в *макромасштабі*;
- *артикуляційно-штрихова ритмодинаміка* як найбільш наближена до композиторського мислення щодо лінійної характеристики компонентів фактури.

3. *Виконавський тонус* – фактор формування *психотехніки* виконавця шляхом введення власних емоцій у русло перебігу музично-образного змісту в процесі розучування музичного твору та його публічного виконання, що ґрунтується на емоційному проникненні в засоби музичної виразності – темпо-метро-ритміці, мелодизуванні, тембровій експресії, сприйманні фонічної перспективи у відтворенні фактури і процесу розгортання драматургії музичного твору, на асоціативних уявленнях картин природи, живопису, театральної образності тощо.

4. *Варіантність опанування музичного твору* як фактор самовиховання музиканта-виконавця, що будується за принципом почергової зміни спрямованості уваги на окремі елементи виконавської складності музичного твору з метою напрацювання відповідних музично-ігрових навичок, зокрема:

- метод цезури, спрямований на опанування попереджувального уявлення,
- уважна гра окремо кожною рукою;
- координація роботи двох рук;
- виразна гра двома руками у повільному темпі;
- перенесення уваги з нот на клавіатуру;
- зменшення швидкості гри з метою активізації уявлення логіки гри;
- обробка усіх опорних точок активним дотиковим способом;
- вивчення кожного голосу фуги з його аплікатурою;
- нарощування темпу при збереженні нюансування й артикулювання;
- долання зорового бар'єра;
- акцентування метричних опор;
- опрацювання технічно найскладніших фрагментів;
- цілісне виконання музичного твору.

5. *Перспективне ускладнення художнього аспекту* навчального репертуару як фактор формування фахової культури мислення музиканта-виконавця.

6. *Єдність емоційного й раціонального факторів* з метою компенсації почуттєвості раціонально обдарованого виконавця, раціоналізації мислення емоційно обдарованого музиканта.

7. *Культура почуттів*, генетично закладена в людині, повинна розвиватися в навколишньому середовищі, і зокрема в музиканта, шляхом опанування музики своєї Батьківщини, а потім здобутків музичного мистецтва інших народів, епох, жанрів.

Друга група, покликана виховувати усвідомлення музикантом напрямів (складових) виконавської майстерності, включає теж 7 позицій:

1. *Інтонаційність музичного інструмента*, критерій якої визначається мірою адекватної виразності людського голосу, удосконалюється, по-перше, вичерпним опануванням виражальних (артикуляційно-штрихових, динамічних, тембрових, фонічних, шумових, інших можливостей певного музичного інструмента), по-друге, шляхом запозичення засобів і прийомів виразного звукомовлення (співучості й одухотвореності – від вокалу; ударності атакування, фонічності, педальності – від фортепіано; силабічності – від органа; прозорості, вишуканості звучності – від струнно-щипкових інструментів; чіткої визначеності артикуляційних прийомів, одухотвореності й відкритості звука – від духових; активності, могутності – від ударних інструментів тощо).

2. *Класифікація специфіки музичного інструментарію* за специфікою ознак виражальних засобів – ударності (ударні), повноти й одухотвореності звучності (духові), природності (струнно-смичкові та щипково-ударні й плекторні), *скомбінованості* (язичково-духові органи та гармонієві, електричні); *аперцепція* в музичному інструментарії – з метою розширення виражальних можливостей свого інструмента шляхом художнього запозичення засобів і прийомів із суміжних сфер виконавства.

3. *Закон утворення штрихової системи*, що полягає в оригінальному, характеризуючому прояві виражальних виконавських інструментальних засобів (динаміки, артикуляції, внутрішньої ритміки та тембру) у звуковимовлянні, зокрема: *динамічна напруга* в атакувальних штрихах виявляється мірою концентрації напруги в торканні звука; внутрішня ритміка – в незмінності періодичної повторюваності обраного характеру атакувальної лінії, що характеризує її як ліричну, танцювальну, гротескную тощо; артикулювання в штрихах виражається розмаїттям атакування, продовження, завершування та сполучення тонів, акордів, відображаючись разом у певних тембрових забарвленнях.

4. *Технічна домінанта* як показник доцільно організованої м'язово-дотичної та рухально-присосовної лабільності музично-ігрових рухів виконавця – одна з кардинальних проблем становлення й розвитку віртуозності гри.

5. *Двоїстість акцентуації* – агогічної, переважно метричної (що характеризується мірою витримуваності звуків, тобто їх масою) та гучнісної, суто характеристичної (в синкопах, переважно на слабких долях тактів, у джазовій музиці тощо).

6. *Динамічна віднотоновість* як спосіб посилення тяжіння передікта до ікта; прийом особливо необхідний для гри на нетемперованих інструментах, зокрема на баяні; потребує тенутності передіктового тону в сполученні з раптовістю стрибка.

7. *Двоїстість специфічного виконавського мислення* концептуально-інтерпретаційно-художньо-образного, артистичного, тобто як *психологічного та технологічного* – як слухомоторного.

Введення М. А. Давидовим до науково-практичного обігу значної кількості раніше не використовуваних теоретичних понять і термінів безпосередньо сприяє поглибленому усвідомленому засвоєнню методології виконавської майстерності музиканта та ефективності становлення його самоусвідомленості. Це робить сам освітній мотиваційний процес як більш продуктивно-ефективним, так і глибоко проникливим відносно творчо-дієвих спрямувань (тлумачення музичних творів, наукових досліджень).

Важливого значення набуває розуміння кожного окремого поняття, методу як системного механізму цілісної теорії. Саме в цьому сенсі окремий метод, поняття поза системою, до якої вони належать, дещо втрачають свою справжню сутність і призначення. Кожна ідея розкриває себе більше в контексті цілісної теорії, вираженої в поняттєво-

термінологічному комплексі, розробленому М. А. Давидовим, коли входить до певної системи зв'язків, а саме – системи зв'язків відтвореної тією або іншою структурною частиною.

Методика М. А. Давидова містить цілий набір освітніх цілей. Окрім знань конкретних, вона вимагає і незалежні (або не незалежні) способи навчання. Його педагогічна стратегія являє собою досить твердий канон знань і навичок, що розширюють сценарій розвитку й поглиблення творчо-розумових здібностей музиканта-виконавця.

Наведені дані засвідчують, що запропонований М. А. Давидовим і широко апробований масив поняттєво-термінологічної системи не тільки оптимально представляє унікальність його особистої науково-практичної школи, а й є винятковим явищем у сучасній музичній педагогіці і в цілому може бути рекомендований до вжитку в будь-якій сфері музичного виконавства й педагогіки.

На жаль, в одній статті неможливо висвітлити всі науково-методичні погляди М. А. Давидова та їх беззаперечно важливе значення для сучасного баянно-акордеонного виконавства. Але розглянуті вище положення є основними і заслуговують більш детального вивчення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Давидов М. До словника музичної педагогіки / М. Давидов // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Музичне виконавство, кн. 6. – Вип. 14. – К., 2000. – С. 144–155.
2. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна / М. А. Давидов. – К. : Музична Україна, 1977. – 120 с.
3. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підруч. [для вищ. та сер. муз. навч. закл.] / М. А. Давидов. – К. : Музична Україна, 2004. – 240 с.
4. Державна національна програма «Освіта» («Україна XXI століття»): затверджено постановою Кабінету Міністрів України від 3 листопада 1993 р. [Електронний ресурс] / Верховна Рада України: [Офіц. сайт] – Режим доступу: <http://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=896-93-%EF>
5. Закон України «Про вищу освіту»: із змінами від 19 січня 2010 р. [Електронний ресурс] / Освітній портал: [сайт] – Режим доступу: http://www.osvita.org.ua/pravo/law_05/
6. Сумарокова В. Пріоритетність як важлива ознака діяльності професора М. А. Давидова / В. Г. Сумарокова // Проблеми історії й теорії академічного народно-інструментального виконавства: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 80-річчя від дня народження М. А. Давидова. – Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. – С. 175–177.

УДК 78.451

С. І. ПАЛАМАР

ЕМОЦІЙНА ВЗАЄМОДІЯ У СПІВТВОРЧОСТІ ВОКАЛІСТА І КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

У статті розглянуто питання емоційної взаємодії вокаліста та концертмейстера на етапі підготовки до успішного концертного виступу.

Ключові слова: вокаліст, концертмейстер, емоційна взаємодія, емпатія, психологічна адаптація, другий етап підготовки до концертного виступу.

ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ В СОТВОРЧЕСТВЕ ВОКАЛИСТА И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

В статье рассмотрен вопрос эмоционального взаимодействия вокалиста и концертмейстера на этапе подготовки к успешному концертному выступлению.

Ключевые слова: вокалист, концертмейстер, эмоциональное взаимодействие, эмпатия, психологическая адаптация.

S. I. PALAMAR

EMOTIONAL COOPERATION IS IN THE WORK OF VOCALIST AND CONCERTMASTER¹

In the article the question of emotional cooperation of vocalist and concertmaster is considered on the stage of preparation to the successful concert performance.

Key words: vocalist, concertmaster, emotional cooperation, empathy, psychological adaptation.

Другим («домінантним») етапом у підготовці співака до концертного виступу є робота з піаністом-концертмейстером². Домінантність передусім виявляється у важливості цього часового періоду по відношенню до шляху передконцертного виступу. Його значення не підлягає сумніву і через те, що саме у цей період спрацьовує установка на «співпрацю у взаємодії» з іншим музикантом (концертмейстером), відбувається емоційно-психологічне зближення виконавців через механізми створення спільного виконавського образу. У філософії та психології цей стан отримав назву «емпатія» (грец. *ἔν* – «у» + грец. *πάθος* – «пристрасть», «страждання») – усвідомлене розуміння та сприйняття емоційного стану іншої людини з допомогою співпереживання, проникнення у його внутрішній світ. Цей термін запроваджений англо-американським психологом-експериментатором Е. Б. Титченером (англ. Edward Bradford Titchener), який калькував німецьке слово *Einfühlung*, використане німецьким філософом, психологом, естетиком Т. Ліппсом (нім. Theodor Lipps) у контексті теорії впливу мистецтва (1885). З точки зору психології, здатність до емпатії вважається нормою. Діапазон виявлення емпатії варіюється доволі широко: від легкого емоційного відгуку до повного занурення у світ почуттів партнера по спілкуванню. Вважається, що емпатія відбувається за рахунок емоційного реагування на різні прояви емоційного стану іншої людини. Тобто цей стан надає можливість співпереживати тому, що розуміє та співпереживає інший. У другому розділі «Співпереживання та філософські проблеми інших свідомостей» (2. Empathy and the Philosophical Problem of Other Minds) Фізіологічної Енциклопедії Станфорда (Stanford Encyclopedia of Philosophy) стверджується: «Емпатія у стані надати нам епістемічне санкціонування сприйняття інших розумів, оскільки наші «почуття» у сприйнятті іншої людини більше, ніж проекція»³[19]. Слово «емпатія» не має конотацій з будь-якими конкретними емоціями та однаково застосовується для характеристики співпереживання будь-якому емоційному стану. А в контексті питання емоційної взаємодії вокаліста та концертмейстера передбачає позицію повного занурення в емоційний світ партнера, коли відбувається не лише пізнання його емоційного стану, а й розуміння та однакове переживання почуттів, викликаних спільною працею над твором (ще має назву «емоційна емпатія»). Саме здатність розуміти, які почуття переживає інша людина, дозволяють тому, хто співпереживає,

¹ До піаніста, який працює з вокалістами, в англійській мові також використовуються ще такі визначення: «accompanist» (акомпаніатор) і «vocal coach» (тренер вокалістів).

² Надалі – концертмейстер.

³ В оригіналі: «Empathy is able to provide us with an epistemically sanctioned understanding of other minds or why our «feeling into» the other person's mind is more than a mere projection».

використовувати цю здатність для глибшого розуміння намірів партнера у процесі роботи над твором.

Мета статті – теоретичне обґрунтування необхідності емоційної взаємодії у співпраці співака з концертмейстером як важливого показника зближення виконавців для створення спільного виконавського образу твору, який готується для концертного виступу.

Цьому питанню у методичних розробках та інших дослідженнях педагогів-вокалістів приділено не так багато уваги. Виняток становлять невеликі розділи у спогадах відомих співаків або про них (О. Бандрівської, П. Голубєва, Л. Дмитрієва, О. Мишуги, Є. Нестеренка, М. Рейзена, С. Крушельницької та ін.). Частково це питання розглядали відомі теоретики і практики концертмейстерства (Т. Башкирова, К. Виноградов, О. Гольденвейзер, Т. Молчанова, Дж. Мур, С. Саварі, Є. Шендерович).

Характерна особливість емоційно-психологічного зближення виконавців полягає у створенні єдиного (спільного) художнього прочитання твору співаком і концертмейстером. Цьому етапу мають бути «властиві спільність мети, інтересів, мотивів поведінки, соціально-психологічних установок» [1, с. 26]. Та на початку співпраці двох музикантів досягнення єдності ускладнюється через те, що кожен з них може мати свої індивідуальні уявлення про один і той самий твір. Ці уявлення є суб'єктивними та залежать від особливостей кожної особистості, її досвіду і можуть відбивати різне сприйняття музичного образу кожним виконавцем. Спільне виконання є складним емоційно-психологічним процесом, оскільки саме вокалісту часом необхідно руйнувати власний стереотип, що для багатьох співаків виявляється доволі складним. Адже гострота реакції у кожного співака є індивідуальною. І рухливість нервових процесів визначає здатність вокаліста до спільної роботи, а їхня загальмованість – навпаки, утруднює емоційну взаємодію, оскільки перегляд власного бачення для таких виконавців стає складним завданням. Тому так важливо, щоб вже на початку спільної роботи вокаліста і концертмейстера умовні рефлекси формувалися на підставі єдиного емоційного розуміння виконуваної музики. Це завдання легко долається, якщо виконавці проходять через всі підетапи спільної роботи над твором. І тоді зв'язки, що виникають у людському мозку, найймовірніше, не будуть потребувати наступної кардинальної переробки, а лише певного емоційного взаємоузгодження.

Стверджуючи тезу щодо можливості емоційного зближення у сприйнятті твору обома виконавцями, слід опиратися як на об'єктивні фактори спільної інтерпретації (об'єктивно існуючий зміст, що визначає особливості звукової форми, композиційне ядро твору, культурний контекст, епоху створення, відповідні для кожної епохи виконавські традиції, композиторські засоби об'єктивізації музичного змісту), так і на потенційні можливості цього зближення, як-от: вплив єдиного музичного твору з властивими лише йому своєрідністю та виразовими можливостями. Це і загальнолюдський історичний досвід, « ... оскільки безпосереднє сприйняття дійсності на даному щаблі розвитку невіддільне від всієї минулої суспільної практики, в якій удосконалювалася сама здатність сприймати» [9, с. 17]. До цього належать і об'єктивно існуючі традиції, і літературний текст вокального твору. До об'єктивних факторів слід віднести і звуковисотні, динамічні, ритмічні механізми людського сприйняття, які визначаються психофізичними можливостями людської природи. Індивідуальна виконавська емоційна реакція залежить і від набутого досвіду, який передбачає певний запас знань. Сюди належить здатність прогнозувати емоційний поворот, вміння диференціювати емоційний стан, розуміти тонкі нюанси втілених у музиці емоцій.

Процес створення спільної інтерпретації передбачає певне зближення цих уявлень і реакцій. Це зробити легко тоді, коли виконуваний твір втілює розвиток і закріплення одного емоційного стану (наприклад, романси С. Рахманінова «Сирень», «Островок», «Не верь мне, друг» або романси П. Чайковського «Средь шумного бала», «Серенада Дон Жуана», «Закатилось солнце») і зближення емоційних сфер вокаліста та концертмейстера відбувається природно.

Складніше, коли у творі закладена багатоплановість змісту і поєднання різних емоційних настроїв. Наприклад, як у солоспіві М. Лисенка «Айстри», де тонкий звукопис першої частини солоспіву сприймається ніби кризь призму позитивних емоцій розповіді про

айстри. Проте поява *rallentando*, своєрідне незавершення думки, що позначається в останніх двох фразах трьома крапками, підводять до інших емоцій – суму, нудьги, зневір'я. Відбувається зміна темпу, тональності, характеру виконання, тексту («А ранок стрівав їх холодним дощем»), що, відповідно, потребує й іншого емоційного забарвлення. Або ж у солоспіві С. Людкевича «Спи, дитинко моя», в якому спокійний темп, однотипне тріольне похитування у партії супроводу, ніжна, плинна мелодія вокальної партії у першій частині відтворюють атмосферу колісанки. Та коли розповідь переключачється до іншої образної сфери («Чуєш? Ген від степів громовий іде спів, що від його трясуться палати»), музичний рух змінюється на бурхливий, схвильований, що в композитора було викликано необхідністю підкреслити інший емоційний стан – внутрішні переживання. Чи у романсі «Не может быть!» С. Рахманінова, де відчуття непоправної втрати виникає внаслідок поєднання різних настроїв: протесту, надії, безвихіддя, втілених з допомогою різних музичних засобів (використання прискорень, частих змін темпу, контрастної динаміки).

Таким чином показниками для визначення характеру емоційного стану стають темп, лад, різновид руху, динаміка, інтонування. І цю різноманітність емоційних станів важливо зрозуміти, відчути та втілити обома виконавцями. Саме на це вказує В. Медушевський, який наголошує: «Цілісна емоція синтезується з окремих семантичних значень» [13, с. 98]. Та окремі семантичні знаки залежно від характеру переживання знаходяться або в узгодженості (за умови однорідності емоційного стану), або ж – у їх протиставленні. Коли психологічна атмосфера твору є суперечливою, неоднозначною, вільна зміна одного з компонентів емоції може спотворити зміст цілого музичного вислову. Наприклад, якщо позбавити романс П. Чайковського «Снова как прежде один» внутрішньої напруги, то отримуємо не трагічну, сповнену безвихіддя сповідь, а сльозливу скаргу. Відповідно й у романсі С. Рахманінова «Проходит всё», в якому глибока філософська констатація швидкоплинності буття ніби стримує хвилю протесту, що проривається на мить у драматичній патетиці заключної фрази («Я не могу весёлых песен петь!»).

Але доповнюючи композиторський образ інформацією з власного досвіду та отриманих знань, виконавці (і співак, і концертмейстер) не повинні нехтувати композиторською інтерпретацією. Усвідомлюючи авторську емоційну інтонацію, вони не лише поглиблюють свої уявлення про зміст твору, а й отримують можливості поєднати свої зусилля. Безумовно, у вокальній музиці цьому сприяє слово, яке уточнює підтекст емоції, підключаючи роботу думки, інтелектуальне усвідомлення. «Логіка почуттів спрямовується не лише до інтуїтивного сприйняття, а й до розуму, посилюючись словом» [13, с. 98]. Приміром, романс С. Рахманінова «Крысолов», який доволі часто виконується як гумористично-витончена або ж поетично-мрійлива п'єса. Та поза увагою виконавців часом залишається іронія та блазенство, що і складають змістовний підтекст емоційного стану та є головними ознаками центрального персонажа. Це зрозуміло з вірша В. Брюсова, де залежно від змісту текст про награті на свирілі (дудочке – рос.) набуває різних відтінків – від грайливого та кепкуватого до свідомо зловіщого. Тому у суб'єктивних виконавських уявленнях за умови їх індивідуалізації в характеристиці Щуролова мають бути обов'язково підкреслені ці риси (закладені поетом і композитором), оскільки саме вони складають емоційний фон романсу. Таким чином, спільними зусиллями, виявляючи змістовний підтекст вкладеного у твір емоційного стану, словесно конкретизуючи його, виконавці зближують свої індивідуальні емоційні реакції.

Можливість свідомого виявлення обома музикантами змісту емоційного переживання, втіленого композитором, також йде від особливостей структури художніх емоцій, які є результатом узагальнення та концентрації ряду однотипних емоційних ситуацій, результатом набуття «... доволі тривалого життєвого досвіду» [13, с. 56]. Обмежуючи вияв випадкового, узагальнення дозволяють виявити характерні, найбільш типові та значущі риси, які сприяють певній об'єктивізації емоційного стану. Так, зокрема, інтонації стогону, зітхань пов'язані з втіленням у музиці страждань, болю; паузи, цезури, тональна нестійкість характеризують сумніви, непевність. Наприклад, у пісні «Жук» з вокального циклу «Детская» М. Мусоргського, де страх, оціпеніння дитини перед побаченим ним жуком втілюються з допомогою несподіваної зупинки музичного руху, появою численних пауз і цезур.

І співак, і концертмейстер відчувають вплив одного і того самого твору, де емоції певною мірою задалегідь запрограмовані композитором. Обидва виконавці прагнуть до усвідомлення цих емоцій, які здатні не лише викликати співпереживання у слухача, а й скеровувати його до роздумів і певних висновків. Емоційне налаштування під час виконання кожного вокального твору відпрацьовує й емоційне забарвлення звука, яке відповідає характеру виконуваного твору. Надто важливо враховувати, що емоційне налаштування має відбуватися у період співування твору, технічної та музичної роботи над ним (а це саме другий етап підготовки до концертного виступу), а не лише у момент виконання твору на концерті чи іспиті.

Емоційне переживання, пов'язане з художньою інтерпретацією твору, не має прямого впливу на естрадне хвилювання, але, формуючи психологічну установку на творчість, опосередковано позначається на особливостях сценічного стану. Тому великого значення набуває те, як високо виконавці оцінюють спільну інтерпретацію твору. Якщо вони переконані у тому, що їхня інтерпретація викличе зацікавленість у слухача, виконання відбувається з правильним емоційним підйомом. Саме тому у справжніх митців знаходження точок зіткнення у спільному емоційному переживанні набуває важливого змістовного значення.

Навчитися слухати не лише себе, а й концертмейстера, а також загальне звучання твору, знаходження точок зіткнення – все це вимагає від співака великої роботи над собою. Йому слід подолати психологічний настрій – «я – головний». Коли з'являється відчуття «ми», тоді відбувається справжнє природне виконання. В іншому випадку цей процес перетворюється лише на детальне поєднання двох партій. «Мистецтво ансамблю у своїй суті базується на рівноправності, свого роду «поліфонії» у вияві творчих намірів всіма артистами» [4, с. 67].

Успіх другого етапу роботи над твором можливий лише за умови, коли вдасться створити ансамбль однодумців, які спільно вирішують художнє завдання і точно втілюють (кожен з допомогою своїх засобів) авторський задум. Досягаючи єдиного емоційного та інтелектуального усвідомлення музики, відчуття її стильової своєрідності, спільної детальної розробки образу і через це – чіткого усвідомлення кожним з виконавців своїх конкретних завдань, вокаліст і концертмейстер створюють важливі передумови для професійного, артистичного виконання.

Емоційна взаємодія партнерів у вокально-фортепіанному дуеті є обов'язковою умовою створення спільної художньо-виконавської концепції, де узгоджуються наміри та дії, де відбувається двобічний вплив і пошуки шляхів емоційного контакту. Ці процеси неможливі без вияву творчої активності виконавців, що сприятиме формуванню індивідуальних музичних образів у кожного учасника ансамблю. Тому досягнення виконавського синтезу розглядається як усвідомлена емоційна взаємодія та інформаційний взаємообмін між виконавцями-партнерами, запозичення якісно інших, нових рис в індивідуальному трактуванні партнером, що допомагає зближенню їх між собою у спільній інтерпретації твору. Музикантська компетентність обох виконавців, побудована на взаєморозумінні та взаємозбагаченні одне одного, стає важливою умовою плідної співпраці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аккомпанемент как профессия и искусство: тексты лекций [сост. Станислав Витальевич Савари]. – Вып.1. – Харьков : Харьковское обл. управление культуры, 1993. – 60 с.
2. Бандрівська О. Науково-методичні праці, статті, рецензії / О. Бандрівська ; [ред.кол. : С. Павлишин та ін. ; ред.-упор. Р. Мисько-Пасічник ; передм. Л. Кияновська ; вст. ст. М.Жишкович]. – Львів : «Апріорі», 2002. – 148 с.
3. Башкирова Т. Психологические предпосылки работы концертмейстера в вокальном классе / Т. Башкирова // Психолого-педагогические аспекты обучения студентов творческих вузов : межвузовский сб. науч. трудов ; [отв. ред. А. Л. Горский]. – М. : Гос. ин-т театр. иск-ва, 1984. – С. 124–139.
4. Благой Д. Современные тенденции в развитии советского камерно-инструментального исполнительства / Дмитрий Благой // Музыкальное

- исполнительство [сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева, В. А. Натансона]. – М. : Музыка, 1979. – Десятый сб. статей. – С. 57–76.
5. Бочкарёв Л. Л. Социально-перцептивные механизмы музыкального переживания / Леонид Львович Бочкарёв // Вопросы психологии. – 1986. – №3. – С. 150–157.
 6. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца / Константин Виноградов // Музыкальное исполнительство и современность: сб. статей [сост. М. Смирнов]. – М. : Музыка, 1988. – Вып. 1. – С. 156–179.
 7. Голубев П. В. Советы молодым педагогам-вокалистам / Павел Голубев. – М. : Госуд. муз. изд-во, 1956. – 104 с.
 8. Євтушенко Д. Роздуми про голос (Нотатки педагога-вокаліста) / Дометій Гур'євич Євтушенко. – К. : Музична Україна, 1979. – 91 с.
 9. Кочнев Ю. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации: автореф. дис. ... канд. иск. / Юрий Леонидович Кочнев. – Л., 1971. – 22 с.
 10. Крушельницька Соломія: Спогади. Матеріали. Листування: У двох част. [вст.стаття, упор. і прим. М. Головащенко]. – 1 ч. – К. : Музична Україна, 1978.– 398 с.; 2 ч. – К. : Музична Україна, 1979. – 447 с.
 11. Луканин В. Обучение и воспитание молодого певца / Василий Михайлович Луканин ; [сост. и ред. В. Нестеренко]. – Л. : Музыка, 1977. – 88 с.
 12. Малюков А. Н. Психология переживания и художественное развитие личности: научно-метод. пособие / Александр Николаевич Малюков. – Дубна : Изд.центр «Фенікс», 1999. – 256 с.
 13. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / Вячеслав Вячеславович Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
 14. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва / Михайло Венедиктович Микиша ; [літер. виклад М. Головащенко]. – 2-ге вид. – К. : Музична Україна, 1985. – 80 с.
 15. Менцинський Модест: Спогади. Матеріали. Листування / М. Менцинський ; [авт.-упор. М. Головащенко]. – К. : «Рада», 1995. – 462 с., іл.
 16. Мишуга О. Спогади. Матеріали. Листи / О. Мишуга ; [упор. М. Головащенко]. – К. : Музична Україна, 1971. – 778 с.
 17. Мур Джеральд. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке / Джеральд Мур ; [пер. с англ., вст.статья В. Чачавы]. – М. : Радуга, 1987. – 432 с.
 18. Понтрягин П. М. Некоторые вопросы формирования и воспитания певца-актера / П. Понтрягин // Вопросы вокальной педагогики : сб.статей [сост. и общ. ред. В. Л. Чаплина]. – М. : Музыка, 1982. – Вып. IV. – С. 8–29.
 19. Empathy // Stanford Encyclopedia of Philosophy – Stanford University [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: <http://www.plato.stanford.edu/contents.html>

УДК 78.452; 78.76

СУН ЯНЬІНЬ

СУЧАСНІ СПІВАКИ КИТАЮ У МІЖНАРОДНИХ КОНКУРСАХ ВОКАЛІСТІВ УКРАЇНИ

У статті досліджено питання участі молодих китайських співаків у міжнародних конкурсах вокалістів України останнього десятиліття у контексті освітніх програм Китаю. Розглянуто репертуар та охарактеризовано ступінь майстерності окремих конкурсантів.

Ключові слова: міжнародні конкурси вокалістів, журі, нагороди.

**СОВРЕМЕННЫЕ ПЕВЦЫ КИТАЯ
В МЕЖДУНАРОДНЫХ КОНКУРСАХ ВОКАЛИСТОВ УКРАИНЫ**

В статье исследован вопрос участия молодых китайских певцов в международных конкурсах вокалистов Украины последнего десятилетия в контексте образовательных программ Китая. Рассмотрено репертуар и охарактеризована степень мастерства отдельных конкурсантов.

Ключевые слова: международные конкурсы вокалистов, жюри, награждения.

SONG YANYING

**MODERN CHINA SINGERS
IN THE INTERNATIONAL VOCAL CONTESTS IN UKRAINE**

In the article, it was investigated the question of the young China singers taking part in the international vocal contests of Ukraine during the last ten years in the context of the educational China programs. The repertoire was considered and the master level was characterized of the separate contestants.

Key words: international vocal contests, juri, awards.

Упродовж останніх двох десятиліть ХХ століття розпочався період стрімкої інтеграції китайської вокальної музики у світові музичні процеси. Участь та перемоги молодих китайських виконавців в українських міжнародних конкурсах стали систематичними, що сприяло нечуваному розквітові китайського класичного професійного мистецтва і суттєво вплинуло на формування нових поколінь виконавців. Не зважаючи на великі успіхи молодих китайських співаків у міжнародних конкурсах вокалістів України, їхня конкурсна діяльність сьогодні ще не знайшла свого відображення у теоретичному музикознавстві.

Ця проблема до сьогодні не досліджувалася. У статті вперше зібрано статистичні дані та іменний перелік китайських молодих співаків, що брали участь у міжнародних конкурсах вокалістів, що проходилися в Україні.

Мета статті – здійснити аналіз участі молодих китайських співаків у найбільших міжнародних конкурсах, що проводилися в Україні за останні роки, а також простежити подальший резонанс їхніх досягнень.

Упродовж останніх двох десятиліть ХХ століття розпочався період стрімкої інтеграції китайської вокальної музики у світові музичні процеси. Співаки Китаю все активніше беруть участь у світових фестивалях та міжнародних конкурсах вокальних виконавців, показуючи не просто добру техніку, але й глибинне розуміння виконуваних творів. Знайомство європейських слухачів з творчістю китайських співаків, а разом з тим – з кращими зразками китайської музики, набуло систематичного характеру.

Збільшенню участі китайських співаків у міжнародному конкурсному русі сприяють насамперед прийняті у Китайській Народній Республіці освітні програми, які дозволяють студентам Китаю отримувати освіту за кордоном. Це сприяє демократичним змінам у системі вищої освіти вокалістів, оскільки створює умови для навчання китайської талановитої молоді у найвідоміших в Україні майстрів, що закономірно привело китайських виконавців до завоювання високих премій та нагород на міжнародних конкурсах вокалістів України.

За останні роки участь та перемоги молодих китайських виконавців в українських міжнародних конкурсах стала систематичним явищем. Це, без сумніву, посприяло нечуваному розквітові китайського класичного професійного мистецтва і суттєво вплинуло на формування нових поколінь виконавців.

Не зважаючи на великі успіхи молодих китайських співаків у міжнародних конкурсах вокалістів України, їхня конкурсна діяльність сьогодні ще не знайшла свого відображення у

теоретичному музикознавстві. Сьогодні не існує точної статистики участі китайських виконавців у міжнародних конкурсах вокалістів України. Ця публікація є першою спробою здійснити аналіз їхньої участі в найбільших і найпрестижніших міжнародних конкурсах, що проводилися в Україні за останні роки, що і є головною метою статті.

У запропонованому дослідженні розглядається участь китайських співаків на Міжнародному конкурсі вокалістів імені Бориса Гмирі (2008, Київ), на Міжнародному конкурсі оперних співаків імені Соломії Крушельницької (2009, Львів) та Міжнародному конкурсі вокалістів пам'яті Антоніни Нежданової (2010, Одеса).

Один з найвідоміших українських басів Борис Гмиря (1903–1969), який у ХХ столітті особливо активно інтегрував українську вокальну школу, а разом з тим і українську музичну культуру у світову класичну музику, є для української вокальної школи одним з найбільших представників. Про це свідчить занесення ще за життя співака (у 1962 р.) його імені в одну з найпрестижніших Міжнародних енциклопедій «Хто є хто», включення творів з його репертуару у світові каталоги та астрономічна кількість (7 мільярдів) випусків платівок із записами унікального голосу співака.

Основна ідея конкурсу вокалістів імені Бориса Гмирі – розвивати традиції камерного виконавства, закладеного співаком, підвищувати професійний рівень майстерності виконавців-вокалістів, відкривати молоді таланти, сприяти їхній професійній діяльності та розширювати культурні міжнародні зв'язки України.

Перший конкурс імені Бориса Гмирі проводився у 2004 році. Другий – у 2008, який став міжнародним. Конкурс було організовано до святкування 100-річчя від дня народження вдатного співака. Для його проведення було обрано журі, до складу якого увійшли світові майстри вокального мистецтва: легендарний бас Большого театру, народний артист СРСР Олександр Ведерніков, примадонна театру Ла Скала Бернадетт Манка ді Нісса, імпресаріо Віденської опери Вольфганг Хартл, професор Гамбурзької консерваторії Міхаель Стріхарж, знаменитий італійський тенор Вільям Матеуцці, від України – народний артист України Валерій Буймістер. Головою журі був обраний народний артист України, соліст Національної опери України і від 1994 р. соліст опери у Санкт-Галлені в Швейцарії – Валентин Півоваров.

У конкурсі взяли участь 52 співаки з 8 країн: Росії, Латвії, Словенії, Німеччини, Болгарії, Вірменії та Китаю. Упродовж 10 днів усі учасники проходили справжнє випробування, адже необхідно було не лише показати усі можливості власного голосу, а й зуміти передати глибину образів обраних творів.

Президент Фонду імені Б. Гмирі (племінниця співака) Анна Принц процитувала слова Гмирі про те, що справжній вокаліст лише на 10% залежить від природи голосу, все решта повинно міститися у праці.

Конкурс проводився у три тури. За умовами першого туру учасники повинні були виконати твори композитора ХVII–ХVIII століть, пісню Ф. Шуберта та романс українського композитора (Лисенка, Данькевича, Косенка, Мейтуса, Надененка, Ревуцького, Стеценка, Степового, Майборода, Фільц). У II турі – арію Й. С. Баха, німецьку романтичну пісню, романс російського композитора та обробку української народної пісні або народної пісні країни, яку представляє учасник. У III турі – романс композитора ХХ ст. і вокальний цикл українського, російського або західноєвропейського композитора. Умовою конкурсу було виконання творів мовою оригіналу.

Хоча справжнім відкриттям конкурсу була молода співачка з України, студентка 3-го курсу Національної музичної академії імені П. Чайковського Олена Токар (сопрано), яка стала володаркою Гран-прі, у конкурсі взяли участь і співаки з Китаю, виконання яких теж було високо оцінене журі. Серед них – баритон Цзянь Нань та два сопрано – Шао Сяочжи і Лінь Є.

Якщо у виступах сопрано були відзначені їхнє самотутнє і натхненне виконання, все ж успіху завадили невірнo дiбраний репертуар і відсутність якісної дикції у вимові іноземних текстів. Виконання Цзянь Наня було високо відзначене журі, результатом чого було присудження йому диплому.

Цзянь Нань народився у 1981 р. у місті Аньшань (провінція Ляонін). У 2001 р. він закінчив Шенянську консерваторію по класу вокалу, після цього – Національну музичну

академію України імені П. Чайковського (2005 р.) і продовжив своє навчання в аспірантурі Національного педуніверситету імені М. Драгоманова у Києві.

Інший, дуже представницький і престижний серед міжнародних конкурсів вокальних виконавців, який проводиться в Україні – Міжнародний конкурс оперних співаків імені Соломії Крушельницької, який проводиться у Львові. Гордість української та світової сцени Соломія Крушельницька увійшла в історію світового мистецтва як дуже талановита актриса з надзвичайно красивим голосом. Усе її життя було присвячене служінню мистецтву, своїм співом вона прославляла рідну Україну й український народ.

Для молодих оперних виконавців образ Соломії Крушельницької є образом поєднання досконалого професійного вокалу й артистизму, а також справжнього патріотизму і любові до свого народу.

Міжнародні фестивалі оперного мистецтва імені С. Крушельницької відбуваються з різною періодичністю у Львові від 1988 р. За підтримки держави України у 2009 р. було проведено IV Міжнародний конкурс оперного мистецтва ім. С. Крушельницької. За умовами конкурсу до участі допускалися професійні співаки, що мають музичну освіту і практичний стаж роботи на сцені. Для участі у конкурсі подали заявки 126 вокалістів з 11 країн, у тому числі з Китаю.

Міжнародне журі очолила Народна артистка України, лауреат Національної премії України імені Т. Г. Шевченка, солістка Національної опери України, професор Марія Стеф'юк. У I турі конкурсанти виконували оперні арії в супроводі фортепіано, у II турі – оперні арії в супроводі симфонічного оркестру. У III турі – оперні партії вистав з репертуару Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької.

Більшість з учасників – майстри оперної сцени, які працюють в оперних театрах, але у цьому складному оперному змаганні пробували свої сили й молоді виконавці, серед яких – два представники з Китаю: мецо-сопрано, випускниця Національної музичної академії імені П. Чайковського Лінь Є (народилася у 1981 р.) та тенор, випускник Національного педуніверситету імені М. Драгоманова Сян Сун (1984). Обидва молоді співаки представили складну та різноманітну програму, про що свідчили захоплені відгуки публіки. Проте на цьому дуже відповідальному конкурсі їм все ж забракло професійного досвіду.

Серед найбільших міжнародних конкурсів вокалістів, що проводяться в Україні, особливе місце для китайських виконавців мав Міжнародний конкурс вокалістів пам'яті Антоніни Нежданової. Вперше конкурс відбувся нещодавно – в жовтні 2010 року. Одесити надали конкурсів ім'я російської оперної співачки не випадково: Антоніна Нежданова (1873–1950) – народна артистка СРСР (1936) – народилася поблизу Одеси у м. Крива Балка, а з 1950 р. Одеська консерваторія (сьогодні – Одеська державна музична академія) носить ім'я Антоніни Нежданової.

У конкурсі брали участь студенти, аспіранти та молоді виконавці у віці від 20 до 32 років з України, Росії, Китаю, Польщі, Литви, Молдови та інших країн. Конкурс імені А. Нежданової цікавий тим, що дає можливість спостерігати за молодими виконавцями з самого початку їхньої музичної кар'єри і робити прогнози стосовно їхнього майбутнього.

У складі журі – найвідоміші представники світових вокальних шкіл: голова – народна артистка СРСР, професор Московської державної консерваторії ім. П. Чайковського Белла Руденко. Члени журі – диригент Національної опери України, народний артист України Олексій Баклан, солістка провідних оперних театрів Європи, кастинг-директор Швейцарського концертно-оперного агентства «Artist direction steige» Світлана Афоніна (Швейцарія), професор Литовської Академії музики, кавалер ордена Гедимінаса Володимир Прудніков (Литва), солістка китайського театру Пекінської опери, професор Пекінської консерваторії Чжао Юн Хонг (Китай), головний диригент Мадридського оперного турне-театру, арт-директор концертного агентства, продюсер Віктор Бокман (Іспанія), зірка світової опери, професор Паризької музичної академії Каролін Дюма (Франція), президент Фонду підтримки музичного, театрального і художнього розвитку «Центр сучасного мистецтва», народний артист Росії Костянтин Плузніков (Росія).

У цьому конкурсі брали участь багато молодих співаків з Китаю. У виконанні Лінь Є (меццо-сопрано) в арії Леонори з опери «Фаворитка» Г. Доніцетті критика відзначала особливий теплий тембр, яскраві високі і глибокі низькі звуки. У виконанні арії Секста з опери «Милосердя Тита» В. А. Моцарта конкурсантці забракло техніки, що й завадило їй змагатися далі. Не змогли завершити змагання володарка дуже сильного меццо-сопрано Джанг Мін, були відзначені її філігранна техніка і заворожуючий індивідуальний тембр. Серед сопрано особливо запам'яталися проникливим виконанням Му Лін та Ясі Ду.

Серед тих, хто пройшов два тури, було відзначено високий артистизм та виразовість виконання Се Цзинь (сопрано), яка дуже експресивно, з чудовою дикцією і глибоким проникненням у стиль музики виконала романс П. Чайковського «Скажи, о чьм в тени ветвей». Це дало підстави стверджувати, що вокальний та акторський дар співачки та її велика працездатність стануть запорукою її професійного майбутнього як великої різнобічної співачки.

Журі особливо відзначило експресивне виконання китайської музики: романс «Памір. Моя прекрасна Батьківщина» китайського композитора Чжен Цюфена у виконанні Джанг Мін та проникнення у світ вокальної лірики у романсі «Світло з Китаю» у виконанні Лінь Є.

Серед камерних співаків журі виділило володаря ліричного тенора Фу Хая, який у кожному творі зумів розкрити різні грані власного творчого обдарування: наспівну кантилену в романсі «Wang Xiang ci Zai Yi Lu», високу техніку та емоційність у романсі С. Рахманінова «В молчании ночи тайной», колосальну внутрішню зібраність у циклі Ф. Шуберта «Зимовий шлях». Фу Хай як наймолодший учасник був відзначений спеціальним призом губернатора міста Одеси Є. Матвійчука «Наша надія».

Бронзову медаль, диплом лауреата і третю премію отримала володарка ліричного сопрано Чжен Цзинь, яка показала багату темброву та інтонаційну палітру відтінків *piano* та *pianissimo*, прекрасну дикцію, високу техніку та «кришталеву» чистоту звучання.

Срібну медаль, диплом лауреата другого ступеня та другу премію у номінації «оперне мистецтво» отримав тенор Ду Фаньюн. Преса відзначала, що «... виконання Ду Фаньюна було дуже виразним: з заокругленими кадансами, чуттєвими інтонаціями, мелодія лилася на єдиному диханні широким потоком. Голос співака підкорив слухачів феноменальною силою звучання, гнучкістю, багатством обертонів. Нерідко виконавець виконує *mezzo-voce*, що надає чуттєвості ліричному висловлюванню. Цьому конкурсантові присутня висока культура виконання, справжній артистизм і драматичний талант. З романсів своєї країни Ду Фаньюн обрав «Пісню пастуха» Су Сі Цк, у якій показав бездоганне володіння співочим апаратом. Типово китайська розспівна, повільна пісня перетворилася у меленьку виставу».

Програма конкурсу Ду Фаньюна була побудована таким чином, що в кожному новому творі відкривалися різні грані його таланту. Окрім другої премії, лауреат з Китаю Ду Фаньюн отримав також спеціальний приз – ангежемент на 1 вересня 2011 року від члена журі, диригента, арт-директора «Artist Direction Stage» у Швейцарії Віктора Бокмана.

Високі результати китайських виконавців у міжнародних конкурсах України зумовлені рядом факторів: підтримкою китайської держави у вихованні обдарованих виконавців, прекрасним педагогічним складом, добрим навчанням молодих виконавців, надзвичайною працездатністю і прагненням гідно виявити себе у майбутньому. Участь китайських співаків у конкурсах подібної величини слугує активним стимулом для удосконалення їхньої виконавської майстерності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арсеньєва Т. В первом конкурсе – 75 голосов / Т. В. Арсеньєва // Вечерняя Одесса. – Одесса, 2010. – №15. – 12 октября.
2. Кияновська Л. Перша ластівка, яка зробила весну: (Про перший Міжнародний конкурс оперних співаків ім. С. Крушельницької / Л. Кияновська // Музика. – 1992. – № 2. – С. 8–9.
3. Москалец А. Международные конкурсы: испытание или лотерея? / А. Москалец // Зеркало недели. – №6. – 14 февраля, 2004. – С. 8.

4. Принц А. Борис Гмыря. Дневники. Щоденники 1936–1969 / Анна Принц. Харьков, 2008. – 64 с.
5. Условия Первого международного конкурса вокалистов имени Бориса Гмыри // Буклет. – Национальная музыкальная академия Украины им. П. Чайковского, 2004.
6. XII Міжнародний фестиваль оперного мистецтва імені Соломії Крушельницької. – Буклет. – Львів, 14–18 листопада 2012. – 17 с.

УДК 7.072.2+7.071.1

Л. П. МАКАРЕНКО

**ЗАСАДИ ФОЛЬКЛОРНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ НА ОСНОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ
ТРЕТЬОЇ СЮЇТИ ІЗ СИМФОНІЧНОГО ЦИКЛУ «УКРАЇНСЬКІ ТАНЦІ»
Л. КОЛОДУБА**

У статті аналізується синтез професійної і народної музики. Досліджується трансформація фольклору та принципи його використання на основі аналізу третьої сюїти із симфонічного циклу «Українські танці» Л. Колодуба.

Ключові слова: Лев Колодуб, українська музика, неофольклоризм, симфонічний оркестр, сюїта.

Л. П. МАКАРЕНКО

**ОСНОВЫ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ НА ОСНОВЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ ТРЕТЬЕЙ СЮИТЫ ИЗ СИМФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА
«УКРАИНСКИЕ ТАНЦЫ» Л. КОЛОДУБА**

В статье анализируется синтез профессиональной и народной музыки. Исследуется трансформация фольклора и принципы его использования на основе анализа третьей сюиты из симфонического цикла «Украинские танцы» Л. Колодуба.

Ключевые слова: Лев Колодуб, украинская музыка, неофольклоризм, симфонический оркестр, сюита.

L. P. MAKARENKO

**PRINCIPLES FOLK TRANSFORMATION BASED RESEARCH THIRD SUITE
WITH SYMPHONIC CYCLE «UKRAINIAN DANCE» L. KOLODUB**

This article analyzes the synthesis of professional and folk music. We study the transformation of folklore and principles of its use by analyzing three symphonic suite from the series «Ukrainian Dancing» L. Kolodub.

Key words: Lev Kolodub, ukrainian music, neofolklorizm, symphonical orchestra, suite.

У вітчизняному музикознавстві дослідження взаємовідношення «композитор і фольклор» є надзвичайно актуальним. Особливе зацікавлення у наш час виникає до проблеми взаємодії традиційних і новаторських підходів у застосуванні національного мелосу композиторами «нової фольклорної хвилі», зокрема цінними зразками переосмислення та трансформації фольклору є оркестрова творчість видатного представника цієї течії – Л. М. Колодуба.

Актуальність статті ґрунтується на необхідності визначення індивідуальних засад перевтілення фольклору в оркестровій творчості Л. Колодуба. У дослідженні вперше запропоновано детальний музикознавчий аналіз третьої сюїти із симфонічного циклу

Л. Колодуба «Українські танці». Основою дослідження стали партитура і аудіозапис симфонічного циклу «Українські танці» Л. М. Колодуба, також останні публікації та праці О. Бігус, М. Загайкевич, А. Іваницького, З. Юферової та інших музикознавців стосовно фольклору та принципів його трансформації в академічній музиці.

Мета дослідження полягає у виявленні аспектів трансформації фольклору на основі музикознавчого аналізу третьої сюїти із симфонічного циклу «Українські танці» Л. Колодуба.

Оперуючи тембровою палітрою великого симфонічного оркестру у циклі із п'яти сюїт, «Українські танці», які було створено, починаючи з 1996 року, Л. Колодуб¹ відображає найпопулярніші в Україні народні мелодії. Цикл із п'яти сюїт, які в свою чергу складаються із чотирьох або п'яти частин (разом 23 частини-танці), з легкістю можуть використовуватися у сценічних танцювальних постановках. Як зазначає З. Юферова, «автор уникає модернізації у підході до фольклору» [4, с. 32], а відомий музикознавець М. Загайкевич вважає, що сюїти Л. Колодуба «нагадують попури, породжені романтичною стилістикою ХІХ ст.» [2, с. 127], адже, всі частини (танці) – яскраві, моторні та створюють відчуття народного свята і чудово сприймаються широкою аудиторією слухачів, а калейдоскопічна зміна знайомих і незнайомих народних мелодій заставляє уважно прислухатися та стежити за процесом розгортання тематичного матеріалу.

У дослідженні запропоновано аналіз третьої сюїти циклу², що складається із п'яти танців та розпочинається жвавим Танцем № 10 (*Allegro*), у якому композитор симфонізує народотанцювальні теми, що тісно пов'язані із дитячим народним фольклором. Куплетно-варіаційна форма, проста тема (А), що має форму періоду (два речення по шість тактів), розмір 2/4 та вузький діапазон мелодій (А та В) у частині набуває нової фонічної якості.

Розпочинає частину тема (А), яка звучить на стакато у скрипок під легкий оркестровий акомпанемент. Тим самим якнайкраще підкреслюється «бісерна» техніка, що притаманна для виконання народного танцю молодими танцюристами. Пасторальні флейтові трелі, що асоціюються із солов'їним співом, створюють тут неповторну картину мальовничої природи. Друге речення із юнацьким запалом підхоплюють дерев'яні духові (ц. 1). Природна легкість вислову та темброва барва якнайкраще підкреслюють тут мальовничу пейзажність початкового образу. Дещо контрастна мелодія (В) продовжує намічений характер початкової теми (А). Низхідні стакатні ходи та жвавий розвиток тематичного матеріалу (В) неначе захоплює у вир народного танцю (ц. 2). У подальшому мелодія набуває стрімкого варіаційного розвитку. Завдяки динамічному піднесенню, тембровому згущенню та напористому ритму тема (А), видозмінюючись, набуває нової звучності і образності та перетворюється у бравурний марш. Цьому якнайкраще сприяє проведення теми (А) чотирма валторнами та англійським ріжком під «густий» акомпанемент усього оркестру та потужний ритмічний супровід ударної групи.

Роздроблена на дрібні елементи тема (В), що неначе похапцем у «стисненому» вигляді звучить у струнних та перебивається короткими «репліками» дерев'яних, яскраво відображає стрімкий біг учасників народного танцю (ц. 6). Поступово «завойовуючи» регістр, мелодія з ще більшим запалом і розмахом продовжує свій стрімкий розвиток швидкими пасажами в дерев'яних духових (флейти, гобої, кларнети), яскраво демонструючи невпинний потік масового танцю. Логічним продовженням розвитку частини є хоральне проведення елементів теми (В), що відтворюється тут тембром тромбонів і туби (ц. 11). Хорал поступово згущується, ритмічно «стискається» та все частіше перебивається короткими «репліками» оркестру та якнайкраще підготовлює кульмінацію частини, у якій з піднесенням і маршовим запалом звучить тема (А) у труб.

¹ Колодуб Л. М. (01.05.1930 р.н) – український композитор та педагог, представник «неофольклоризму». Дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України (2004), народний артист України (1993), професор (1985), лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка (2010).

² Аналіз першої сюїти циклу міститься у наукових записках РДГУ «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку», вип. № 17, 2011. – Т. 1. – С. 184–191. Аналіз другої сюїти – у Наукових записках ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство, 2012. – № 3. – С. 68–74.

Отже, у Танці № 10 Л. Колодуб, симфонізуючи танцювальний фольклор, застосовує класичні прийоми варіаційного опрацювання тематичного матеріалу, зокрема ритмічне стискання мелодії, фактурне перетворення тематичних елементів (у пасажі, рифи, хорали), поступове завоювання регістру, підготовлення вступу нової теми шляхом наскрізного «перебивання» та інші. Цим створює неповторну пасторальну картину, у якій танцювальний фольклор гармонійно поєднується з основними принципами оркестрового письма.

Танець № 11 (*Moderato, grave*) – блискучий зразок трансформації західноукраїнського мелосу. Це проявляється у використанні композитором характерного гуцульського ладу, квінтових «порожніх» звучностей, синкопованого ритму, імітації звучання народних інструментів, зокрема трембіти, та відтворенням оркестровими засобами особливостей награвання народних музик. Композитор вдало відобразив танцювальний жанр карпатського фольклору, наголосивши на основних елементах танцю «Чабан», що зазвичай виконувався чоловіками у колі, символізуючи звитягу та мужність.

Цей танець, як зазначає О. Бігус, у давнину належав до побуту вівчарів. Головний його крок триває чотири такти музичного супроводу, повторюється на одному місці чотири рази, спрямований у різні сторони [1]. Саме такий помірний розвиток музичного матеріалу з притаманним дводольним розміром і варіаційним викладом форми (подвійні варіації з елементами куплетної форми) простежується у Танці №11.

Розпочинається частина «поважною» речитативною темою (А) англійського ріжка, що створює в уяві казковий образ Карпат. Використовуючи у мелодії мінорний лад із підвищеним четвертим та шостим ступенями (гуцульський), рясну мелізматичну та «задерикуваті» форшлаги, що викликають асоціацію із віртуозним награванням народного музиканта, композитор творить архаїчну картину первісної карпатської природи. У другому проведенні (ц. 20) тема (А) постає у поліфонічному зіткненні із декламаційними фразами флейти і кларнета, що поступово сформується у самостійний, цілісний тематичний матеріал. Специфічний неквапливий хоральний виклад мелодичного матеріалу засурдинених труб (ц. 22) під граціозний акомпанемент *pizzicato* струнних та арфи з квінтовими і секундовими звучностями вдало імітує віртуозне награвання цимбал. Неначе гірська повновода річка, що зносить все на своєму шляху, вривається двома могутніми сплесками кульмінація (ц. 24, ц. 27), у якій основна тема, не зазнаючи мелодичних змін, звучить мужньо та стверджуюче, захопивши при цьому у бурхливий потік весь оркестр.

Друга тема танцю (В) символізує собою характерний для цього танцювального жанру та карпатського регіону рух «притоптування» на одному місці, що у партитурі відображається багаторазовим повторенням паралельних квінтових звуків струнними інструментами (ц. 28). Продовжуючи свій розвиток тембром дерев'яних під рівномірно пульсуючі удари бубна і барабана, тема (В) із пронизливим свистом піколо розчиняється у хоралі мідних духових, імітуючи звучання трембіти у горах.

Хорал мідних кожного разу, перебиваючись стакатними «пасажами-краплями» (гобой, флейта та піколо у верхньому регістрі), набирає ще більше сили і як стрімка стихія з несамовитою енергетикою вливається у репризу частини (ц. 34), у якій стверджується початкова тема (А). Основне темброве навантаження Л. Колодуб доручає мідним духовим інструментам.

Отже, у Танці №11 композитор трансформує та переосмислює західноукраїнський танцювальний фольклор, що проявляється у широкому застосуванні комплексу музично-виразових засобів гуцульського мелосу, зокрема орнаментальної мелодики, гуцульського ладу, синкопованого ритму, квінтових та секундових звучностей. Відображаючи оркестровими засобами награвання народних музик, автор створює неповторний архаїчний колорит карпатського регіону.

У наступному Танці № 12 (*Marciale*) автор симфонізує козацький марш «Гей, там на горі Січ іде». Незважаючи на велику популярність мелодії, композитору вдається розширити рамки традиційного звучання цього маршу, тобто автор «ламає» куплетну форму, що диктує цей жанр, та вкладає її у рамки варіаційної, використовує поліфонічне розшарування мелодії тощо. Слід зазначити, що народна мелодія жодного разу в частині не лунає повністю в

автентичному варіанті, кожне проведення теми супроводжується варіюванням та творчим «втручанням» Л. Колодуба в елементи музичного вислову. Розпочинається Танець № 12 своєрідним діалогом, що розгортається між цитатами маршу в мідних духових (*ff*) і тематичними репліками литавр. Таким чином, перебиваючи мелодію та «розтягуючи» її у часі, автору вдається розімкнути форму періоду.

Особливо вражає поліфонічне накладення елементів теми (імітаційна поліфонія) у групі мідних духових (ц. 40), що притаманно для багатолюдного маршового дійства. Сприяє зображенню ходи і тривале соло ударної групи (ц. 42) з могутнім та чітким барабаним дробом. Створюючи образ тріумфального маршу, Л. Колодуб вдало імітує народні інструменти козацької доби, такі як волинка, сурми, тулумбаси, тарілки, бубни, барабани, сопілки та інші.

Стрімкому динамічному розвитку матеріалу несподівано спиняє приглушений звук ударних (гонги, там-там), що розчиняється у повітряній темі-піцикато (струнні та арфа). Елементи мелодії неначе розсипаються у партитурі (ц. 48), це своєрідна тиха кульмінація частини.

Поступово набираючи сили, тема знову набуває свого початкового мілітаристичного змісту та з потужним тремоло дерев'яних духових вривається у репризу частини (ц. 55), у якій козацький марш звучить величаво і піднесено.

Цікавим моментом у Танці є те, що довгоочікуване «раз, два, три», що у пісні бравурно завершує кожен куплет, появляється тільки у кінці частини, таким чином, композитор тримає у напрузі слухача, що підсвідомо очікує кінцевої фрази. Такий ефект створює відчуття цільності та логічно замикає розвиток тематичного матеріалу. Отже, симфонізуючи козацький марш «Гей, там на горі Січ іде» завдяки «перебиванню» теми, поліфонічному накладенню та наскрізності вислову, композитору вдається подолати «квадратну» форму та створити неповторний мужній образ козацького війська. Важливого значення у частині набувають духові та ударні інструменти, що темброво імітують інструментарій козацької доби, демонструючи звитягу та міць.

Наступна музична замальовка різко контрастує із попередньою частиною. У Танці № 13 (*Moderato*) Л. Колодуб, розробляючи давні пласти народного фольклору, подає у варіаційному наскрізному розвитку речитативно-декламаційну тужливу тему, у якій застосовує притаманні для архаїчного обрядового фольклору мелодичні утворення, зокрема оспівування опорного звука, що нагадує силабічний розспів, вузький діапазон, перемінний розмір та характерну альтерацію (підвищений шостий і сьомий ступені).

Сприяє розкриттю архаїчного образу монодійне проведення теми (на початку частини) у дерев'яних духових, що вражає своєю спорідненістю із вокальною речитативно-декламаційною манерою виконання, що приближена до плачів. Тужлива тема розкривається через контрастне протиставлення з ударною групою інструментів, чим створюється містична картина обрядового дійства.

Продовжуючи своє звучання терцієвими вторами та збагатившись тембром струнних (ц. 63), мелодія англійського ріжка (соло) звучить пронизливо і жалісно під трепетні тремоло струнних, що гармонійно доповнюють тужливий образ (ц. 65). Поліфонічне зіткнення тематичного матеріалу призводить до несподіваного вибуху кульмінації (ц. 67), у якій тема, дублюючись у всьому оркестрі, змінюючи свою внутрішню мелодичну структуру, набуває грізно-речитативного вислову. Ствердження монументального образу здійснюється завдяки потужній силі звучання ударної групи (литаври, бубон, барабани, там-там, дзвіночки), що розкриває первісний характер частини. Завершується Танець № 13 поступовим динамічним спаданням. Останнє поліфонічне проведення елементів теми (ц. 69) призводить до «розрідження» оркестрової партитури. Завершується частина далеким відлунням фраз, які поступово затихають і «тануть» у далині. Композитор, використовуючи притаманні для архаїчного фольклору мелодичні утворення та оперуючи колористичними засобами оркестрового письма, створює музичний образ далекої минувшини. Основне темброве навантаження у Танці № 13 покладено на групу дерев'яних і ударних інструментів, які в контрастно-діалоговому протиставленні розкривають тужливий образ, що тісно пов'язаний із

обрядовим фольклором (плачем), зокрема це підтверджується спорідненістю тематичного матеріалу із вокальною речитативно-декламаційною манерою виконання.

Завершується третя сюїта циклу «Українські танці» моторним Танцем № 14 (*Vivo*), в якому автор яскраво втілив бадьорий танцювальний запал східноукраїнського народного танцю. Частина розвивається за принципом сюїти, про що свідчить калейдоскопічна зміна нових танцювальних тем (А, В, С, D, А), однак, якщо врахувати наявність репризи (А) та певну взаємодію тем між собою, то можна також говорити про тричастинну структуру.

Розпочинається частина запальною танцювальною темою (А), що почергово розвивається у скрипок та дерев'яних духових (флейти, гобої) під бадьорий супровід ударних (бубон, барабани, тарілки, дзвіночки). Нетривала експозиція, у якій змальовано стрімкий вихор народного танцю шляхом контрастного протиставлення тембрів (що створює відчуття змагання) та колоритною фольклорною мелодикою, відтворює принципи віртуозного награвання народних музик. На основі поступового ствердження теми (А), що розпочинається на *pizzicato* струнної групи (ц. 73), розвиваються елементи нових тем, зокрема хорал валторн (ц. 76), що у майбутньому сформується у самостійний тематичний матеріал (тема С).

Контрастний динамічний розвиток, стрімке переплетення та поліфонічне зіткнення танцювальних мелодій (А, С) призводить до різкої експресії всього оркестру, що різко обривається пасторальною мелодією (В), колоритним тембром англійського ріжка (соло). Удруге грайлива мелодія, дублюючись у три октави струнними (ц. 79) під хроматичний акомпанемент тромбонів, витриманий органний пункт низької групи струнних та рівномірно пульсуючий ритм ударної групи, набуває вже більш ніжнішого, ліричного образу. Хорал засурдинених труб (С), що поступово формується впродовж всієї частини, за своєю монострофічністю, гумористичним змістом та ритмічною структурою близький до частушки¹, яка поширена переважно на теренах Східної України (ц. 81), а специфічний різкуватий тембр мелодії нагадує звучання рогового оркестру, що був популярний у XVIII ст.

Кульмінація частини (ц. 89) являє собою могутнє динамічне піднесення оркестру: тут «проявляються» основні теми Танцю – А (дерев'яні та струнні) і С (труби) та виникає нова тема (D) у валторн. Реприза частини (ц. 92) заснована на першій темі (А), чим лаконічно замикається структура. У Танці № 14 Л. Колодуб використав фольклор, який притаманний переважно для Східної України, особливо це простежується у застосуванні композитором тематичного матеріалу, який близький до жанру частушок та створення тембрової імітації (засурдинені труби) звучання рогового оркестру.

Отже, у третій сюїті циклу «Українські танці» Л. Колодуб застосовує народний мелос, представляючи його у різнобарвних «оркестрових картинках». Переосмислюючи у творі український фольклор, композитор широко використовує прямі цитати, зокрема «Гей, там на горі січ іде» (Танець № 12). Симфонізуючи автентичні або наближені до фольклорного першоджерела власні мелодії, Л. Колодуб використовує притаманні для народної музики музичні форми, фактуру, лінійний або остинатно-поспівковий вид тематизму, характерні гармонічні звучності, лади, метро-ритмічну основу та інші елементи музичного вислову, чим створює неповторний національний образ.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бігус О. О. Стильові особливості народної хореографічної культури Прикарпаття / Ольга Олегівна Бігус // Мистецтвознавчі записки. Зб. наук.праць. – Вип.19. – 2011. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/mz/2011_19/40.pdf
2. Загайкевич М. П. Новаторські пошуки і звернення Левка Колодуба в жанрі симфонічної музики / М. Загайкевич // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті,

¹ У деяких працях «частушку» називають «частівкою», однак, на думку А. Іваницького, це неправильно. Такого штучного слова в українській традиції не існує. Автор вважає, що з етнографічного погляду ми повинні користуватися народними термінами [3, с.47].

- дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць упор. О. І. Котляревська]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 123–128.
3. Іваницький А. І. Український музичний фольклор: підруч. [для вищ. навч. закладів] / А. І. Іваницький. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 320 с.
4. Юферова З. Час розквіту (коли майстер у зеніті): авторський вечір академіка Левка Колодуба / Зінаїда Юферова // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наук. праць упор. О. І. Котляревська]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 31–33.

УДК 785.1

І. О. КИРИЧЕНКО

РОЗВАЖАЛЬНА МУЗИКА ГАЛИЧИНИ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ ЯК ПЕРЕДУМОВА ПОЯВИ УКРАЇНСЬКОГО ДЖАЗУ

У статті розглядається творча діяльність галицьких музикантів у міжвоєнний період минулого століття в жанрі розважальної музики та визначається її роль у становленні українського джазового мистецтва.

Ключові слова: розважальна музика, Галичина, український джаз, міжвоєнний період.

И. А. КИРИЧЕНКО

РАЗВЛЕКАТЕЛЬНАЯ МУЗЫКА ГАЛИЧИНЫ МЕЖВОЕННОГО ПЕРИОДА КАК ПРЕДПОСЫЛКА ПОЯВЛЕНИЯ УКРАИНСКОГО ДЖАЗА

В статье рассматривается творческая деятельность галицких музыкантов в межвоенный период прошлого века в жанре развлекательной музыки и определяется ее роль в становлении украинского джазового искусства.

Ключевые слова: развлекательная музыка, Галичина, украинский джаз, межвоенный период.

I.A. KYRYCHENKO

ENTERTAINMENT MUSIC OF GALICIA INTERWARPERIOD AS PREREQUISITES UKRAINIAN JAZZ

The article considers the creative activity of galician musicians between the wars of the last century in the entertainment genre of music and is determined by its role in the ukrainian jazz.

Key words: entertainment music, Galichina, ukrainian jazz, interwarperiod.

Нинішній музичний простір насичений різноманітними жанрово-стилістичними феноменами. З часом вони удосконалюються, трансформуються і з'являється новий вид, що здатен бути як своїм для всіх, так і чужим для багатьох. Одним із таких різновидів є джазове мистецтво, яке залишається найзагадковішим та найпарадоксальнішим одночасно. Як рід музики джаз склався на рубежі XIX і XX століть у результаті синтезу елементів європейської та африканської музичних культур. Від європейської музики він запозичив мелодійність, гармонічну основу, із африканських моментів можна виділити поліритмічність, такий принцип розвитку мотиву, як повторність, вокальну експресивність, імпровізаційність, які проникли в джаз разом із негритянськими формами музичного фольклору – обрядовими танцями, трудовими піснями, спірічуелс і блюзами. Здійснивши стрімку еволюцію в XX столітті, його художній статус не змінився і сьогодні порівняно із сенсаційною появою на європейській сцені.

Джаз як і раніше дозволяє собі по-новому коментувати кризові моменти європейської музики та передбачити майбутні проблеми у музичній культурі. Якщо фольклор є замкнутим явищем і направленим на збереження традицій, то в джазі насамперед переважає творче начало, що активно діє на всі види музики, від популярної і комерційної до академічної.

До цих пір ведуться суперечки про те, де вперше була виконана джазова музика. Деякі історики вважають, що цей музичний напрям зародився на півночі США, де протестанти-місіонери навертали негрів у християнську віру, а ті в свою чергу створили особливий вид духовних піснеспівів «spirituals», які відрізнялися емоційністю та імпровізацією. Інші впевнені, що джаз з'явився на півдні США, де афроамериканському музичному фольклору вдалося зберегти свою самобутність тільки завдяки тому, що католицькі погляди європейців, які населяли цю частину материка європейців, не дозволяли їм робити свій внесок у чужу культуру, до якої вони ставилися з презирством.

Незважаючи на відмінність поглядів істориків, немає сумніву в тому, що джаз зародився саме в США, а центром джазової музики став Новий Орлеан, який населяли вільнодумні авантюристи. 26 лютого 1917 саме тут, у студії «Victor», була записана перша грамплатівка колективу «Original Dixieland Jazz Band» з джазовою музикою [8]. Проте цей вид музикування досить швидко починає завойовувати новий час та простір і вже у 20-х – 30-х роках минулого століття з'являється в Україні. У музикознавчих працях до цього часу відсутні дослідження, в яких представлена чітка картина появи джазового виду музикування в Україні. Тому дана стаття, мета якої – відтворити передумови, тенденції, дійових осіб розважальної музики Галичини у міжвоєнний період, заповнює цю прогалину.

Існує небагато досліджень, які присвячені джазовій тематиці. Зокрема, Д. Р. Лівшиць розглядає феномен імпровізації в джазі [8], Ф. М. Шак оцінює джаз в контексті мистецтво- та музикознавчих категорій, які сформувалися в середині його соціокультурної формації [12], О. Кизлова простежує історію розвитку джазового мистецтва [5]. Український джаз став предметом дослідження у З. П. Рось [11], О. М. Войченко з'ясовує розвиток джазової музики в Україні в 60-х – 70-х роках ХХ століття [1]. Ми також цікавимося питаннями джазового виконавства і в попередніх своїх статтях розглядали міжнародну музичну діяльність Луцького джаз-клубу [6].

Власне, дискусію про джаз можна знайти на сторінках української періодики ще у 1926 році, коли в українському журналі «Нове мистецтво» були надруковані статті Ю. Мейтуса і П. Козицького, присвячені джазу [4].

Після перших експериментів, що імітували зарубіжні зразки, в Україні з'явилися колективи та виконавці, пов'язані саме з масовою, естрадно-розважальною піснею, що розпочала на Галичині (як і джаз в Америці), свій шлях із перших ресторанів, що з'явилися на початку 20-х років у Львові [3].

За твердженням Володимира Конончука, у Львові міжвоєнних часів (особливо в 30-ті роки ХХ ст.) активно розвивалася розважальна музика: «Велика кількість джаз-оркестрів та вокалістів, що працювали у різноманітних ресторанах та кав'ярнях, надавали Львову неповторного шарму та слугували тим тлом, на якому розвивалася естрадна, або (як її тоді називали) «розривкова» музика» [3].

Через політичний устрій музика у Львові була польськомовною. Як альтернативу засиллю польської музики на Західній Україні було створено «Джаз-оркестр Яблонського», яку в народі називали Ябцьо-джаз. Її організатором і керівником став Леонід Яблонський. Оркестр не грав імпровізацій в стилі новоорлеанських диксилендів, що, власне, притаманне джазу, він озвучував кінотеатри, танцювальні зали, студентські вечірки, у яких збиралася українська молодь. До його репертуару входили, разом з популярними у той час авторськими піснями, народні. Вважається, що серед перших виконуваних гуртом пісень була «Параска», текст до якої написала мати Богдана – Марія Весоловська, відома громадська діячка, голова Союзу українок Стрийщини й поетеса, яка друкувала свої вірші під псевдонімом Маруся Грабовецька [2].

До складу «Капели», що часто змінювався, у різні часи входили Богдан Весоловський, Анатолій Кос-Анатольський, Ірина Яросевич (Рената Богданська) – всі студенти Вищого

музичного інституту ім. М. Лисенка (нині Музична Академія). За твердженням О. Зелінського, дослідника творчості Богдана Весоловського, «Капелу Ябця знали не тільки у Львові, а й навколишніх містечках, не раз приїздили вони й до Тернополя» [3].

В основному музику до пісень, що виконувалися колективом, на вірші львівських поетів писав Богдан Весоловський, життєвий шлях якого є певною мірою типовим для галицьких композиторів – емігрантів, які під тиском певних обставин змушені були творити за межами України [7].

Писати пісні він почав у 16 років, а вже у 20 став відомим у Львові композитором. Його пісні «Усміх», «Ти і твої чорні очі», «Прийде ще час» звучали на студентських забавах, велелюдних концертах, у помешканнях львів'ян. Все своє творче життя він присвятив створенню пісень у ритмах популярних у ті часи танців. «Безпосереднім поштовхом, що виявив композиторських хист, був спершу брак української розважальної музики», – згодом зазначав Весоловський [7].

Композитор написав понад 100 пісень у ритмах танго, вальсу, фокстроту, румби. Найперші з них народилися у Львові, останні – у Канаді. Більшість текстів він писав сам (зі 125 пісень композитора – 30 текстів є авторськими). Проте й активно використовував вірші маститих українських поетів Володимира Сосюри, Максима Рильського, Олександра Олеся, Платона Воронька, послуговувався й поезією маловідомих поетів. Писав музику й на англійську поезію. Основною темою пісень Б. Весоловського була інтимна лірика [7].

Свої власні поетичні тексти та ті, що були вибрані ним для створення пісень, Б. Весоловський переносив у сферу музичних тонів з добрим відчуттям стилістики та образності слова, хоч, безумовно, спостереження над його методом вокалізації тексту підкреслюють попередньо висловлену думку про еволюційний поступ творчого процесу [7].

Богдан Весоловський як композитор йшов у авангарді тогочасного музичного мистецтва. На думку О. Зелінського, основним місцем знайомства з українською естрадною піснею в умовах міжвоєнної Галичини були різноманітні молодіжні вечори «вечорниці», виступи на курортах, зокрема в Черче, Залем'яниці та Криниці. Саме там, а також у різних культурних установах Львова, вперше прозвучали пісні Б. Весоловського [7].

З ідеологічних причин творчість Богдана Весоловського в Україні була майже не відомою. Під час поодиноких виконань його пісень прізвище автора не згадувалося. Лише у другій половині 80-х років минулого століття його прихильники ентузіасти, об'єдналися в ансамбль «Львівське ретро», що почав пропагувати регромузику [10].

Відомий український співак Олег Скрипка, відкривши для себе Богдана Весоловського у 2005 році, створив джазовий проєкт «Серце у мене вразливе». Макс-сингл був випущений восени 2009 року.

Серед особистостей, що репрезентують українську розважальну музику в Галичині у міжвоєнний період, помітною є постать Ренати Богданської (Ірина Ярославич). Народилася вона у сім'ї священика. Мама – із знаменитого роду Нижанківських, видатний композитор і диригент Остап Нижанківський – її рідний брат. Ірина (Рена) була четвертою дитиною, що народилася у чеському містечку Брунталь. Після переїзду родини до Львова Ірина Ярославич здобула освіту у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка. Навчалася спочатку у фортепіанному класі Нестора Нижанківського (свого двоюрідного брата), згодом – на вокальному відділенні. Її викладачами по вокалу були Марія Сокіл (видатна українська співачка) та Лідія Уханова – представниці східноукраїнської вокальної школи [4].

Попри орієнтацію на академічну виконавську манеру, Ірина Ярославич стала учасницею ансамблю «Капела Яблонського», або «Джаз-оркестр Яблонського».

За словами О. Зелінського, коли у кінці 30-х – на початку 40-х років ХХ ст. у Львові було організовано естрадний оркестр, керівником якого став Генріх Варс, Ірина Ярославич після розпаду «Капели Яблонського» стала його солісткою. Колектив офіційно називався «Театр-джаз». Ірина Ярославич виступала з сольними номерами. Її партнерами по сцені були відомі артисти польської естради Євген Бодо, Альберт Гаріс, Гвідон Боруцький та інші [4].

У їхній репертуар входили в основному російськомовні твори, у тому числі й твори з репертуару Г. Варса з російськомовними текстами. О. Зелінський зазначає, що концерти

оркестру «відбувалися з шаленим успіхом. Місцева критика теж схвально їх оцінювала, закидаючи часом лише надмірне форсування звуку та недостатню радянізацію репертуару» [4].

Після успішних виступів у Львові, оркестр Варса здійснив велике 11-місячне гастрольне турне по Східній Україні та Росії. З цих гастролей розпочався новий етап у житті Ірини Яросевич, що обрала собі псевдонім Рената Богданська. В 1940 році колектив виступив у Москві, після чого відбувся запис на грамплатівку.

У фондах Львівської обласної бібліотеки зберігається цінний раритет. У 70-х роках минулого століття московська фірма «Мелодія» випустила серію платівок під загальною назвою «Мастера советского джаза». Одна з них присвячена «Джаз-оркестру под управлением Г. Варса», очевидно, на основі саме записів 40-х років. Голос Ренати Богданської, що виконує пісеньку Генріха Варса на російськомовний текст П. Григор'єва «Первый знак», звучить молодо і свіжо.

З початком Другої світової війни «Теа-джаз» став мистецькою одиницею «Polish Parade» при Другому корпусі (так називалося формування генерала Андерса) [4].

Ірина пройшла увесь бойовий шлях армії генерала Андерса. Колектив виступав перед персидським шахом, у палаці короля Єгипту Фарука I, у Монте-Касіно. Саме тут, на вершині пагорбу після знаменитої битви Ірина вперше заспівала досить відому в Польщі пісню «Червоні маки на Монте-Касіно». Репертуар Ренати Богданської цього часу поповнився польськими патріотичними та ліричними піснями.

У 1946 році, коли було відзнято художній фільм про бойовий шлях генерала Андерса, Рената Богданська зіграла головну роль у стрічці, де озвучила пісні. Доля її героїні Ірини Вольської нагадує її ж долю [4].

1948 року, після одруження з генералом Андерсом, Рената Богданська переїхала жити до Лондона. До виконавства повернулася у другій половині 50-х років. Брала активну участь у виставах театру мініатюр, співала на радіо «Вільна Європа». Загалом у її виконанні прозвучало близько 1000 пісень, з них біля 100 залишилося у записах [4].

В Інтернеті зібрана значна кількість польськомовних пісень співачки, є кілька й україномовних.

Під час гастролей у Канаді Рената Богданська зустрілася з Богданом Весоловським, результатом зустрічі став запис двох нових пісень Весоловського «Було високе, чисте небо» на слова Лесі Теплій та «Я знов тобі» на слова молоді ще не відомої тоді поетеси Ганни Чубач. Її сопрано у цій пісні звучить впевнено і тембрально насичено. Сюжет пісні вона передає неквапливо, відтворюючи нюансами всю емоційну барвистість твору. Значному успіху запису сприяло також високої якості аранжування англійського музиканта С. Норберга та звучання оркестру під його керівництвом [4].

В активі українських записів Ренати є платівка, записана спільно з Володимиром Луцівом – українським співаком, що також проживав у Лондоні. На ній звучить низка пісень соло, а також у дуеті з Луцівом. Виконавська манера відрізняється від тієї, що озвучувала пісні Богдана Весоловського [4]. О. Зелінський зазначає: «Співачка демонструє напрочуд обережне ставлення до кожного звуку, до кожного проспіваного слова, немов боячись злякнати необережним акцентом птаха рідкісної пісні. Голос її звучить м'яко, виспівуючи тягуче кожен синтагму, що наче повертається до неї із давнього забуття. Шкода, що технічний рівень запису платівки не є рівносильний рівню мистецьким особистостям, представленим на ній» [4].

Рената Богданська стверджувала, що у неї було два життя. Проживши довгий (90 років) життєвий шлях, вона досягла значних мистецьких успіхів. За словами О. Зелінського, вона є однією із «перших заспівувачів української естрадної пісні, яка бурхливо розвивалася в Західній Україні в 30-х роках ХХ століття. Цей розвиток зафіксований в численних прізвищах композиторів і виконавців, а також нотних рукописах чи публікаціях. Але на відміну від сусідніх народів, у яких подібні здобутки на той час вже ставали предметом грамзапису та поширювалися з радіо, бездержавний український народ не мав ще такої можливості фіксації і розповсюдження музичної продукції. Тому виконання естрадних пісень ставало поодиноким фактом, що розчинявся в потоці життя і переходив у забуття» [4].

Таким чином, досліджуючи творчу діяльність галицьких музикантів Леоніда Яблонського, Богдана Весоловського та Ренати Богданської у 20 – 30-х роках минулого століття, можемо констатувати, що саме вони забезпечили розквіт розважальної музики, яка створила передумови для появи джазового музикування в Україні загалом. Те, що відбулося у 30-х роках на Галичині у сфері музичного мистецтва, не можна назвати джазом у прямому значенні цього слова. Адже головною складовою джазу є імпровізація, мистецтвом якої тогочасні виконавці володіли слабо. Разом з тим слід особливо підкреслити, що галицькі оркестри та виконавці в той час створили своєрідний напрям у розважальній музиці, в якому вже використовуються елементи джазування, що міцно опираються на вітчизняну пісню.

ЛІТЕРАТУРА

1. Войченко О. М. Стан та розвиток джазової музики в Україні: 60 – 70-ті роки ХХ ст. / О.М. Войченко // [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Vdakk/2011_4/42.pdf
2. Житкевич А. Останнє танго / А.Житкевич // [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: meest-online.com
3. Зелінський О. Богдан Весоловський / О.Зелінський // Праці музикознавчої комісії. – Львів, 2009. – С. 369–387.
4. Зелінський О. Загублене крило Ренати Богданської / О. Зелінський // Дзвін. – 2012. – С.103–113.
5. Кизлова О. Статті о джазе / Ольга Кизлова // [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: <http://www.olgakizlova.kiev.ua/pub/jazz/in.shtml>
6. Кириченко І. О. Луцький джаз-клуб: міжнародна музична діяльність в епоху глобалізації // [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: nbuv.gov.ua/Portal/Soc_Gum...5/statti...kyrychenko.pdf
7. Конончук В. О. Богдан Весоловський та його світ танкової музики / В. О. Конончук // Музикознавчі студії : наук. зб. ЛДМА ім. М. Лисенка. – Львів, 2004. – Вип. 9. – С. 20–30.
8. Лившиц Д. Р. Феномен импровизации в джазе / Лившиц Дмитрий Романович : Дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 : Нижний Новгород, 2003. – 176 с.
9. Малишев Ю. Як же з джазом? / Ю.Малишев // Мистецтво. – 1962. – №5 – С.31–35.
10. Мамчур Б. Ще раз про ретро-пісню / Б. Мамчур // Музика. – 2007. – №2. – С. 7.
11. Рось З. П. Український джаз як культурологічна проблема / З. П. Рось // [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: http://www.culturalstudies.in.ua/sekcia_s_s3_6.php
12. Шак Ф. М. Джаз как социокультурный феномен (на примере американской музыки второй половины XX века): Автореф. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 : Ростов-на-Дону, 2008. – 18 с.

УДК 78.008

Л. П. ІГНАТОВА

МУЗИЧНИЙ САЛОН ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті розглядається проблематика салонної культури і на прикладі аналізу роботи музичного салону Zaleski вводиться у сучасний науковий дискурс.

Ключові слова: сучасна культура, музичний салон, Zaleski.

Л. П. ИГНАТОВА

МУЗЫКАЛЬНЫЙ САЛОН КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье рассматривается проблематика салонной культуры и на примере анализа работы музыкального салона Zaleski вводится в современный научный дискурс.

Ключевые слова: современная культура, музыкальный салон, Zaleski.

L. P. IGNATOVA

SALON MUSIC PHENOMENON IN CONTEMPORARY CULTURE

The article raised issues of culture and salon for example, analysis of musical salon Zaleski introduced in modern scientific discourse.

Key words: modern culture, music salon, Zaleski.

Сучасна вітчизняна культура все ще перебуває в стані затяжної перебудови. З одного боку, вона продовжує традиційні форми, з іншого – все частіше й наполегливіше презентує нові. Щоправда, не зовсім нові, а оновлені, враховуючи специфічність як соціально-політичного, так і художньо-естетичного просторів. Насамперед така неоднорідність продиктована суб'єктивним фактором, своєрідністю людської екзистенції, яка завжди прагнула і прагне до самовдосконалення та самореалізації через залучення до мистецтва. Більшість, як відомо, залишається в лоні масової культури, та окремі – вириваються за її межі, створюючи такі форми організації культурного життя, як салонна культура. Салон орієнтується на невелику групу людей, яка вирізняється особливою художньою сприйнятливістю та розвиненим естетичним смаком. Важливим фактором виступає психологічно комфортна атмосфера, яка сприяє всебічному розкриттю творчих можливостей. Саме камерність, яка протистоїть масовості, сьогодні має всі можливості для формування духовної еліти інтелігенції, що створює духовну та культурну ідентичність української культури. Тому салон загалом, а музичний зокрема, виступає характерною ознакою сучасної культури.

Це визначило тематику нашої статті, а також окреслило її мету – розгляд процесу формування та становлення салонної культури на прикладі музичного салону готельно-ресторанного комплексу Zaleski.

Салонна культура як специфічна галузь культурологічних та мистецтвознавчих досліджень стала актуальною відносно недавно. Адже вона довгий час вважалась атрибутивною складовою аристократичного середовища. Соціалістична ідеологія сприймала її як символ класово ворожої культури і як пережиток дворянського устрою життя. Лише в кінці ХХ – на початку ХХІ століть з'являються перші наукові публікації, в яких переосмислюється дореволюційний спадок нашого минулого та об'єктивно оцінюється значення салонної культури як феноменального явища культурно-мистецького життя. Так, О. Палій досліджує традиційне і сучасне у салонній культурі Росії ХІХ століття [6]. О. Андріанова у статті «Салонна музика як складова частина російського романтизму» розглядає салон як окремий вид романтичного музикування в тогочасній Росії і в умовах відсутності професійного мистецтва підкреслює його культурно-просвітницький характер [1]. О. Антонєць своє дисертаційне дослідження присвячує процесу еволюції салонного музикування як складової загальнокультурної традиції. Матеріалом дослідження обрано найбільш показові у цьому контексті музичні явища, головним чином французької та російської культури, зокрема відомі клавесинні твори Ф.Куперена, зразки фортепіанної спадщини А. Гензельта, А. Контського, Ц. Кюї, Ф. Ліста, І. Мацієвського, М. Мошковського, С. Рахманінова, Дж. Фільда, П. Чайковського, Ф. Шопена [2]. Л. О. Кияновська у першому розділі своєї дисертації «Галицька музична культура першої половини ХІХ ст. Початки романтизму» розглядає діяльність так званого галицького салону [4]. Цікавою є стаття Н. Фещак, де салонність інспірується як фактор розвитку українського квартетного жанру і як природний реалізатор

квартетної форми виконавства [9]. Як бачимо, представлена література не є досить чисельною. Вона вводить до поля дослідницької уваги поняття салонності переважно як іманентну ознаку європейської та російської культури XVIII–XIX століть. Лише стаття Н. Фещак базується на матеріалі сучасної української музики. Складається таке враження, що салонна культура все ще залишається поза сферою зацікавлень вітчизняного музикознавства та культурології. Хоча салон, салонність стали характерними ознаками саме української музичної культури другої половини XIX ст., враховуючи її бездержавний статус та розвиток. Згадуване вище докторське дослідження Л. О. Кияновської слугує яскравим підтвердженням цієї тези. Сьогодні, коли реально існує глобалізаційна загроза, коли людина себе почуває особливо самотньою та незахищеною, коли масовість є збудником низьких інстинктів та гедоністичних потреб, повертається із забуття так звана салонна культура. Основним її завданням є об'єднання окремих індивідуумів, які входять у певний дисонанс із офіційною культурою, знаходячи задоволення в інтелектуальному спілкуванні, що відрізняється камерністю, елітарністю, естетичною та загальнофілософською направленістю.

Однак перш ніж повернутися до предмета нашої статті, визначимо саме поняття салону. В літературі можна виділити щонайменше три основні його значення: це приміщення, зала; назва періодичних виставок образотворчого мистецтва; форма організації культурного життя, яка має свої специфічні особливості, основна мета якої – камерне культурне спілкування [6]. За своєю направленістю виділяються окремі види салонів, як приклад, літературні, музичні, філософські. Та найчастіше діяльність багатьох салонів носила різноплановий характер, а саме: літературно-музичний, музично-театральний, художньо-філософський та ін. Для того, щоб надати статусу підвищеної важливості розгляду обговорюваної проблеми, наголосимо, що салонна культура в сучасному культурному спадкуванні виступає як пам'ять про культуру дворянства певного історичного періоду. В наш час вона транслює зразки високих естетичних ідеалів, інтелектуального спілкування. В кінцевому результаті вона відображає запити, інтереси, ціннісні орієнтири людей свого часу. Тим паче, що камерне (салонне) спілкування є потребою як окремих виконавців, так і окремих слухачів. Таким чином, основне завдання сьогодення – перейняти все найкраще, що було у тогочасній салонній культурі, оскільки саме вона орієнтована на вищі зразки художньої творчості, що набуває особливої актуальності в умовах глобалізаційного світу. Зі сказаного з очевидністю випливає те, що сам перехід до камерності, який в українській музичній культурі спостерігається в кінці першого десятиліття третього тисячоліття, мав потужного попередника. Він, тобто перехід до камерності, прийшов на зміну бурхливим 90-м минулого століття, коли українська культура переживає новий спалах національного відродження. Зініційований високоосвіченими верствами інтелігенції, які пішли традиційним шляхом актуалізації патріархально-елітних цінностей, сучасний Ренесанс несподівано почав формуватись в середовищі масової культури, «народивши національну поп-і рок-музику, авторську пісню» [1]. Характерно, що ці процеси почали пробиватися «знизу», створивши активний фестивальний молодіжний поступ в регіонах. З'являються такі музичні фестивалі, як «Оберіг», «Володимир», «Тарас Бульба», «Мельник», «Шлягер України», «Марія», пізніше «Таврійські ігри», «На хвилях Світязя», «Червона рута», концептуальним зерном яких стає створення української молодіжної музичної культури. Проте саме на регіональних фестивалях «безліч аматорів одержали можливість... проспівати не «затвержене» різношерстим начальством, а те, що серце бажало» [8], саме в регіонах, які не перенасичені культурною інформацією та перевантажені традиційно-освітнім рівнем, з'являється творча ініціатива, де простежуються паростки нового свіжого музичного мислення. Волинь у цьому відношенні можна назвати початківцем, адже «Оберіг-89» був проведений в місті Луцьку за чотири місяці до першої «Червоної руті» і сколихнув всю Україну. Повертаючись до подій двадцятирічної давності, можна констатувати, що Всеукраїнський телевізійний фестиваль співаної поезії та авторської пісні «Оберіг», який був спрямований на піднесення патріотичного духу та національної самосвідомості, вперше основною умовою проголосив спів лише українською мовою та живий звук. «Оберіг» – чи не єдиний фестиваль в Україні, який до цього часу в одних викликає всепоглинаюче захоплення, а в інших – непримиренне обурення та неспокій. Таким чином, фестиваль співаної поезії та авторської пісні

«Оберіг» став епіцентром національного музичного руху кінця 80-х – початку 90-х років ХХ століття. Він зумів задовільнити масовий попит на національне пісенне мистецтво з можливістю виконавця оприлюднити свій доробок. До того ж масовість цього заходу на той час полягала ще й у тому, що невелика жменька молодих людей зуміла в своїй творчості акумулювати надії та бажання масового слухача, вголос сказати те, на що сподівалась більшість громадян країни. Та з часом авторська пісня як потужний осередок міського фольклору та поборник національного відродження в кінці 90-х років ХХ століття втрачає свою пріоритетність і на авансцену виходять інші фестивалі, які, крім української пісні, дбають насамперед про комерційний зиск, поступово втрачаючи свою масовість та високу громадсько-культурницьку місію [3].

Ситуація в українській музичній культурі, як було зазначено вище, починає різко змінюватися в кінці першого десятиріччя третього тисячоліття. Економічна, а в Україні ще й політична, криза вплинула на всі сфери діяльності суспільства, в тому числі і музичну. Фестивальний рух від масових шоу-видовищ повертається до камерного висловлювання та салонного функціонування. У цьому процесі знову був одним із перших фестиваль авторської пісні та співаної поезії «Оберіг», який через двадцять років відновив свою діяльність в місті Луцьку, змінивши як форму, так і місце свого проведення. Заслуга в цьому належить колишньому директору фестивалю Олексію Левченку, який створив унікальний готельно-ресторанний комплекс сімейного типу «Zaleski», що має свою історію. Інтер'єр приміщення стилізований під театральний проект. І не випадково, адже поляк Олександр Залескі у міжвоєнний період минулого століття мав власну українську мандрівну театральну трупу, а його дружина Ніна з козацького роду Нетяг була талановитою в ній актрисою. Це – дідусь і бабуся Олексія Левченка.

Сьогодні готель позиціонує себе як культурно-мистецький клуб, в салонній залі якого в останню п'ятницю кожного місяця збирається вишукана публіка – лікарі, вчителі, науковці, художники, журналісти, бізнесмени. Одним словом, тут збирається та публіка, якій не байдуже, що слухати, як слухати і кого слухати. «Фрески у Zaleski», як назвала ці зібрання волинська журналістка Валентина Штинько, мають своїх прихильників і без додаткової реклами приходять на чергові зустрічі [5].

Слід зазначити, що за три роки існування салонна форма постійно діючого фестивалю дала можливість різносторонньо познайомитись як з особистістю митця, так і його творчою діяльністю. Вже відбулися зустрічі з колишніми лауреатами та учасниками «Оберегу» Ігорем Жуком, Ольгою Богомолець, Зоєю Слободян, Левком Бондарем, Олегом Покальчуком, Олександром Смиком, Василем Жданкіним, Едуардом Драчем, які сьогодні представляють тип так званого ренесансного митця, поєднуючи в одній особі непеєднане: барда, поета, пісняра, композитора, культурно- та громадсько-політичного діяча, лікаря, журналіста, історика, соціального психолога [3]. Крім виконавців авторської пісні, в салоні Zaleski побували відомі письменниці і поетеси Оксана Забужко, Ірен Роздобудько, актор Володимир Смотриль. За третій рік свого існування, на «Фрески» були запрошені Ольга Богомолець, Зоя Слободян, Ігор Жук, Ірен Роздобудько, Олександр Смик, Василь Жданкін, Сергій Мороз, Оксана Забужко, Олег Покальчук, Тарас Компаніченко, Левко Бондар, Володимир Смотриль, дуєт класичної музики Андрій Васін (ф-но), Анна Нуха (віолончель), сестри Тельнюк, квартет «Kiev – Tango – Project» та ін. Хотілося більш ретельно презентувати найбільш цікавих і визначних гостей музичного салону Zaleski.

З нагоди 20-тиріччя фестивалю «Оберіг» відбулася зустріч із низкою творчих особистостей, зокрема із володаркою оксамитового голосу Ольгою Богомолець. Ольга Богомолець – автор-виконавиця сучасних та старовинних українських романсів на вірші Л. Кисельова, Л. Костенко, О. Теліги, М. Вінграновського, Я. Лесіва, В. Стуса, Є. Сверстюка та власних творів. Вона – лауреат Всеукраїнського фестивалю авторської пісні «Оберіг», міжнародних фестивалів «Сопот», «Білі вітрила», володарка спеціального призу радіостанції «Свобода» (Вашингтон–Мюнхен), премії ім. Василя Стуса.

Гостем салону з нагоди 20-тиріччя фестивалю «Оберіг» – була Зоя Слободян – автор-виконавиця у жанрі співаної поезії, художниця за фахом, член Національної спілки художників

України. Вона має унікальний доробок: створила і виконує під гітару 300 пісень на слова більш як 70 поетів ХХ століття; лауреат фестивалів «Оберіг», володар статуетки «Берегиня».

Олег Покальчук – літератор і бард, саме він є автором назви фестивалю; неодноразовий учасник фестивалів «Оберіг», володар статуетки «Берегиня»; соціальний психолог, політолог, співробітник Інституту соціальної та політичної психології АПНУ; автор наукових статей та методологічних праць на тему соціальних страхів, політичного лідерства, політичної еліти, багаторічний консультант топових українських політиків.

З нагоди 20-тиріччя фестивалю «Оберіг» був запрошений Василь Жданкін – бард, кобзар, бандурист, лауреат фестивалів «Оберіг», «Гран-прі» I конкурсу «Червона рута» у м. Чернівцях; виконавець народних та сучасних пісень. Окремою сторінкою репертуару барда є пісні на вірші українського лемківського поета Богдана-Ігоря Антонича.

Тарас Компаніченко – заслужений артист України, кобзар, бандурист, лірник. Виконує та реконструює традиційний кобзарсько-лірницький репертуар у супроводі кобзи О. Вересая, старосвітської бандури та колісної ліри. Значну частину його репертуару становлять епічні твори – думи, так звані «запорозькі пісні», козацькі псалми, лицарські пісні, невольничі плачі, богомільні пісні, побожні псалми та канти, духовна та світська лірика. Окрім старцівського репертуару, він виконує (як керівник ансамблю Хорея Козацька) пам'ятки старовинної музики та літератури Русь-України XV–XVIII ст., твори на слова поетів XVI–XVIII ст. Д. Наливайка, Д. Братковського, І. Величковського, Т. Прокоповича, Г. Сковороди, Стефана Яворського.

Дует «Сестри Тельнюк» – заслужені артистки України, лауреати фестивалю «Червона Рута», премії ім. В. Стуса. У їхньому репертуарі – філософські балади, романси, фольк-рокові композиції. Окрім того, Галина Тельнюк є автором тексту, а Леся Тельнюк – автором музики вистави «У.Б.Н.» («Український буржуазний націоналіст»).

Віктор Мішалов – всесвітньо відомий канадський бандурист українського походження, заслужений артист України. З десяти років почав грати на бандурі. З 1988 року – концертмейстер Української капели бандуристів ім. Т. Г. Шевченка, основоположник Канадської капели бандуристів (1991 р.). Рік тому нагороджений орденом «За заслуги» III ступеня.

Едуард Драч – бард, поет, композитор, лірник, лікар за професією; лауреат фестивалів «Червона Рута-89», «Оберіг-91», «Білі вітрила-92». Окрім, власне, співу під гітару, Едуард звертається до кобзи. Також він є співорганізатором і учасником «троїстих музик» київського кобзарського цеху.

Пісні Романа Гаврана – це відгомін світлих років українського студентства в Польщі. Особистість, сценічна манера різко вирізняли молодого виконавця від польських друзів, а також від прийнятої (дозволеною владою) схеми культурної та сценічної активності національних меншин у соціалістичній Польщі. До свого репертуару Роман вибирав запальні поетичні строфи Тараса Шевченка, Василя Симоненка, Василя Стуса, українських поетів Польщі. Нещодавно вийшов компакт диск з його піснями «На ріках круг Вавилону».

Відбувся також творчий вечір з Оксаною Забужко. Вона – сучасна українська поетеса, письменниця, літературознавець, публіцист, громадський діяч, філософ. Автор поетичних збірок «Травневий іній», «Диригент останньої свічки», «Автостоп», «Новий закон Архімеда», «Друга спроба: Вибране», повістей «Інопланетянка», «Казка про калинову сопілку», роману-бестселера «Польові дослідження з українського сексу», повісті та оповідання «Сестро, сестро», «Музей покинутих секретів» та ін.

Варто згадати й про музичні фрески з Володимиром Смотричем. Він – заслужений артист України, актор театру та кіно. У 1990 р. став лауреатом Всеукраїнського конкурсу «Укрестрада-90», у 1992 переміг у Всеукраїнському конкурсі авторської пісні «Оберіг-92», у цьому ж році створив моно-театр «Кут». У 1995 році грав виставу «Сало в шоколаді», яку презентував на Всеукраїнському конкурсі гумору і сатири «Море сміху-95», розділив перше місце з Андрієм Данилком. Нещодавньою прем'єрою стала вистава «Мазепа», яка розкриває ті цінності, що сповідував гетьман.

Ще одна подія – музичні фрески з Левком Бондарем, автором і виконавцем власних пісень, Лауреатом фестивалів «Оберіг», «Золотий тік», «Тарас Бульба», «Червона рута»,

керівником та засновником гурту «Бункер-Йо!», професійним художником. Його персональні виставки відбулися у Івано-Франківську, в заповіднику «Давній Галич» с. Кринос, у Кракові (Польща), він брав участь у Всеукраїнських пленерах в Болгарії, Угорщині, у Криму (Семеїз), на Закарпатті (Хустський замок), на скелях Довбуша (м. Болехів).

Ще одна зустріч «Фрески у Zaleski» з Олександром Смиком. Олександр Смик – український бард, драматург, член національних спілок України: театральних діячів, кобзарів, журналістів та Всеукраїнської музичної спілки; автор концептуальних розробок музичних фестивалів «Тарас Бульба», «Вивих», «Повстанські ночі» та ін.; організатор першого приватного Будинку творчості «Потік Ірва» у Кременці (2004).

Творчі зустрічі в салоні Zaleski не обмежуються лише авторами-виконавцями співаної поезії та акторами. Об'єктом уваги все частіше стає камерна музика. Перша така зустріч відбулася з Анною Нужею та Андрієм Васіним. Анна Нужа (віолончель) – заслужена артистка України, лауреат багатьох національних та міжнародних конкурсів, зокрема 1 премія Міжнародного конкурсу ім. М. В. Лисенка, 1 премія Міжнародного конкурсу «Music World» (Італія) та ін. З 2008р. вона є постійним учасником ArtLine Trio. Андрій Васін (фортепіано) – соліст Національного Дому Органної та Камерної музики, з 2008 р. є постійним учасником ArtLine Trio.

Наступними представниками камерного виконавства були швейцарський віолончеліст Денис Северин – професор Женевської державної консерваторії та Вищої Школи Музики Берна, де викладає віолончель, камерну і старовинну музику, та київські музиканти Тетяна Павлічук-Тишкевич (ф-но) і Кирило Шарапов (скрипка), які є співорганізаторами унікального квартету «Kiev – Tango – Project». Лучани перші в Україні познайомилися з прем'єрною концертною програмою колективу «Аргентинське танго», присвячену 90-річчю від дня народження відомого аргентинського композитора Астора П'яцолли. Незабутнім залишився вечір і з Мирославою Которович та Сергієм Топоренко – солістами Національного камерного оркестру «Київські солісти». Мирослава Которович – українська скрипалька, стипендіат «Моцарт-Академії» (Краків, Польща), з 2011 року – лауреат Мистецької премії «Глодоський скарб». Сергій Топоренко – український скрипаль-віртуоз, з 2001 року співпрацює з симфонічним оркестром «Філармонія націй» (диригент – маестро Юстут Франтц, Німеччина).

Отож зауважимо, що музичний салон Zaleski є одним із перших представників салонної культури, яка сьогодні протистоїть масовому споживачу різноманітних розваг. У цьому плані салонна культура зближається з елітарною, що орієнтована на невелику групу людей, яка відрізняється особливою художньою сприйнятливістю, розвиненим естетичним смаком і має духовно-виховне значення. Адже використання елементів салонної культури відкриває широкі можливості для відродження духовної еліти української культури та суспільства загалом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андріанова О. Салонна музика як складова частина російського романтизму / О. Андріанова // Українське музикознавство. – Вип. 34. – К. : НМАУ, 2006. – С. 95–104.
2. Антонєць О. А. Еволюція салонної музики в європейській культурі / О. А. Антонєць // Дис. ... канд. мист. 17.00.03. – Суми, 2006. – 244 с.
3. Ігнатова Л. П. Тенденції розвитку музичної культури Волині наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. / Л. П. Ігнатова // Дис. ... канд. мист. – К., 2006. – 210 с.
4. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. / Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.01 / Л. О. Кияновська; Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – 36 с.
5. Малімон Н. Фрески у «Залескі» / Н. Малімон // День. – № 241. – 30 грудня, 2010. – С.1.
6. Палий Е. Н. Салон как феномен культуры России ХІХ века: традиции и современность / Е. Н. Палий // Дис. ... доктора культурологии : 24.00.01. – Москва, 2008. – 313 с.

7. Різник О. Українська авторська пісня // Українська культура, 1993. – № 2.– С. 14–15.
8. Рубан М. «На укр. мові» // Українська культура. – 1991. – № 11.– С. 3–5.
9. Фещак Н. М. Салонність як фактор розвитку українського квартетного жанру / Н. М. Фещак // [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: nbuv.gov.ua>portal/Soc_Gum/Vdakk/2011_4/46.pdf

УДК 78.03:785.74

О. М. ГАРГАЙ

СКРИПКОВІ МІНІАТЮРИ АДАМА СОЛТИСА: ДОСВІД СТИЛЬОВОЇ АТРИБУЦІЇ

У статті здійснено огляд стилізованих тенденцій розвитку жанру скрипкової мініатюри у творчості представників західноукраїнської композиторської школи першої половини ХХ століття, запропоновано цілісний аналіз п'єси «На полонині» А. Солтиса.

Ключові слова: скрипка, жанр, стиль, мініатюра, тенденція, композиторська школа.

О. М. ГАРГАЙ

СКРИПИЧНЫЕ МИНИАТЮРЫ АДАМА СОЛТЫСА: ОПЫТ СТИЛЕВОЙ АТРИБУЦИИ

В статье осуществлён обзор стилизованных тенденций развития жанра скрипичной миниатюры в творчестве представителей западноукраинской композиторской школы первой половины ХХ века, предложен целостный анализ пьесы «На полонине» А. Солтиса.

Ключевые слова: скрипка, жанр, стиль, миниатюра, тенденция, композиторская школа

О. М. GARGAY

VIOLIN MINIATURES ADAM SOLTYS: EXPERIENCE STYLISTIC ATTRIBUTION

The article is an overview of genre and stylistic trends of violin miniatures of the Western school of composition of the first half of the twentieth century and complete analysis of the play «In the meadow» A. Soltys.

Key words: violin, genre, style, miniature, trend, school of composition.

Вирішальними чинниками у виборі галицькими композиторами сталих жанрових орієнтацій виступає свідомою потребою особистого самовираження у повнозвучному руслі національної музичної культури. До цього долучається турбота про демократичне спрямування власної творчої інтенції, адресованої і елітарним смакам меломанів, і широкій слухацькій аудиторії. Постійна творча прив'язаність до певних жанрових першоджерел природно узгоджується з національною свідомістю українських музикантів, де емоційно відкрита, чуйна й співуча слов'янська душа контрастно наснажується темпераментним, активнісім рухом. Паралельною мотивацією виступає і мистецька необхідність черпати натхнення у царині національного фольклору, віддаючи запозичене сторицею – уже в професіональному, художньо-майстерному відшліфуванні. Супутніми до цих художньо-естетичних засад є

дидактичні покликання, повсякчасно пов'язані з дбайливою та наполегливою розбудовою й збагаченням вітчизняного навчально-педагогічного репертуару для юних скрипалів¹.

Коло наукових праць, безпосередньо пов'язаних з обраною проблемою, невелике. Естетична природа мініатюри висвітлюється у науковій монографії К. Зенкіна [3; 4], статті-маніфесті жанру інструментальної мініатюри Є. Назайкінського [10], а також проблемних статтях та монографічних працях, присвячених творчості композиторів-романтиків Ф. Шопена [11], Р. Шумана [1; 2], Ф. Ліста [7] та А. Солтиса [5; 6; 9].

Мета статті – детально проаналізувати мініатюру А. Солтиса «На полонині» з циклу «Дві п'єси для скрипки і фортепіано» у контексті загального спрямування творчих пошуків, а також паралельно з творами інших камерних жанрів, що є вельми важливим для вияву різноспрямованих внутрішньостильових зв'язків.

До першої найширшої групи творів – *canto violino* – входять пісенні скрипкові «елегії», «колискові», «романси» і «плачі», а також неозначені за назвою та жанровою приналежністю «безіменні» п'єси ліричного характеру, часто-густо написані на основі наспівних народних мелодій чи поетично стилізовані в дусі ліричної української пісенності. Навіть вибіркового переліку цих сольних скрипкових композицій (у супроводі фортепіано) переконує у стилістичній схильності галицьких майстрів до творчого заангажування пісенними стимулами: «Сумна пісня» (1910) «Народна мелодія» та «Елегія» на оригінальну тему В. Барвінського, «Коліскова» №2 (1946), «Голосіння» (1946, 1963) та П'єса на мелодію народної пісні «Ой зацвіли фіялочки» С. Людкевича, «Коліскова» Р. Сімовича, «Романс» з балету «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського тощо. Накреслена вище лінія «пісенного» внеску в галузь сольної скрипкової літератури домінує в історичній еволюції західноукраїнської композиторської школи упродовж першої половини ХХ ст., проте її специфічно-родове продовження спорадично виявляється і в наступні десятиліття (до прикладу, «Пісня» В. Фліса, 1960, «Коліскова» М. Скорока та «Коліскова» для скрипки і фортепіано О. Левковича чи, врешті, «Романс» І. Небесного, 1990).

Друга група композицій – *pittoresq violino* – вирізняється рельєфною присутністю танцювального «коду». Свідченням цього є наявність численних скрипкових «пісень», «танців», «танків», а також quasi-танцювальних композицій, де іманентні ознаки танцювальності модифікуються у марш або скерцо.

До цієї групи належать твори вільного фантазійного характеру, а також певне коло п'єс, тематична основа яких базується на фольклорних цитатах інструментальних награвань з подальшим варіюванням, а також наслідуванням (або епізодичних вкрапленням) характерної ритміки народного танцю. Свободу творчої інтерпретації народних жанрово-танцювальних витоків багатогранно презентують «Козачок» (1930) і «Циганський танок» В. Барвінського, «Чабарашка» (1910) та «Сарабанда» і «Сальтарелло» (1942/1943) С. Людкевича, «Куяв'як» (1962/64) А. Солтиса, «Танець Дзвінки» А. Кос-Анатольського. Окремим, але доволі розповсюдженим випадком можна вважати компонування скрипкових мініатюр, які «ховають» за декларованою авторами «нетанцювальною» назвою типологічні прикмети народних танців, як-от: «Гумореска» В. Барвінського, «Мари» А. Солтиса, «Кізочка з колядою» С. Людкевича, «Скерцо» М. Скорока та ін.

Врешті, ряд скрипкових творів, написаних представниками львівської композиторської школи, неодноразово і спеціально демонструє взаємодоповнююче, паритетне зіставлення

¹ Особливу опіку щодо створення фахового репертуару для скрипалів і «студіюючої молоді» (вираз В. Барвінського) виявляли представники старшого і середнього поколінь західноукраїнської композиторської школи. Причетними до цього були насамперед С. Людкевич, В. Барвінський, а згодом Р. Сімович, А. Кос-Анатольський, В. Фліс та інші. Ідея виховання юних музикантів на зразках національного музичного мистецтва яскраво й практично реалізовувалася власне у сфері інструментальної мініатюри, зокрема скрипкової. «Естафету» вони передали своїм вихованцям по класу композиції. За цим стояла ширша проблема – плекання нових національних музичних кадрів. Високу громадянську місію українського композитора і педагога А. Кос-Анатольський назвав священним обов'язком, остерігаючи від бездіяльності «гробокopatелів української національної культури» (виступ на III з'їзді СКРУ 1956 року).

«*пісня – танець*» в рамках цілісної масштабної композиції. Ця прикметна риса часто простежується, зокрема, у жанрі варіацій (*Варіації на народну тему* С. Людкевича, 1949) та сюїти (зразки скрипкових сюїт А. Солтиса і С. Людкевича, «*Прикарпатська сюїта*» Б. Шиптура, 1985). За подобою народної традиції, широко розповсюдженої у прикарпатському та карпатському ареалах, утворюються пісенно-танцювальні цикли або двочастинні (іноді – багаточастинні) контрастно-складові композиції на кшталт «думки-шумки» в її галицькому варіанті («*Спомини з гір*» та «*Для розради*» В. Безкоровайного (1911), «*Пісня і танок*» В. Барвінського (1948)).

Помітне розширення жанрового спектра скрипкової мініатюри у творчому доробку західноукраїнських композиторів відбувається у середині ХХ століття. Збагачується коло авторських персоналій, у результаті зростаючої розбудови та розквіту львівської композиторської школи вливаються свіжі творчі сили різного стилістичного і неповторно-індивідуального спрямування. На зміну послідовно культивованим у минулий історичний період скрипковим пісням і танкам уже від початку 50-х років приходять нові, а почасти й більш радикальні жанрові експерименти з ухилом як до постромантичних, так і до небарокових інспірацій та «переспівів», а також і відверто постмодерних інтенцій. Останнє простежується на ґрунті різноманітних скрипкових поем, рапсодій і особливим чином у площині програмної музики. Колишне легко ідентифіковане пісенно-танцювальне амплуа набуває більш вибагливого осмислення, принаймні на тлі глибинних процесів, які розмивають конфігурацію традиційної композиційної структури і спрямовують її русло в бік вільної поемної форми. У певному сенсі це зумовлюється і суттєво оновленою поетикою новітніх скрипкових творів, яка переростає рамки прикладних пісенно-танцювальних жанрів.

Показовими у цьому сенсі є, до прикладу, наступні твори, котрі у різний спосіб ілюструють цей жанровий «прорив»: «*Закарпатська рапсодія*» (1952) та «*Поєма*» (1962) Кос-Анатольського, «*Пісня-поєма*» (1965) М. Корчинського, «*Каприс*» (1969) В. Флиса, Три поєми для скрипки і фортепіано (1955–56), «*Сонорита*» (1966) і «*Капричіо*» (1976) для скрипки соло А. Нікодемівича, «*Алегро*» М. Ластовецького. Із програмних скрипкових мініатюрах новий жанровий ракурс накреслюють написані у різні десятиліття, але повсякчас заслужено популярні в концертній виконавській практиці скрипалів сольна композиція «*Біля водограю*» А. Кос-Анатольського і доволі дистанційована за часом написання та «мовно-виразовою» стилістикою п'єса М. Скорика «*A-RI-A*» (для віолончелі або скрипки з фортепіано).

У хронологічних рамках творчого доробку Адама Мечиславовича Солтиса знаменною є поява *Двох п'єс для скрипки з фортепіано* (1947). Це яскраво характерні композиції, зіставлені за принципом жанрового та образно-емоційного контрасту. Це лірико-психологічна замальовка «*На полонині*» і бадьоро наснажений, ритмічно енергійний «*Марш*».

У скрипковій спадщині композитора зазначений опус є своєрідною «експозицією», де виразно демонструються провідні творчі уподобання автора: тяжіння до романтичної поезії, з одного боку, і, з другого, звернення до жанрово-побутової тематики та зображення картин повсякдення. На одному полюсі – мрія, поринання у трепетно-ліричну стихію суб'єктивних переживань, на другому – тонізуючий ритм життя, гомінке відлуння сьогодення. Гармонійно узгоджене сполучення суб'єктивного і об'єктивного планів засвідчує цілісність творчої натури композитора, переконливо презентовану в першому серед відомих широкому загалу скрипкових його творів.

Вбачати у скрипковому «диптиху» А. Солтиса риси циклу немає достатніх підстав (принаймні з огляду на традиційне тлумачення циклічної форми у музичній теорії) – за відсутності у загальній архітектоніці спеціально спланованих і практично втілених цементуючих факторів. Проте у логіці його компонування переконливо простежується показова тенденція: спрямування образно-сміслового розвитку від особистісних почувань і прагнень до радісно-оптимістичного утвердження життя – в святково урочистих і барвистих шатах маршу-процесії. Як наслідок, перша з п'єс цього опусу може бути визначена як лірична прелюдія, а друга – як смислове завершення або своєрідний фінал (із притаманним йому активним рухом і емоційно піднесеним пафосом).

Тандем суб'єктивного й об'єктивного у *Двох п'єсах для скрипки з фортепіано* А.Солтиса очевидний, і в цій дуалістичній єдності образного змісту можна углядіти не лише стильову парадигму авторського вислову, а й ознаку циклізації, тобто утворення двочастинного циклу як завершеного й замкненого кола (від грецького «цикл»), яке обіймає сутнісні сторони життя, його чільні грані. Можливо, саме таке композиційне рішення найбільше імпонувало уподобанням композитора¹. У свою чергу, це впливатиме на інтерпретацію скрипаля, у виконанні якого зазначений твір має звучати у повній «двофазній» версії – як контрастний двочастинний цикл. Втім, кожна з п'єс згаданого опусу по-своєму самодостатня (в сенсі мистецького втілення змісту, вияву специфіки авторського письма та артистичної демонстрації виразових можливостей скрипкової музики), то ж не програє навіть за умов виокремленого, «одноосібного» виконання. Засвідчує це і концертна практика скрипалів-віртуозів, і включення окремих п'єс «диптиху» у педагогічний репертуар.

П'єса «*На полонині*» вражає ліричною наснагою і художньо довершеним «bell canto» скрипкової кантилени. Поетика та виразова палітра цієї скрипкової мініатюри дозволяє позиціонувати її як лірико-романтичну поему. Всупереч очікуванню і програмно налаштованій назві твору, яка спонукає до пошуку в п'єсі живописно-пейзажних семантичних знаків, не знайдемо акцентування звуконаслідувальних прийомів та алюзій пейзажного роду (на кшталт, наприклад, візуальних чи слухових вражень від гірського краєвиду). Звукопис проявляється у завуальованій формі і поступається місцем лірико-психологічному висловлюванню. Не сопілкове награвання, не відозви трембіти чи переливчасті вібрації лісу-вітру-потоків лунають у звукопросторі твору, а голос душі, вщерть наповненої красою землі та жагою щастя й повноти буття.

Образно-смысловий ряд переведений більшою мірою у суб'єктивну площину, де щиросердечне висловлювання «ліричного героя» є багатовимірним, тонко нюансованим. Виражена музикою п'єси лірична рефлексія зумовлюється не так спогляданням карпатського виднокіла його очима, як суб'єктивно-психологічною реакцією на цей живописний образ. Навколишня природа резонує до внутрішнього психологічного стану героя, сприяє народженню і натхненному злету пісні зачарованої душі. Такого роду лірико-психологічний кордоцентризм – один із аспектів романтично заангажованої естетики автора.

Будова п'єси «*На полонині*» струнка, симетрично збалансована й водночас динамічно спрямована у своєму вираженому композиційному рішенні. Основою її є складна тричастинна форма з ліричним вступом і контрастним епізодом у центрі. Особливого сенсу набуває динамізована реприза – кульмінаційна вершина смислового розвитку, за якою слідує кода. Коло образно-смыслового розвитку у формі замикає повернення до початкової теми, поданої у репризі на вищому емоційному рівні, з посиленням лірико-патетичного звучання. Композиційний план відображує наступна формула-схема: Вступ – *ABA*₁ – Кода.

Обрана композиційна структура уможливорює зіставлення контрастних образно-емоційних сфер (взаємодія експозиції та репризи з тематично оновленим змістом середнього розділу), а також утвердження в репризі пріоритетної ролі початкової теми-образу. Повернення останнього замикає тривалий і багаторівневий тематичний «ландшафт» тричастинної форми, творить репризне тематичне обрамлення композиції, а також заакцентує домінуючу роль лейтобразу в загальній образно-смысловій панорамі. Висхідний драматургічний профіль п'єси спрямований до вершини – видозміненої репризи, до якої долучається лірична післямова.

Обриси головних складових розділів у формі п'єси «*На полонині*» виразно простежуються завдяки авторським вказівкам у нотному тексті: *Andante* є девізом експозиційного розділу, початок центрального епізоду позначений *Più mosso*, а початок репризи – *Tempo I*. Масштабні пропорції розділів наступні: експозиція та реприза займають

¹ На основі зазначених *Двох п'єс* для скрипки і фортепіано композитор невдовзі komponує 3-частинну *Сюїту* для того ж складу (1952–1953), додаючи до неї «Танок» у якості фіналу та переставляючи місцями попередньо написані п'єси. То ж накреслений раніше проект циклічного об'єднання мініатюр знаходить у доробку композитора як творче доповнення (тричастинний сюїтний цикл), так і незаперечне підтвердження їх взаємозв'язку.

32 такти, середній епізод – 25 тактів. Лаконічний вступ виражений нестійкою 4-тактовою побудовою, а кода – 9-тактовим заключенням. Між експозицією і серединою форми присутня додаткова, але тематично рельєфна перехідна побудова в межах 7 тактів.

Доволі типізована композиційна структура, якою традиційно вважається складна тричастинна форма, буквально оживає в руках Майстра, набуваючи особливої пластики й динаміки розгортання. Не останню роль у ліричному та емоційно мінливому потоці композиції відіграє гармонійно врівноважене і міцно переплетене співвідношення ансамблевих партій. Злагоджений, тонко синхронізований дует скрипки і фортепіано в ході розгортання форми часто перетворюється у діалог: коли в загальному звучанні розчиняється скрипкове соло, у хвилюючу оповідь-сповідь включається фортепіано, по-своєму доспівуючи ще не висловлене до самого денця трепетне почуття – як відлуння чи продовження, а подекуди й випередження його наступного сплеску. Звідси – ініціюючі «зачини» фортепіано в репрізі та кодї, його журливо-експресивне «соло» в переході до центрального розділу. Суттєвим фактором у вільній модифікації типової форми є, окрім того, динамізуюча роль сполучних зв'язок-переходів, стрімке й водночас переливчате «повноводдя» тонального плану, а також техніка варіювання провідних у творі ритмо-інтонаційних побудов.

Композитор влучно послуговується гнучкими тонально-гармонічними ланками-сполучниками, які заповнюють хвилини мовчання скрипкового вислову і забезпечують злиття тонально контрастних частин (19–22 такти п'єси) і розділів (32–38 такти.). У течію невпинного настроєвого нюансування загальної ліричної емоції включаються інтригуюче оманливі гармонічні еліпси, хистке балансування мажоро-мінорних барв, колористичні ладотональні зіставлення-переключення, тривалі ділянки нагнітання експресії на нестійкій домінантовій педалі і напружених передіктах – хист композитора у цій виразовій площині дійсно вражаючий і складає чи не головну прикмету його романтичного за глибинною суттю творчого стилю.

У тому ж аспекті заявляє про себе широко застосоване варіювання. Варіюванням пронизана практично уся композиція, що спостерігається передусім у варіантних перетвореннях наскрізно проведеного мотиву висхідної терції, втіленої в різному ритмічному та інтонаційному оформленні. Наприклад, восьмими – у початковому мотиві експозиційного періоду і в другій, розвиваючій частині експозиції (в основному в мелодії скрипкової партії, 23–29 такти), у зв'язці-переході перед епізодом (терцієвий за амбітусом мелодичний хід у партії фортепіано, перша доля 33-го такту), а в сполученні четвертої з половиною – у центральному епізоді (партія скрипки, 39 і 41 такти). Під різним гармонічним освітленням терцієва послівка востаннє інтонується та завершується кодою.

Окрім утворення однорідного інтонаційного поля, ця ж провідна моноінтонація вносить у твір яскравий семантичний нюанс – мрійливо виголошений ліричний поклик, а подеколи ніжно-благальне чи навіть пристрасно жагуче поривання. Подальше за цим висхідним терцієвим ходом мелодичне продовження має, зазвичай, низхідне спрямування, яке наче гасить його замріяний злет і лірико-патетичну потугу.

Ця показова для твору врівноваженість мелодичного підйому і спаду провідної лейтінтонаційної моделі містить у собі, наче в концентрованому фокусі, всю проекцію музичної форми. Лірична теза, виголошена на початку кожної частини, неодмінно матиме подальшу інтенсифікацію і збурення емоцій, яке, проте, після досягнення апогею завжди вгамовується, згортаючи динамічний рівень у посткульмінаційній зоні, у регістрово-теситурному спаданні та агогічному уповільненні (п'ятикратне застосування *rosso rallentando* впродовж твору). Фазова драматургія – із численними мелодичними хвилями (досягнення гребеня з наступним спуском мелодичної лінії) – характерний для композитора спосіб формування живої і трепетної думки, індивідуального поетичного вислову та власного творчого відчуття й утілення духу романтичної поемності.

Художньо-поетичний зміст п'єси розкривається поступово, кількома стадіями, які гнучко перетікають одна в одну. Емоційно-психологічний стан мінливий, із численними переходами від одного ліричного настрою до іншого, що наче снуються у спогадах і мріях.

Наспівно-мелодійний вступ фортепіано причаровує ладовою двозначністю і мерехтливими світлотінями: меланхолійний *g-moll* в умовах тональності *F-dur*. Чотири дрібні

мотиви-хвильки мінорно забарвлені плагальними гармоніями Фа мажору: II - II₂ - VII₇ - (II₄⁶) - D₇ -T. Перше речення експозиції (8 тактів) – світла лірика, осяяна «барвами погожої днини»: «пасторальний» фа мажор (з бурдонною квінтою басів та біфункційним нашаруванням *D* і *S* на тонічний органний пункт), солодко-мрійлива кантилена скрипки (*mezzo-piano*), якій в наспівному дуеті «вторить» нижнім голосом фортепіано. Мелодія скрипки (у теситурі жіночого голосу) інтонує, м'яко пульсуючі, наче заколисуючи у гойдальному русі регулярно-періодичну ритміку.

Мелодична основа початкової теми нагадує інтонації польської народної пісні «О фіалонька лісова»¹. Зазначена фольклорна цитата є для композитора радше початковим імпульсом власного творчого самовираження, аніж етнографічним калькуванням чи точним відбитком: мелодія пісні подається у специфічній гармонічній оправі, набуває у процесі розвитку значного переінтонування – в характері лірико-екстатичного, романтичного висловлювання. «Ковток» із фольклорного джерела додає снаги творчій фантазії автора, яка надалі розливається потужним суб'єктивно-романтичним потоком.

Перша образна модифікація – у бік суб'єктивної сумовито-ліричної експресії – настає в другому реченні початкового періоду, де мелодія повторена в журливих сутінках соль мінору (з переходом у ре мінор), із «зойком» форшлагу та у вищій теситурі. Наполегливо питальна кінцева інтонація скрипки відлунує у фортепіанному доповненні, але з іншим смисловим забарвленням – у дещо понурому та одночасно експресивному тоні (різке переключення у фа мінор і *mezzo-forte*).

Затактова ямбічно-висхідна мелодична октава скрипки ініціює початок другої частини експозиції (від 22-го такту), де лірична емоція сягає першого кульмінаційного піднесення. Розвиток висхідної лейттерції у скрипковій партії інтенсивно спрямований до завоювання щоразу ширшого діапазону і досягнення лірико-патетичної кульмінації (ля третьої октави). Гармонічна основа партії фортепіано – максимально напружена домінанта *F-dur*, витримана впродовж дев'яти тактів (23–31 такти), яка не знаходить розв'язання, натомість прокладає шлях – через тональні співставлення *g-moll* і *Es-dur* – до ре-мінорної фортепіанної зв'язки-переходу. З цієї миті включається бентежно-дзюркотлива пластична фактура, яка заволодіває простором наступного розділу.

Центр композиції (*Ritù mosso*) підносить емоцію до другої кульмінації – трьома висхідними хвилями в рамках розширеного періоду (три динамічно спрямовані речення: 8 + 8 + 9 тактів). На струні G скрипка експресивно, «віолончельно» інтонує ритмічно синкоповану мелодію, позначену альтерованими ступенями ре мінору (IV високий ступінь *gis*¹) – алюзія до фольклорного походження мелодичної теми. Нижній голос фортепіано творить супровідний голос у комплементарному ритмі. Октавне перенесення мелодії скрипки і мелодико-ритмічна видозміна болісно-експресивної теми, підсилена домінантовим басом, провадить до тихої кульмінації в третій октаві, за чим вона поступово згортається на тлі застиглої в очікуванні розв'язки домінанти.

Реприза (**Tempo I**) барвисто розквітла, пожвавлена тріольним ритмом акомпанементу. Звукова тканина стає більш рухливою, динамічно пульсуючою. В кульмінаційній точці скрипка підносить мелодію до надхмарної вершини – «до» п'ятої октави. Згодом основна тема відлунує початковою моноінтонацією в 10-тактовій коді. Наприкінці твору в найвищій теситурній позиції скрипкової партії бринить й мрійливо завмирає пролонгована терція фа-мажорної тоніки – наче погляд, замислено спрямований вдалечинь.

¹ На це вказує автор монографії, присвяченої А. Солтису (див.: Лежанська З. Адам Мечиславович Солтис. Нарис про життя і творчість / З. Лежанська. – К. : Музична Україна, 1969. – С. 47).

Підсумовуючи огляд показових для А. Солтиса рис його індивідуального стилю на матеріалі п'єси «На полонині», звернемо увагу на його національні ознаки, які органічно сполучаються з романтичними інтенціями, які об'єднуються в гармонійній рівновазі.

Так, національне, а – ширше – слов'янське коріння (польське та, безумовно, українське) спостерігається в наступних моментах: 1) тематична основа композиційних розділів твору – виразна алюзія до фольклорних джерел – заснована на інтонаціях польської та української пісенності (в тому числі наспівно-колискова польська головна тема, як і виразно карпатсько-гуцульська лірико-експресивна тема центрального епізоду); 2) фактурний план, до якого ненав'язливо, але доволі однозначно залучаються «бурдонні» квінти, нагадуючи «гудіння» басолі чи дуди – від польської, наприклад, народно-виконавської традиції; 3) ладово специфічне забарвлення провідних тем, пов'язане з відтворенням «народних» (діатонічних) ладів, як, наприклад, у проявах дорійського нахилу в II реченні експозиції чи «гуцульського» ладу (із високими IV та VI ступенями) – в ритмічно викресаній темі епізоду *Più mosso*; 4) принципи розвитку, де домінуючим фактором є мелодико-ритмічне (поспівкове) варіювання – явний ухил до народних традицій пісенного формотворення.

Таким чином, внаслідок органічного сполучення природи національного і загальноєвропейського п'єса набуває жанрової амбівалентності. Це вже не просто народна пісня, а радше поетично наснажений романс, просочений народними інтонаціями. Розмірковуючи над зазначеним вище стилістичним дуалізмом у творах Адама Солтиса, знаходимо підтвердження глибинної його суті у наступному висловлюванні, яке увиразнює антиномічну, з першого погляду, стилістичну парадигму композитора: «пізньоромантична основа як символ універсального – фольклорний первень як втілення особистісного» [5, с. 277]. То ж опору на народний наспів, виявлену в численних творах Солтиса, слід розуміти як пошук національної самототожності композитора, а романтичну складову його творів – як вищий рівень емоційно-психологічної реалізації творчого обдарування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Житомирский Д. Роберт Шуман / Д. Житомирский. – М. : Музыка, 1964. – 880 с.
2. Житомирский Д. Шуман и Шопен / Д. Житомирский // Житомирский Д. Избранные статьи. – М. : Сов.композитор, 1981. – С. 119–154.
3. Зенкин К. Фортепианная миниатюра Шопена / К. Зенкин. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1995. – 150 с.
4. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. Зенкин // М. : Музыка, 1997. – С. 337.
5. Кияновська Л. О. Галицька музична культура XIX–XX ст.: Навчальний посібник / Л. О. Кияновська. – Чернівці : Книги – XXI, 2007. – 339 с.
6. Лежанська З. Адам Мечиславович Солтис. Нарис про життя і творчість / З. Лежанська. – К. : Музична Україна, 1969. – 147 с.
7. Мильштейн Я. Лист / Я. Мильштейн. – М. : Музыка, 1971. – Т. 1. – 862 с.; – Т. 2. – 597 с.
8. Музыкальная энциклопедия [под ред. Ю. Келдыша. В 6-ти томах]. – Т. 5. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 652 с.
9. Муха А. Композитори України та української діаспори / А. Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – 221 с.
10. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры / Е. Назайкинский // Израиль XXI век [Електроний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.21israel-music.com/Poetika.htm>
11. Томашевский М. Ф. Шопен. Личность и творчество / М. Томашевский // Музыкальная академия. – 2001. – № 3. – С. 176–193.

УДК 745.52 (477)

Д. О. КУЖЕЛЕВ

ПРО ВЗАЄМОВПЛИВ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ В СУЧАСНІЙ БАЯННІЙ МУЗИЦІ

У статті досліджено особливості сучасної баянної музики з точки зору взаємодії композиторської та виконавської творчості. Розглянуто типові форми їхнього взаємовпливу як чинник збільшення інтерпретаційного потенціалу «баянного екстриму». Охарактеризовано інтегральну тенденцію сучасного композиторського мислення та виконавства в баянному жанрі.

Ключові слова: інтерпретація, співтворчість, модерн-баян, сонористика, тембр.

Д. О. КУЖЕЛЕВ

О ВЗАИМОВЛИЯНИИ КОМПОЗИТОРСКОГО И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА В СОВРЕМЕННОЙ БАЯННОЙ МУЗЫКЕ

В статье исследованы особенности современной баянной музыки с точки зрения взаимодействия композиторского и исполнительского творчества. Рассмотрены типичные формы их взаимовлияния как фактор увеличения интерпретационного потенциала «баянного экстрима». Охарактеризовано интегральную тенденцию современного композиторского мышления и исполнения в баянном жанре.

Ключевые слова: интерпретация, сотворчество, модерн-баян, сонористика, тембр.

D. O. KUZHELEV

ABOUT INTERFERENCE COMPOSERS AND PERFORMERS AND CREATIVITY IN MODERN ACCORDION MUSIC

The article studies the characteristics of contemporary music Accordion, in terms of composition and interaction of performing art. Typical forms of interference as a factor increasing the interpretative potential «bayan extreme». Integral characteristic of the trend of modern thought and composer performing at Accordion genre.

Key words: interpretation, co-creation, modern-accordion, sonorystyka, timbre.

Підвищене значення виконавського елемента у структурі модерного твору зумовлює необхідність вироблення нових критеріїв його оцінки з точки зору співвіднесеності індивідуально-авторських та інтерпретаційних чинників. З'ясування їхньої ролі у формуванні нових образно-інтонаційних сфер та художніх тенденцій визначає актуальність дослідження баянної творчості як складової широкого струменя сучасної музики. Такий дослідницький напрям сприятиме розширенню уявлень про сутнісні явища мови «музичного екстриму» з його світом нових смислів та звукоїдей.

Теоретичні проблеми взаємозв'язку композиторської і виконавської творчості містяться в роботах М. Кагана [8], О. Алексєєва [1], Я. Мільштейна [11], В. Дельсона [4], Л. Гаккеля [3], а також у дисертаційних дослідженнях Т. Євсєєвої [5], О. Кандинського [9]. Мистецтво інтерпретації в них розглянуто з позицій традиційно підрядної її ролі щодо композиторської творчості, що визначає вторинний мистецький дискурс виконавства як «відтворення створеного».

Нові форми взаємовпливу композитора і виконавця в авангардній музиці (пов'язані з посиленням ролі імпровізаційності, алеаторики та інших форм «вільного самовияву»

виконавця) розглянуто в дослідженнях Н. Семененко [13], І. Єргієва [6], А. Черноіваненко [14], В. Васильєва [2]. Автори намагаються обґрунтувати новий феномен модерної музики як інтегрального витвору композиторської та виконавської творчості – сонорного мислення композиторів і специфічної інструментально-виконавської звукотворчості. Їхні погляди безпосередню скеровані на модерну баянну музику, яка, на їхній погляд, є особливо актуальною для баянного музикознавства.

Намагання проникнути у механізми сучасної музикотворчості з позицій зустрічного руху композиторської і виконавської думки визначає мету цієї наукової розвідки, спрямованої на розкриття широкої проблематики стилеутворення музики.

Баянна музика останніх десятиліть є прикладом стрімкого оновлення мови багатьох творів. Властиве їм розмаїття нових виразів та технологій утворюють феномен так званого «модерн-баяна» (термін І. Єргієва), суголосного загальним процесам сучасного музичного простору, огорнутого потужним струменем атрадиціоналізму. Причетність до нього баяна засвідчує активне опанування композиторами незвичних мистецьких форм, концептів та проривних технологій трансгресивного характеру (твори для баяна К. Цепколенко, В. Рунчака, І. Тараненка, Ю. Гомельської, С. Пилютікова, А. Загайкевич, А. Карнака, Л. Самодаєвої, О. Щетинського та інших українських композиторів).

Окрім створення нового фонічного середовища, характерною особливістю «баянного екстриму» є розширення діапазону інтерпретаційної парадигми. Йдеться про санкціоновані авангардом зміни мистецької постави виконавця, що наближують його функцію до рівня співавторства з композитором. Така синкретизація композиторської і виконавської творчості (водночас і відступ від канонів класичної естетики з її фетишизацією постаті автора) спричинила посилення впливу сучасної музики на слухача передусім завдяки новим формам інтерпретаційної складової музичного твору та її безпосередньої дії. Про зростання комунікативної ролі виконавства, що перебуває на репертуарному полі музичного авангарду, пише Н. Семененко: «...сучасний простір інтерпретується тепер як комплексний механізм для активного маніпулювання всіма музичними елементами й відповідно як універсальний інструмент безпосереднього впливу на слухача» [13, с. 98].

Взаємодія композиторської й виконавської творчості, очевидно, не є чимось принципово новим у музичному мистецтві. Вона відома здавна – принаймні, з часу розквіту інструментальної музики XVII–XVIII ст. Нагадаймо, більшість композиторів-класиків були також і виконавцями, демонструючи своє потрактування інструмента, узгоджене з особливостями індивідуального творчого мислення. Водночас чимало виконавців сформувались як митці під безпосереднім впливом виконуваних ними шедеврів; зрештою, й самі виконавці нерідко бралися до компонування, намагаючись конвертувати свою систему інструментально-виконавських виразів у композиторський креатив.

Тісний виконавсько-композиторський зв'язок властивий також баянній творчості практично від самого її зародження. Відомо, що саме виконавці стояли біля витоків баянної музики і своїми проблисками творчості (спершу в баянних варіаціях та фантазіях «на теми») започаткували цей інструментальний жанр, який до 20-х рр. XX ст. не знав композиторського дотику.

Синкретичне зближення композиторської й виконавської творчості помітно посилюється у баянній музиці кінця XX – початку XXI ст. Цьому сприяли процеси її інтенсивного оновлення. Без перебільшення, ці роки можна вважати проривними у залученні композиторів до баяна. Наведемо імена відомих композиторів XX – початку XXI ст., які з успіхом використали цей інструмент у своїй творчості – С. Губайдуліна, Л. Беріо, Е. Денисов, Т. Лундквіст, Є. Станкович, В. Троян, Л. Самодаєва, К. Цепколенко, Ю. Гомельська, А. Загайкевич, Л. Пригожин, Г. Баншиков, Г. Бреме, О. Шмідт та ін. Їх звернення до баяна є свідченням причетності до загальної тенденції пошуку нового «мікрокосмосу звука» та радикального оновлення звукового матеріалу. В полі зору композиторів, відтак, опиняються нетрадиційні тембри народних інструментів, у тому числі й баяна, з його незвичним для авангарду фонізмом та новими можливостями виконавської звукопоказовості.

Сприятливе мотиваційне поле композиторських звернень до баяна створювали, зрештою, й самі виконавці передусім завдяки продемонстрованому ними виконавському хисту, оздобленому виразовими перевагами свого інструмента, що в кінцевому рахунку й привернуло увагу композиторів до баяна. На це вказують численні приклади плідного зближення мистецьких особистостей – баяніста І. Єргієва з композиторами К. Цепколенко, Ю. Гомельською, Л. Самодаєвою; П. Фенюка – з П. Рунчаком; Р. Юсіпея – з А. Загайкевич, З. Алмаші, В. Польовою, О. Щетинським, С. Пилютіковим. У Росії також відома творча співдружність Ф. Ліпса з композиторами С. Губайдуліною, С. Беринським, О. Журбіним тощо.

Показовою є історія відкриття баяна відомим шведським композитором Т. Лундквістом: «Вирішальну роль у виникненні до нього (баяна – Д. К.) інтереса у Лундквіста, як й у багатьох зарубіжних авторів, стала співдружність з М. Еллегардом, яка стала на рідкість плідною... усе почалось у радіостудії Стокгольма у 1963 році. Могенс Еллегард записував сольну програму, коли шведський композитор Торбйорн Лундквіст випадково був у студії. Чи може ця музика бути сучасним органним твором? Але звучання було прозорішим, динаміка й ритм гнучкішим. Коли Лундквіст оговтався від початкового шоку, почувши баян, з яким артистично поводяться як з серйозним музичним інструментом, він без довгих коливань взявся що-небудь написати для молодого данського артиста» [7, с. 145].

Іншим прикладом запрошення до творчості може бути знайомство К. Цепколенко з баяном, яке ініціював відомий український музикант І. Єргієв. Вона так згадує свою історію написання першого твору для баяна: «Ще з дитинства не любила баян і вважала, що для цього інструмента ніколи не писатиму. Однак Іван Єргієв був досить наполегливий у своєму проханні, і, щоб остаточно переконати у моїх помилкових уявленнях, влаштував для мене концерт із творів сучасних авторів (С. Губайдуліної, А. Нордхейма, Б. Преча, А. Ван Беллі). Він підкорив мене своєю віртуозністю, майстерністю та артистизмом, а також демонстрацією вражаючих звукових можливостей інструмента. Після цього я не могла не написати твір...» [10, с. 13].

Наведені думки засвідчують інструментально-виразову адекватність баяна звукоуявленню сучасних композиторів, що відіграло вирішальну роль в успішній адаптації інструмента до модерної музики. Артикульований специфічними виконавськими прийомами баянний сонор стає збудником нових композиторських ідей, які можна втілити не інакше, як виразовими засобами саме баяна. Їх головним постачальником були самі баяністи-виконавці. Завдяки сонорним винаходам музикантів, реалізованим у тісній співпраці з композиторами, сучасна баянна творчість помітно збагатилася своїми музичними виразами, забарвлені оригінальним звуковим пленером. Про використання нових тембро-кolorистичних прийомів баяніста у сучасній музиці пише І. Єргієв: «... практика діяльності митців вищого рівня в композиторській творчості, таких, як японець Ю. Такаhashi, норвежець А. Нордхейм, німці Г. Катцер і В. Дінеску, росіяни С. Губайдуліна та Е. Денісов, українці Є. Станкович, О. Щетинський, К. Цепколенко та ін., показала, що їх спосіб написання для акордеона (баяна) базувався на фактурно-сонорних пропозиціях майстрів-виконавців» [6, с. 12].

Через тісну співпрацю композиторів-авангардистів з виконавцями відбувалось переосмислення інструментальних засобів на засадах логіки інтонаційного розгортання, що трансформує їхню почуттєво-фонічну складову в площину змістовних категорій становлення музичного твору. Відтак, запліднені композиторськими асоціаціями технічні прийоми обростають семантикою образних значень, невід'ємних від інструментального сонору. У цьому процесі композиторсько-виконавської співтворчості вирізняються такі рівні: фонологічний (інструментарій, тембро-артикуляційні, сонорні прийоми) та композиційний (тембро-фактурні комплекси, синтаксичні структури, архітектонічні форми). На першому рівні «морфологічного звукоутворення» пропонується широке розмаїття інструментально-фонічних структур, багато з яких має виразний сонорно-характеристичний ефект. Їх відзначає І. Єргієв як «авторизовані композиторські музично-текстові формули модерної музики»: «У запропонованій системі-комплексі «модерн-інтонування» відокремлюються 12 позицій, що можуть характеризувати новий рівень баянної гри, стати свідченням нового рівня спілкування виконавця як з інструментом, так і з композитором, тобто як необхідні виконавські стилістичні складові

перетворюються на авторизовані композиторські музично-текстові формули: «вібрато», «тремоло» («стерео-тремоло», «реверс-тремоло»), «рикошет», «пульсація», «стерео-пульсація», «кластери», «нетемпероване глісандо», «роздвоєння унісону», «ефекти перкусії», «гра повітрям», «гра тембрами», «ефекти мікродинаміки» [6, с. 12].

У сучасній творчості ці моделі баянного фонізму артикулюють нові джерела емоційно-захоплюючої енергії звука, зрештою, й музичного переживання, апелюючи до естетичної сфери музичної свідомості на її чуттєво-безпосередніх рівнів сприйняття. Показовий приклад композиторського перетворення інструментально-виконавського прийому у виразовий засіб, що несе в собі відбиток нових семіосфер музики, наводить М. Імханицький. Він так описує музичний зміст п'єси «De profundis» («З глибини») С. Губайдуліної: «Її концепція... розгортається від аморфно-плинного, зловісного колориту tremolo міхом на щільно зчіпленому кластері низьких тонів правої клавіатури і аж до відчайдушних «метань» кластерних плям, які змінюють «зітхання» високочастотного повітряного руху з баянного душника» [7, с. 342].

Зображальні прийоми баянно-інструментального звукопису спостерігаємо також у сюїті В. Власова «П'ять поглядів на країну Гулаг», де композитор виявляє широке розмаїття ударно-шумових прийомів для зображення образу пронизливого вітру («Зона» – I ч.), звуку пилки на лісоповалі («Лісоповал» – IV ч.) або карбований крок пішого ходу ув'язнених концтабору («Піший етап» – II ч.) тощо.

Дистрибутивний чинник постачання композиторам тембро-сонорних інструментальних комплексів виявляє себе також на формотворчому рівні. Взаємодіючи в межах цілісного виразового комплексу з гармонічними, фактурними, артикуляційними, динамічними засобами, вони трансформують свою почуттєво-фонічну складову у прояви логічної організації форми. Саме під знаком сонористики народився новий тип музичної драматургії та викристалізувалися специфічні тембро-виразові засоби, які спричинили виникнення своєрідної тембрової форми. Гра сонорних планів властива, наприклад, музиці К. Цепколенко – «Знесиллям зламани народи», «Дуель-дуо»; В. Польової – «Луна», «Нуль» та ін. Тембро-колористичні, сонорні ефекти цих творів є безпосередніми учасниками формотворчих процесів, невід'ємних від змістовної зумовленості творів, наприклад, протиставлень образних сфер або смислових обрамлень в межах репризної функції композицій.

Через активну взаємодію композиторської й виконавської творчості в авангарді спостерігаємо також зустрічну тенденцію композиторського стимулювання виконавства в напрямі оновлення форм музичної інтерпретації. Воно полягало у розширенні сфери виконавської творчості за рахунок алеаторичних епізодів «вільної гри», неігрових дій виконавця, театралізації, наспівування, свисту, імітації гри тощо. Детермінований неординарним (і часто епатажним) складом задумів авангард при цьому висуває особливі вимоги до сучасного виконавського мислення, скерованого на максимальну активізацію слухачького сприйняття. З цим пов'язане значне розширення поля комунікативних засобів виконавця, що безпосередньо контактує з аудиторією. Як пише Н. Семененко, «... сприйняття слухачем нової музики ... потребує більш щільного контакту, активнішого енергетичного взаємообміну між сценою й залом (якщо, звичайно, такі існують). У зв'язку з цим перед виконавцем постає проблема організації такого концертного простору, який би повністю нівелював віртуальний бар'єр поміж виконавцем і слухачем, окреслюючи цілісне вібраційне поле, в якому ступінь активності обох сторін в його утворенні визначатиметься первісним імпульсом-посиланням з боку виконавців і водночас забезпечуватиме адекватне резонування аудиторії на цей комунікативний сигнал» [13, с. 100].

Відзначимо також думку А. Черноіваненко щодо розширення сценічних повноважень артистичності баяніста в межах театралізованого виконання сучасної музики: «На зміну раціонально-інтелектуальній чи експресивній («виразальній») домінанті виконавського мистецтва 1960-х – початку 1980-х років у 1990-ті приходить деяка нова ознака: звукопоказування, «театр одного актора» як «інструментальний театр» [14, с. 206].

Наведені спостереження підкреслюють зростання інтерпретаторської складової існування твору завдяки розширенню функціональної сфери виконавства – від виконавсько-редакторського внеску до сценічних трансформерів й звукопоказування. При цьому

авангардний твір ніби усуває традиційний розподіл мистецьких повноважень виконавства і композиторської творчості і є продуктом їхньої спільної інвенції. Про зближення цих мистецьких сфер у модерній музиці для баяна пише І. Єргієв: «Прийоми, виразні знахідки видатних баяністів М. Елегарда, Ф. Ліпса, ін. були не просто «включеними» в твори названих композиторів, але склали деяке «стрижневе» утворення, «навколо» якого «нарощувалося» художнє ціле як єдина смислова система ... Саме для виконавської діяльності модерн-акордеоністів можна вживати поняття «продуктивна прогресивна творчість», яка в корені відрізняється від «репродуктивного виконавства» [6, с.10].

Звісно, розмежувальна лінія між композиторською творчістю і виконавством не зникає в авангардній музиці навіть через максимальну активізацію творчого винаходу виконавця. Відмінності виявляють передусім їхні сутнісні ознаки. Нагадаймо, як мистецький різновид музично-художньої діяльності виконавство відрізняється від «материнської» творчості композиторів своєю наріжною функцією відтворення авторського задуму в акті інтерпретації. Як пише М. Каган, вони є відмінними, «по-перше, специфічною природою обдарованого музиканта та особливим типом глибоко спеціалізованої майстерності (співака або піаніста, або скрипаля, або диригента тощо), по-друге, двошаровою структурою, яка впливає з того, що виконання створеного композитором твору є певною його інтерпретацією і тим самим збагачує композиторський витвір новим «пластом» змісту...» [8, с. 348].

Відтворювальна функція залишається за виконавцем і в модерній музиці. Хіба що, окрім інтерпретаційної складової, вона охоплює тут також постачання нового звукового матеріалу, що створює своєрідну інструментально-виконавську надбудову до звукоідей композитора. Зароджені в надрах сучасного виконавського мислення нетрадиційні засоби баянної сонорики генерують при цьому нову естетичну якість, апелюючи до природних прагнень людини сприймати нове, незвичне навіть на підсвідомому рівні, особливо, якщо це ексклюзивний сонор. Відтак, сповнені принадного фонізму нові тембро-сонорні потоки діють на фізіологічному рівні, задовольняючи прагнення слухача сприймати й переживати тембро-колеристичні, обертоново-резонуючі властивості звучання. Г. Павлій зазначає: «Фонічне звукосприйняття невід'ємно пов'язане з чуттєвими переживаннями краси «музичного матеріалу» – звука. Процес «вчування» в якості звучання відомий кожному музикантові. Мистецтво взагалі немислиме без елемента любовання його матеріалом» [12, с. 103–104].

Отже, естетична складова виконавської звукотворчості живиться й фонічними елементами, що забарвлюють баянний модерн сплесками благозвуччя, всупереч дисонантній різкості радикального авангарду. Взаємодіючи з іншими компонентами сучасної мови, сонорні вібрато, нетемперовані глісандо та різного роду звукові коливання міхового тремоло зазвичай огортають витвір особливою фонічною аурую баянної-специфічного. У контексті українського музичного екстриму ХХ–ХХІ ст. цей феномен баянної звукотворчості становить оригінальну властивість творів В. Польової, К. Цепколенко, В. Власова, Л. Самодасвої, Ю. Гомельської, що репрезентують «пом'якшений авангард» як постмодерне відгалуження баянної творчості.

Інспірований творчими винаходами виконавців цей композиторський нахил до благозвучної сонорики стає своєрідною візиткою багатьох баянних творів і водночас альтернативою ускладненню мови та умоглядним технікам радикального авангарду ХХ–ХХІ ст. Взаємовплив композиторської та виконавської творчості при цьому дає поштовх формуванню особливого феномена «модерн-баяна», позбавленого авангардної гіпертрофії дисонансу та кричущих різкостей.

На завершення підкреслимо важливу роль оновлення форм виконавсько-композиторської взаємодії для мистецької актуалізації баянної творчості та виведення її на рівень художніх запитів сучасності. Зростання функціональності виконавського чину віддзеркалює історично-зумовлений вплив інструментарію (у зв'язку з появою нових або вдосконалених інструментів, засад виконавського їх потрактування тощо) на художній склад

самої музики. Відтак, завдяки новотворам «інструментального походження», в баянному авангарді формується своя специфічна інструментальна мова як чинник мистецької автономізації жанру. Активізований інтерпретаційний ресурс при цьому виявляє свою важливу стилеутворюючу функцію, що суттєво ідентифікує молодий феномен «баянного екстриму», зануреного у неосяжне поле сонористичних відкриттів. З'ясування їхніх символічних властивостей та семантики «нового звука» стало б логічним продовженням досліджень баянної творчості, що органічно інтегрується до сучасного музичного простору. І не без плідної співтворчості баяністів-виконавців.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А. История фортепианного искусства / Александр Алексеев. – М. : Изд-во «Музыка», 1988. – 415 с.
2. Васильев В. Музыка отечественных композиторов для баяна конца 1970–90-х годов и основные тенденции ее исполнительской интерпретации / Василий Васильев. – Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2004. – 22 с.
3. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века / Леонид Гаккель. – М. : Всесоюз. изд-во «Советский композитор», 1976. – 288 с.
4. Дельсон В. Скрябин: очерки жизни и творчества / Виктор Дельсон. – М. : Изд-во «Музыка», 1971. – 429 с.
5. Евсеева Т. Искусство Прокофьева-пианиста / Татьяна Евсеева. – Дис. ... канд. искусств – М., 1975. – 183 с.
6. Єргієв І. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва / Іван Єргієв. – Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. – К., 2006. – 19 с.
7. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства / Михаил Имханицкий. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.
8. Каган М. Морфология искусства / Моисей Каган. – Л. : Изд-во «Искусство», 1972. – 440 с.
9. Кандинский А. О взаимовлиянии композиторского и исполнительского искусства С. В. Рахманинова / Алексей Кандинский. – Дис. ...канд. искусств. – М., 1980. – 188 с.
10. Луніна Г. Основний критерій – духовність / Ганна Луніна. – Музика. – 2005. – №4. – С. 12–14.
11. Мильштейн Я. Ференц Лист / Яков Мильштейн. – М. : Изд-во «Музыка», 1999. – 686 с.
12. Павлій Г. Про явище фонізму в музиці / Георгій Павлій // Українське музикознавство: зб. статей. – К. : Вид-во «Музична Україна», 1984. – Вип.19. – С. 98–106.
13. Семененко Н. Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор-виконавець-музичний простір» / Наталія Семененко // Музична україністика: сучасний вимір : зб. статей. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2009. – Вип. 3. – С. 94–104.
14. Черноіваненко А. Фактура у визначенні речовності в баянному мистецтві композиторської і виконавської творчості / Алла Черноіваненко // Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музичне виконавство / [упор. М. Давидов, В. Сумарокова]. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. – Вип. 14. – Кн. 6. – С. 199–207.

**ЦИГАНСЬКІ РОМАНСИ-ШЛЯГЕРИ ХІХ СТОЛІТТЯ
ЯК «КУЛЬТУРНІ ВІРУСИ» (НА ПРИКЛАДІ РОМАНСІВ О. АЛЯБ'ЄВА,
О. ВАРЛАМОВА ТА О. ГУРІЛЬОВА)**

У статті досліджено циганські романси-шлягери ХІХ ст. як «культурні віруси». Розглянуто специфіку втілення характерних рис шлягеру та найбільш дієвих мемів на інтонаційному, вербальному, жанрово-стильовому та виконавсько-інтерпретаторському рівнях камерно-вокальних творів О. Аляб'єва, О. Варламова та О. Гурільова.

Ключові слова: циганський романс, шлягер, «культурний вірус», мем.

**ЦЫГАНСКИЕ РОМАНСЫ-ШЛЯГЕРЫ ХІХ ВЕКА
КАК «КУЛЬТУРНЫЕ ВИРУСЫ» (НА ПРИМЕРЕ РОМАНСОВ А. АЛЯБЬЕВА,
А. ВАРЛАМОВА И А. ГУРИЛЕВА)**

В статье исследованы цыганские романсы-шлягеры ХІХ века как «культурные вирусы». Рассмотрена специфика воплощения характерных черт шлягера и наиболее действенных мемов на интонационном, вербальном, жанрово-стилистическом и исполнительско-интерпретаторском уровнях камерно-вокальных произведений А. Алябьева, А. Варламова и А. Гурилева.

Ключевые слова: цыганский романс, шлягер, «культурный вирус», мем.

**THE GYPSY SONGS-SHLYAGERS OF THE NINETEENTH CENTURY
AS A «CULTURAL VIRUSES» (ON EXAMPLE THE ROMANCES
OF A. ALYABYEV, A. VARLAMOV AND A. GURILYOV)**

In the article the gypsy songs-shlyagers of the nineteenth century are considered as a «cultural viruses». The specificity of incarnation of the shlyager's peculiarities and the most effective memes on intonation, verbal, genre and stylistic, and performance-interpretative levels of chamber-vocal works of A. Alyabyev, A. Varlamov and A. Gurilyov are considered in the article.

Key words: the gypsy romance, the shlyager, «the cultural virus», the meme.

Вивчення циганських романсів ХІХ століття з позиції вияву в них композиційно-стилістичних особливостей, рис шлягеру та належності їх до феномена «культурного вірусу» визначає актуальність цієї роботи, її проблемний комплекс та інноваційну сутність.

Шлягерні риси циганських пісень-романсів ХІХ століття – проблема, яка не отримала достатнього висвітлення в музикознавчій літературі. Серед невеликої кількості робіт, що присвячені циганським інтерпретаціям російського романсу, особливе місце займає праця Т. Щербакової [13]. У цьому блискучому дослідженні пісні-романси ХІХ століття розглядаються лише з позиції циганської інтерпретаторської традиції. Однак, на наш погляд, виявлення у цих пісенних творах рис шлягеру, а також причин, що зумовили їхню тотальну популярність, є необхідним для більш повного та глибокого вивчення специфіки тогочасної культури.

Як вважаємо, для осягнення причин затребуваності циганських романсів-шлягерів необхідно залучити понятійно-категоріальну базу сучасних праць у сфері психології. На наш погляд, для методологічної бази дослідження важливою є теорія так званих психічних вірусів,

висунута американським науковцем Р. Броді [1]. Поняття «психічний вірус» дослідник використовує для позначення такого явища, що «використовує зовнішні механізми копіювання для примусового самовідтворення» [1, с. 30]. Зауважимо, що ця теорія багато в чому співзвучна з широковідомою концепцією «медіавірусу» Д. Рашкоффа [7]. Але якщо сфера використання поняття «медіавірус» обмежена культурним простором другої половини ХХ – початку ХХІ ст., то «психічні віруси», як вважає Р. Броді, були присутні протягом всієї історії людства, однак їх цілеспрямоване використання пов'язане лише з Найновішим часом.

Різновидом «психічного вірусу», на думку Р. Броді, є «культурний вірус». Цей термін науковець вживає для позначення такої культурної події, що використовує людський розум для константного самовідтворення та розповсюдження [1, с. 90–91]. Р. Броді називає наступні характерні ознаки «культурного вірусу». По-перше, на відміну від «психічних вірусів», цей тип виникає довільно, а процес його створення – швидше інтуїтивний, ніж логічний та цілеспрямований. По-друге, метою «культурного вірусу» є лише власне самозакріплення, що, на відміну від інших вірусних різновидів, не схиляє його носіїв ні до придбання певної речі (як вірус реклами), ані до заангажованого ставлення до події/людини (як політичні віруси) тощо.

Зауважимо, що це протиставлення «психічного» та «культурного вірусів» актуальне по відношенню до подій/творів мистецтва, що належать до ХІХ століття та попередніх епох. Це пояснюється відсутністю до початку ХХ століття тотального впливу таких експансивно-спрямованих феноменів, як мода, реклама, мас-медіа тощо. Більша частина ж творів-шлягерів ХХ – початку ХХІ ст., на нашу думку, належить до «психічних вірусів» – вони є свідомо «сконструйовані» з метою охоплення великої аудиторії слухачів¹.

Таким чином, використання концепції «культурного вірусу» як методологічної бази цієї роботи дозволяє дослідити специфіку популярності циганських романсів-шлягерів ХІХ ст. та визначити причини їхньої привабливості для слухачів усіх верств населення.

Слід зазначити, що поняття «циганський романс» ми використовуємо у значенні, запровадженому Т. Щербаковою. Ця дослідниця розуміє його як сукупність «романсів, які створювалися російським містом (підкреслено автором – І. Ш.) на різних «поверхах» його музичних та навколомузичних сфер» [13, с. 74]. На її думку, належність цих романсів до циганських зумовлена тим, що циганські хори були основним каналом розповсюдження й популяризації названих творів серед населення Російської імперії [13, с. 76–77].

Зауважимо, що циганський репертуар містив не тільки виключно ці романси, а й обробки російських та українських народних пісень [11, с. 59; 13, с. 57–74], а також так звані «пісні табору» – «живу творчість кочового народу, що мігрувала разом з ним по неосяжному простору Російської імперії та оновлювалась у цих мандрах» [13, с. 49]. Зосередження наукової уваги статті саме на романсах викликане двома причинами. По-перше, твори О. Аляб'єва, О. Варламова та О. Гурільова є широковідомими і популярними й на сучасному етапі (тобто зберегли статус шлягера і до сьогодні). А по-друге, жанр романсу є найвизначнішою, значущою складовою циганського виконавського мистецтва, про що свідчать слова О. Чекан та Ю. Чекана: «він... найбільше розкриває циганську душу, і тільки циган уміє співати романсів так, як треба» [11, с. 59].

Мета пропонованої роботи полягає у визначенні шлягерної сутності циганських романсів ХІХ ст. та специфіки їхнього побутування як своєрідних «культурних вірусів».

Т. Чередніченко називає наступні характерні риси шлягеру: пісенність танцювального типу, любовно-ліричний текст, стандартизація елементів музичної мови, наявність міксту на всіх рівнях (від жанрово-інтонаційного до стилістичного) [5, с. 639]. Розглянемо прояви цих рис у циганських романсах ХІХ ст.

Перша з перерахованих властивостей шлягеру – **пісенність танцювального типу** – у розглянутих творах має досить специфічний прояв. Зазначимо, що у цей історичний період протяжні та танцювальні пісенні твори існували відокремлено. Однак, як свідчать спогади сучасників, цигани вміли майстерно «стикувати» контрастні різножанрові пісні-романси, а

¹ Доказом свідомого створення більшості шлягерів у Новітній час є існування ще на початку ХХ століття підручників, що навчали «виготовлення» пісні-шлягеру [12, с. 189].

часом навіть поєднували протяжні та танцювальні епізоди у межах одного твору, що створювало сильний емоційний ефект. Так, наприклад, Л. Толстой у повісті «Два гусара» характеризував циганський спів як танцювальне «дійство», у якому поволі змінювалась образність – «все сильніше та енергійніше <...> все жвавіше й жвавіше» [9, с. 262]¹. Описане письменником поступове пришвидшення темпу, яке спрямоване на загострення емоційної слухацької уваги, з часом стало одним з найулюбленіших виконавських засобів. Більше того, цей прийом навіть «переріс» виключно циганську виконавську традицію та став одним з найбільш затребуваних засобів естрадної музики (див., наприклад, пісні «Видели ночь» групи «Здоб ши Здуб» та «Гуляночка» Верки Сердючки).

Наступна характерна риса шлягеру – **наявність любовно-ліричного тексту**. У цьому сенсі жанр романсу XIX ст. як твір романтичної доби акумулював у собі найвиразніші риси лірично-чуттєвої поезії з властивою їй емоційною відкритістю та томлінням кохання. Як зазначає Т. Щербакова, такі якості поетичного тексту та емоційно співзвучної йому мелодії відповідали основним запитам тогочасної публіки: «любовна насолода та страждання серця виливалися у простому та безпосередньо виразному наспіві» [13, с. 77].

Третя з названих властивостей шлягеру – **стандартизація елементів музичної мови**. У циганських романсах цього періоду викристалізувалася романтична секстова інтонація (V – III – (II) – (I)), за якою закріпилася романсово-чуттєва семантика (згодом цей мелодичний зворот, який набув якості чуттєвої інтонації-символу, став широко використовуватися на всіх ступенях ладу у висхідному та низхідному русі). Таке семантичне наповнення секстового мелодичного звороту виникло, по-перше, завдяки його ліричності, заокругленості та виразності, а по-друге – через те, що ця інтонація супроводжує найбільш проникливі, емоційно увиразнені рядки вербального тексту. Серед безмежної кількості прикладів використання цього звороту назвемо романс О. Варламова «Напоминание», де ця інтонація щоразу з'являється на словах «Ты помнишь ли?» – на початку та в кінці кожного куплету (тт. 5-6, 22–23).

У числі інших усталених інтонаційних зворотів циганських романсів слід назвати хроматичний висхідний або низхідний рух, що підкреслює емоційно-виразний вербальний текст. Як приклад назвемо романс О. Аляб'єва «Иртыш», де низхідний хроматичний рух припадає на гостро-драматичні слова (тт. 3, 7, 9, 20):

Пе - вец мла дой, судь-бойго - ни-мый, при бре - гебыет рыхводси - дел и, гру-стьюскорб-но-ю то
ми-мый, раз-лу - ку с роди-но-ю пел. Шу-ми, Ир тыш, стру-и-тєсь, во-ды, не-си-те грустьмо-ю со
бой, а я, ли - шен-ный здесь сво - бо - ды, ды - шу для ро - ди - ны дра -
гої! А я, ли - шен-ный здесь сво-до - ды, ды-шу для ро - ди-ны дра - гої!

Остання з названих специфічних рис шлягеру – його **синтезуюча природа** – охоплює всі рівні циганських романсів (інтонаційний, жанрово-стильовий та театральновиконавський).

Як свідчать сучасники, інтонаційний компонент інтерпретацій циганських романсів був найбільш мобільною складовою, схильною до метаморфоз і синтезування. Серед компонентів такого синтезу, як зазначив Ап. Григор'єв, – «і російська пісня, і романс, й італійський мотив, і мазурки», що «набувають у горлі цигана оригінальний, самобутній характер» [2, с. 174]. Таке поєднання різноманітних інтонаційних практик, на думку Т. Щербакової, мало за мету надати

¹ Показово, що письменник протягом всього твору не відділяє циганський спів від танку – «почалися *танці* (курсив автора – І. Ш.), тобто циганські пісні» [9, с. 261].

циганському співу підвищений тонус експресивності, небуденності, а також служили прагненню виконавців створити такий музичний продукт, що мав би найбільшу затребуваність за впізнавання у слухацької аудиторії.

На жанрово-стильовому рівні циганські транскрипції утворювали, висловлюючись словами Т. Щербакової, «гібриди, що були вражаюче ненормативними». Органічне поєднання різножанрових (протяжних, танцювальних), різностильових (міська побутова пісня, народна пісня, сентиментальний романс, оперна арія, табірні пісні) та різнонаціональних (російських, українських з власне циганськими) елементів, яке могло видозмінюватися з кожним новим виконанням, долаючи інертність слухацького сприйняття, – це одна з тих якостей, що зумовлювали надзвичайну популярність циганських романсів-шлягерів XIX ст.

Театральнo-виконавський рівень синтезу циганських романсів XIX ст. специфічний винятково для циганської інтерпретаторської традиції. У циганських виступах, які названі сучасниками справжнім драматичним дійством [6, с. 152], небуденна краса «дикої музики рухів» (О. О. Блок) підкреслювалася яскраво вираженою театральною імпровізаційністю із довільною зміною темпу і гучності виконання, вербального та інтонаційного текстів, співу й мелодекламації, сольних, ансамблевих і хорових епізодів. Показовою є навіть узагальнююча назва циганських колективів того часу – «хори з картинами». Такий термін виник завдяки характерному для циган-виконавців вродженому акторству, вираженому в «ефектних постанях, акторських позах, запальних танцях» [12, с. 62].

Таким чином, розглянутим романсовим творам властиві всі ознаки шлягеру XIX ст. Проте виникає важливе питання: який чинник послужив причиною виокремлення зі всієї музики XIX ст. саме циганських романсів як шлягерів своєї епохи?

Для відповіді на це питання слід окремо зупинитися на принципі відбору творів циганськими виконавцями. За словами Т. Щербакової, у цих романсах «переважала тематика любовного пориву й туги, за контрастом використовувались теми молодечтва і безтурботної веселості» [13, с. 77]. Зазначимо, що вибір таких вокальних творів не є випадковим. Пріоритет такої тематики спричинений її максимальною відповідністю потребам тогочасної слухацької аудиторії.

Слід окремо зупинитися на відповідності романсів-шлягерів тогочасним соціальним запитам. Небуденність, винятковість, неповторність кожного виступу циганських колективів зумовлювала сприйняття їхнього виконавства як своєрідного свята, більше того – події, де кожен із слухачів/співучасників дійства міг обрати собі роль за смаком. За твердженням Ю. Лотмана, таким святом для людини XIX ст. було «залучення до світу театральних лаштунків чи циганського табору» з «обов'язковою зміною соціальної маски: ...якщо у повсякденному житті даний член колективу належав до принижених та зневажених, то під час розваг він повинен був грати роль людини, якій «сам чорт не брат». І навпаки, для того, хто володіє високим авторитетом, його роль у дзеркальному світі свята буде часом включати гру в «приниженого» [3, с. 491].

Як ми вважаємо, завдяки яскравій іманентно-святковій манері виконання та орієнтованості на гостро експресивне тематичне наповнення жанр циганського романсу перетворився на своєрідний «культурний вірус», який спонукав інтерес до циганських романсів та циганського виконавського мистецтва в цілому протягом більш ніж півтора століття.

Для осягнення специфіки явища «культурного вірусу» у циганських романсах XIX ст. розглянемо його характерні складові.

Обов'язковим компонентом будь-якого психічного та культурного вірусу Р. Броді називає мем або комплекс мемів. Спираючись на концепцію Р. Докінза про егоїстичний ген, Р. Броді визначає «мем» як «одиницю інформації, яка міститься у розумі, впливає на хід подій та сприяє виникненню своїх копій у мізках інших людей» [1, с. 15].

У числі найбільш дієвих мемів (за словами ученого, це «ті, які краще розповсюджуються» [1, с. 46]) Р. Броді називає такі, що подразнюють чуттєві точки – це меми сексу, небезпеки, їжі та належності до певної спільноти. Як вважає дослідник, наявність у події/повідомленні хоча б одного з перерахованих мемів сприяє виникненню такого явища, як «психічний» або «культурний вірус».

У результаті аналізу циганських романсів XIX ст. стає очевидним, що переважна частина названих Р. Броді мемів є їх невід'ємною складовою. Більше того, присутність цих мемів виявляється на різних рівнях романсів (вербальному, інтонаційному, виконавсько-інтерпретаційному /рівень циганської виконавської транскрипції /), що, на наш погляд, сприяє кращому закріпленню їх у мізках слухачів.

Вважаємо за необхідне підкреслити, що акумулювання дієвих мемів у циганських романсах XIX ст. трактується нами як результат інтуїтивного композиторського та виконавського пошуку, що аж ніяк не ставив за мету свідоме створення «культурного вірусу».

Розглянемо принцип функціонування мемів сексу, небезпеки і належності до спільноти на вербальному, інтонаційному та виконавсько-інтерпретаційному рівнях романсів О. Аляб'єва, О. Варламова та О. Гурільова.

Перший з названих – **мем сексу** – виявляється в цих творах у властивому даній епосі модусі романтичного томління в коханні, іншими словами – має не відверто-сексуальну, а, ймовірно, еротичну специфіку (саме з цієї причини далі цей мем буде нами називатися еротичним). Варто сказати, що еротичний мем є дуже затребуваним у мистецтві XIX ст. Він знаходить втілення у прозовій літературі (завдяки зосередженості на любовних переживаннях героїв), новомодних танцях (наприклад, у вальсі, де кавалер міг притиснути до себе даму – нечувана вільність для того часу). До того ж еротичний мем «виходив за рамки» мистецтва і ставав невід'ємною часткою повсякденного життя, що виражалося у грайливо-еротичній манері поведіння, відвертому покрою одягу тощо.

Вербальні тексти розглянутих романсів сповнені найпоетичніших виявів почуттів: від прагнення очікуваної зустрічі з коханою людиною (наприклад, «Она миленькая» О. Гурільова: «Время, мчися быстрее!/Хочу видетсья с ней./Дай «люблю» ей сказать,/дай ее мне обнять») до безмежної радості від взаємних почуттів (див. романс «Восторг любви» О. Варламова: «Приятно для любви крушиться,/приятно для нее терпеть!/Как сердцу сладостно томиться/и пламенем любви гореть»).

Інтонаційно мем еротики проявляється за допомогою секстової романсової інтонації, мова про яку йшла раніше. Причиною висунення саме цього мелодичного звороту як інтонаційної реалізації вказаного мему вбачаємо в іманентних йому відкритій емоційності, відвертості, зворушливості – тих якостях, що характеризують еротично-любовні почуття XIX ст.

На виконавсько-інтерпретаційному рівні мем еросу виявляється в гостро-емоційній манері виконання, що кидала виклик міщанській сірості, деякою мірою навіть збуджувала. Не випадково сучасники описували циганські виступи як «хор вакханок: очі горять, обличчя запалюються у якомусь захваті» [10, с. 8] та «то плаче, томить, просто душу з тіла виймає, а потім раптом як вхопить зовсім у іншому роді й точно одразу знову серце вставить» [4, с. 133]. Слід зазначити, що пристрасно-емоційна манера циганського виконання походить від яскравого, вибухового темпераменту, властивого цьому народу. Так, наприклад, експресивність притаманна навіть розмовній мові, що, на думку О. Чекан та Ю. Чекана, є доказом «вибуховості характеру, спонтанності висловів, високої емоційної температури спілкування» [11, с. 37].

Другий з названих Р. Броді – **мем небезпеки** – виявляється по-різному на різних рівнях, що розглядаються. На вербальному рівні він має тісний зв'язок з мемом сексу, що виражається у небезпеці бути покинутим коханою людиною, бути самотнім, забутим, а іноді (в традиціях гіперболізованого прояву почуттів у циганських творах) – й із небезпекою померти з любовної туги. Серед безлічі прикладів наведемо романс «Ожидание» О. Варламова, у якому поступово розгортається душевна драма дівчини, що більше ніколи не побачить свого коханого (наведемо текст другого куплету, на який припадає найбільша емоційна гострота: «Зачем ты поздно порою/одна выходишь на крыльцо?/Зачем горячею слезою ты моешь тусклое кольцо?/Не жди его: в стране далекой,/в кровавой сече он сражен./Там он чужими, одинокий,/в чужую землю схоронен»).

Інтонаційно мем небезпеки позначений найбільш гостро емоційною, експресивно-напруженою інтонацією того часу – висхідним або низхідним хроматичним рухом. Зауважимо,

що цей інтонаційний зворот не є специфічним виключно для російській музики – раніше він побутував як *rassus duriusculus* у західноєвропейському музичному мистецтві епохи бароко, однак на території Росії він актуалізувався саме через романси XIX ст.

На інтерпретаторському рівні відбувалося посилення мемів небезпеки, присутніх на інтонаційному і вербальному рівнях, що проявлялося у підкреслено гострій виконавській емоційності, підвищеній патетиці, своєрідному «згущенні кольорів» трагічних та тужливих циганських романсів. Так, наприклад, преса відгукнулася на один з виступів циганської співачки Степаніди: «Ніхто не смів дихати, і, звичайно, у всіх <...> стислося серце; у всіх також затліла душа, коли відчайдушним голосом закінчила вона другий куплет» [8, с. 396–397].

Останній з виділених Р. Броді – **мем належності** до певної спільноти. Слід зазначити подвійну національну специфіку розглянутих романсів: по-перше, ці твори належать до російської музичної традиції (з притаманними їй яскравою інтонаційністю та романтичним образно-сюжетним наповненням), а по-друге – циганський виконавський компонент не тільки додає властиві цьому народу «нотки» (експресію, небуденність, пристрасність тощо), а й завдяки увиразненості та уваги до емоційних деталей акцентує характерне для російської культури XIX ст. прагнення до «широї радості, таємних передчуттів та сліз болю й розпачу» [13, с. 27].

На вербальному рівні мем належності до спільноти виявляється у використанні типово російської любовно-ліричної тематики, характерної для доби романтизму: прагнення любові, розлука з коханою людиною, туга й смуток через неподілені почуття. Ці сюжети були зрозумілі та затребувані у всіх верствах російського населення XIX ст., що було одним з найважливіших чинників популярності творів.

Інтонаційно цей мем виявляється через характерну російську та українську романсову пісенність. Важливо, що типові романсові інтонації формувалися саме на базі народної мелодики, завдяки чому, на нашу думку, вони й виявилися «життєздатними» для існування у російській музиці подальших епох.

На виконавсько-інтерпретаційному рівні мем належності до спільноти виявляється у органічному сплаві російської, української та циганської культурних традицій, де кожен з національних елементів є ідентифікованим. Підтвердженням цього є слова сучасників, які характеризують виступ циганського хору у Павлівському воксалі (збережено правопис першоджерела): «Радість та веселощі лилися до серця разом з рідними наспівами, з молодечтвом російської пісні (підкреслення наше – І. Ш.)» [10, с. 8].

Отже, циганським романсам XIX ст. властиві такі характерні ознаки, як органічне поєднання пісенних та танцювальних компонентів, експресивний любовно-ліричний текст, специфічні усталені елементи музичної мови (романтична секстова інтонація, хроматичний висхідний або низхідний рух), синтезуюча природа, що охоплює всі рівні твору (від інтонаційного до жанрово-стильового, а також об'єднує різні види мистецтв: музику, танок, театр). Усе перелічене дозволяє віднести циганські романси до шлягерів XIX ст.

Вербально-інтонаційний аналіз розглянутих творів та специфіка їхнього побутування дозволяє віднести циганську романсову виконавську творчість до феномена «культурного вірусу». Це підтверджується наявністю в них виділених Р. Броді мемів – одиниць інформації, які розповсюджуються та копіюються у мізках носіїв.

Як сказав Ю. Лотман, «щоб стати значущим, тобто «новим», «своє» нібито зміщується на положення «чужого», переживає «друге знайомство» з нами та знову стає «своїм» [3, с. 534]. Це повною мірою стосується романсів О. Аляб'єва, О. Варламова та О. Гурільова – у результаті побутування як циганських романсів ці російські твори стали справжніми шлягерами своєї епохи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Броді Р. Психические вирусы. Методическое пособие для слушателей курса «Современные психотехнологии» / Р. Броді. – М. : ИВЦ «Маркетинг», 2002. – 192 с.

2. Григорьев Ап. Концерт цыган // Московский городской листок. – 1847. – № 43. – С. 174.
3. Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. Лотман. – Санкт-Петербург : «Искусство – СПб», 1994. – 709 с.
4. Маркевич Б. М. Цыганка Таня: О Пушкине и Языкове // Полн. собр. соч. / Б. М. Маркевич. – В 11 т. – Т. 11. – СПб., 1885. – 438 с.
5. Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. В. Келдыш]. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – 672 с.
6. Немцов Ф. И. Цыгане // Природа и люди. – 1892. – № 28. – С. 443–444.
7. Рашкофф Д. Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание / Д. Рашкофф; [пер. с англ. Д. Борисова]. – М. : Ультра. Культура, 2003. – 368 с.
8. Русская Каталани // Отечественные записки. – 1822. – ч. 10. – № 32. – С. 395–402.
9. Толстой Л. Н. Два Гусара // Собрание сочинений в 22-х томах. Т. 2-й / Л. Н. Толстой. – М. : Художественная литература, 1979. – С. 239–296.
10. Ф. Б. Праздник на Павловском воксале // Северная пчела. – 1838. – № 252. – 3 ноября. – С. 8.
11. Чекан О. Romano dram. Подорож країною ромів / Олена Чекан, Юрій Чекан. – К. : Нора-Друк, 2003. – 64 с.
12. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры. В 2-х томах. Т. 1 и 2. / Т. Чередниченко. – Долгопрудный : Аллегро-Пресс, 1994. – 392 с.
13. Щербакова Т. Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России / Т. Щербакова. – М. : Музыка, 1984. – 176 с.

УДК 782.7 (430.2)

Л. В. ЛЮТЬКО

«ШЛОБ ПРОТИ ВОЛІ» Е. ХУМПЕРДІНКА ЯК ОДИН З ПЕРШИХ ЗРАЗКІВ ПОСТВАГНЕРІВСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ДРАМИ НА КОМІЧНИЙ СЮЖЕТ

У статті досліджено особливості трактування жанру комічної опери Е. Хумпердінком. Охарактеризовано специфіку творчого методу композитора як перетворення принципів вагнерівської музичної драми у рамках неміфологічного сюжету. Твір розглянуто у контексті пошукових тенденцій періоду Fin de siècle у музичній культурі Німеччини.

Ключові слова: комічна опера, зінгіпіль, музична драма.

Л. В. ЛЮТЬКО

«БРАК ПРОТИВ ВОЛИ» Э. ХУМПЕРДИНКА КАК ОДИН ИЗ ПЕРВЫХ ОБРАЗЦОВ ПОСТВАГНЕРОВСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ НА КОМИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ

В статье исследованы особенности трактовки жанра комической оперы Э. Хумпердинком. Охарактеризована специфика творческого метода композитора как преломление принципов вагнеровской музыкальной драмы в рамках немифологического сюжета. Произведение рассмотрено в контексте поисковых тенденций периода Fin de siècle в музыкальной культуре Германии.

Ключевые слова: комическая опера, зингипиль, музыкальная драма.

«AGAINST THE WILL OF MARRIAGE» E. HUMPERDINK AS ONE OF THE FIRST SAMPLE POSTVAGNERS MUSICAL DRAMA BY COMIC STORY

In this paper the particular interpretation of the genre of comic opera E. Humperdinks. It characterized by specific of the composer's creative method as refraction principles of Wagner's music drama in the non-mythological story. Opera is considered in the context of search trends Fin de siècle period in the musical culture of Germany.

Keywords: *comic opera, Singspiel, a musical drama.*

Дев'ятнадцяте століття зробило надзвичайно багатий внесок до скарбниці австро-німецької музичної культури. Л. Бетховен, К. Вебер, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Г. Малер, Р. Штраус, А. Брукнер – особистості, що вразили музичний світ своїм талантом і концепційним масштабом творчості. Середина XIX століття була засліплена сонцем Вагнера, вплив якого поширювався не тільки на оперу, а й на загальне нове сприйняття музики і ставлення до культури. Криза, пов'язана з відходом цілої плеяди «жерців» романтизму (у тому числі і Байройтського маестро), новаторські пошуки художників у період Fin de siècle отримали неоднозначне відображення в оперному жанрі.

Специфічним у поствагнерівський період виявився і розвиток комічного жанру. «Архаїчні» зінгшпільні традиції, надбання романтичної опери (зокрема такого її зразка, як вагнерівська музична драма), новітні опереточні пасажі переплелися в міцному синтезі, що породив нове бачення цього феномена.

У цьому сенсі є цікавою комічна опера Е. Хумпердинка «Шлюб проти волі», що, по суті, є одним з перших зразків «оновленого» жанру – поствагнерівською музичною драмою на комічний сюжет.

Зінгшпіль стає невід'ємною частиною німецької оперної культури і викликає пильну увагу дослідників¹. У ряді популярних у вітчизняному музикознавстві праць, які висвітлюють дуже цінну та актуальну сьогодні інформацію про стан комічної опери німецькомовних країн часів Моцарта, безсумнівно, варто виділити праці Г. Аберта [1] і Є. С. Чорної «Моцарт і австрійський музичний театр». Деякі важливі відомості у вивчення контексті комічного жанру у творчості Р. Вагнера, Р. Штрауса та К. Орфа містяться у монографіях Б. Левіка [7], А. Гозенпуда [5] та О. Леонтєвої [8]. Також, у зв'язку із вивченням опери Е. Хумпердинка у контексті стосовно творчості Р. Вагнера, цінними є його особисті праці, у яких розкривається специфіка його підходу до бачення оперного жанру, та естетико-філософські погляди [2; 3]. Стан музичної культури у Німеччині того часу та оперного жанру на перетині століть висвітлено у працях Л. Неболюбової [9] та М. Черкашиної [10]. У роботі «Комічна опера в XX столітті» Л. Данько [6], розмірковуючи про долю комічного жанру в XX сторіччі, помічає дуже важливу тенденцію: «Відбувається як би подвійний процес еволюції жанру: а) у бік більшої психологічної заглибленості і б) у бік фарсу, відмови від великих філософських проблем» [6, с. 20]. Ця монографія (у вітчизняній критичній літературі зокрема) є одною з найважливіших праць узагальнюючого плану. Серед останніх досліджень в галузі такого національного жанрового різновиду комічної опери, як зінгшпіль, необхідно відзначити роботу К. Габрієлової, під назвою «Венский зингшпиль и его традиции в музыкальном театре XIX–XX вв.» [4]². Однак вагомою узагальнюючою працею, яка була б присвячена дослідженню динаміки розвитку комічної опери в Німеччині, особливо переломного поствагнерівського періоду (а надто в 80–90-х рр.), немає.

¹ Серед робіт останніх років – Mara R. «The German Baroque Pastoral Singspiel» (1990), Jesse Russell «Singspiel» (2012) та ін.

² Автор праці безуспішно намагається сконструювати єдину «модель» жанру, оскільки поняття «зінгшпіль» використовується дослідниками при позначенні досить різних феноменів.

Це питання, відповідно, практично не висвітлене й у проекції на комічний жанр у творчості Е. Хумпердінка. Незважаючи на всю затребуваність творів композитора, на жаль, науковий контент щодо цієї теми дуже специфічний. Так, серед німецькомовних дослідників початку ХХ століття виділяються Г. Мюнцер, О. Беш, В. Гольтхер, Г. Швайцер, В. Найман, А. Фрідентхаль, Л. Кірштен, Х. Кульман, А. Портер, Р. Паскаль. Улюблена сфера інтересів цих авторів – біографічна фактологія. Серед них виділяється праця Х. Ірмена «Одісея Е. Хумпердінка. Біографічні документи» [13], у якій сконцентровано багато цінної інформації відносно процесу написання творів. До особливого списку слід віднести великі монографічні роботи «представників сімейної справи» – сина Хумпердінка Вольфрама «Життя мого батька» [12] і його онуки Єви Хумпердінк «Листи і документи про постановку мелодрами «Королівські діти» [11] і «Два сини – Зігфрід Вагнер і Вольфрам Хумпердінк». Наявна й невелика кількість робіт аналітичного характеру, однак, не зважаючи на заявлені в назві глобальні проблеми, вони присвячені в основному опису опер. Подібний стан справ тільки підсилює актуальність питання, що досліджується.

Мета роботи – дослідити особливість трактування жанру комічної опери композитором у контексті пошукових тенденцій *Fin de siècle*.

Енгельберт Хумпердінк (Engelbert Humperdinck; 1854–1921) – німецький композитор, який творив на зламі ХІХ і ХХ століть. Консервативний прихильник вагнерівської музичної драми, відданий учень, послідовник байройтського Маестро та, при цьому, затятий жанровий селекціонер, винахідник прогресивного вокально-декламаційного стилю *sprechgesang* і, відповідно, нового різновиду мелодрами (відомої під назвою «зв'язана» або «прив'язана»), дотепний музичний казкар, один із початківців різновікової дитячої казкової опери в Німеччині¹.

Енгельберта Хумпердінка певною мірою можна зарахувати до дружної когорти вагнеріанців², але ні в якому разі його не можна нагородити негожим званням епігона. Своєю творчістю, що, безсумнівно, виросла в лоні глибоких національних, романтичних і вагнерівських традицій, композитор не тільки узагальнив досягнення попередників, але й заклав фундамент до подальших, дуже цінних і перспективних оперних знахідок. Він став одним з тих небагатьох перших композиторів, які «спустилися з небес» заплутано-піднесених міфів та відмовились від них на користь невигадливої та зрозумілої казки, зінгшпіля і німецької *Lied*. Вже тріумфальна прем'єра першого великого полотна композитора, по суті, музичної драми на казковий сюжет, «Гензель і Гретель» (1893 р.) заявила про народження гідного вагнерівського наступника і водночас самобутнього композитора.

Тенденція звернення до жанру дитячих казкових опер була продовжена у творах «Семеро козенят», «Спляча красуня» та «Королівські діти». Весь цей час композитор перебував у черговому пошуку відповідного сюжету. У листі директору мюнхенського королівського придворного театру і близькому другу Ернсту фон Поссарту (від 9 вересня 1895 р.) Е. Хумпердінк з відтінком песимізму висловлює свої хвилювання з приводу сучасного стану справ у музичній культурі і безуспішних пошуків літературного першоджерела для опери. Композитор скаржить, що протягом ось уже кількох місяців «задиhaється» без гарного лібрето, бажано комічної опери, відчуваючи в собі бажання і сили, а також готовність взятися за комічний жанр. «Або вбивство навмисне, або ненавмисне, або ідіотична оперета ... ми, як люди епохи *Fin-de-Siecle*, зовсім забули сміятися так, як це робили Д. Россіні, Д. Обер і А. Лортцінг», – з гіркотою зазначає Е. Хумпердінк [12, с. 229].

¹ Серед різноманітних жанрів, у яких працював композитор (музика до драматичних вистав, понад 20 хорів, близько 70 вокальних творів та кілька програмних інструментальних творів), найважливішу, новаторську частину композиторської спадщини Енгельберта Хумпердінка представляє оперна творчість. Він написав більш ніж 10 творів, кожен з яких, по суті, репрезентує унікальну жанрово-стильову модель.

² Історія особистого знайомства з Маестро бере початок в 1880 році, коли практично без запрошення (треба відзначити, у вагнерівському дусі!) молодий Лицар Ордену Грааля вельми сміливий молодик Енгельберт Хумпердінк постукав у двері неапольської вілли Р. Вагнера.

Мрія композитора втілилася у кінці 1899 р. – сюжет був знайдений, і дружина композитора (Хедвіг Хумпердінк) почала писати лібрето¹. Вибір припав на комедію А. Дюма «Вихованки Сен-Сирського дому». Перша вистава відбулася через шість років – 14 квітня 1905 р. у приміщенні Королівської берлінської опери (під керівництвом «беззмінного» Р. Штрауса).

Жвава публіка не була розчарована новою для Хумпердінка жанровою спробою. Вистава була дуже добре сприйнята глядачами і пресою – послідували теплі відгуки музичних критиків Оскара Бі, Леопольда Шмідта, диригента Артура Нікіша та ін.

Але все ж деякі моменти опери піддалися незначній критиці. Пауль Беккер бачив причину деякої «затягнутості» драматургії в не зовсім професійному лібрето, його висловлювання з цього приводу повні трагічного пафосу: «Цей видатний чуйний високоосвічений майстер Е. Хумпердінк, який здобув освіту у Р. Вагнера і є носієм сильної традиції, – він все забув, забув, що повинен особисто проконтролювати написання лібрето, тим самим він «зрікся роду» ... ». І як наслідок непродуманого лібрето, він відзначає ще один мінус опери – комічні і ліричні моменти не доповнюють один одного, а немовби вступають у конфронтацію [13, с. 106–107]. Інші критики також відзначали довжини, що пов'язані зі значною кількістю (як для комедії) ліричних сцен. Не важко здогадатися, вплив чиєї школи відчувається в цьому. Як справжній продовжувач байройтського Маестро, Е. Хумпердінк, мабуть, не зміг «комічно поглумитися» над щирою любов'ю «головною героїнею опери» – Хедвіг, яку він щедро наділив ліричними монологами.

Подібну проблему акцентує і Р. Штраус, замислюючись через вісім років про долю опери. На його думку, милування композитора почуттями дещо гальмувало таку необхідну для комедії активність і стрімкість музично-подієвого ряду (в цьому контексті він особливо піддає критиці серйозний і складний третій акт, що старанно намагається виконати функцію комічного фіналу).

Разом з тим майже через тридцять років з дня прем'єри (у 1934 р.) німецький мистецтвознавець Адольф Фогль реабілітує композитора, стверджуючи, що комічна інтрига однак «працює» і підвищений ліризм деяких фрагментів нітрохи не заважає музичному втіленню тонкого французького гумору А. Дюма. Також з висоти історичної перспективи дослідник вписує цей твір Е. Хумпердінка в ряд таких творів, як «Перукар з Багдада» Петера Корнеліуса, «Приборкання норавливої» Германа Гетца і «Коррегідор» Гуго Вольфа.

Таким чином, настільки різноманітні точки зору можуть лише підтвердити новаторський, перехідний тип цього твору.

Як згадувалося, у якості літературної основи свого майбутнього твору Е. Хумпердінк використовує комедію Олександра Дюма-батька «Вихованки Сен-Сирського дому» («Des demoiselles de Saint-Cyr» (1843 р.). Не надаючи особливого значення історичній лінії, композитор акцентує саме комедійну – «хитре заміжжя» двох збіднілих дворянок (учениць Сен-Сирійської школи пані Ментенон) і двох титулованих, молодих і не бідних (але спраглих розбагатіти ще більше) молодих людей, які попалися в тенети свого безмірного прагнення до жіночої статі. Тому драматургію твору рухає, власне, ряд подій, що пов'язані з цією повчальною історією.

П'єса виявилася настільки «добре складена», що при написанні лібрето опери сюжет практично залишився без змін – автор лібрето Хедвіг Хумпердінк вважала за потрібне не втручатися в загальний хід розвитку колізії (що, можливо, все ж слід було б зробити). Серед основних корективів слід виділити два основних пункти. По-перше, текст комедії був скорочений

¹ Хедвіг Хумпердінка «змінила на посту» сестру композитора Адельхайд Ветте, яка була першим його лібретистом.

(з 5-ти), наближаючи архітектоніку полотна до так улюбленої композитором трьохактної структури музичної драми. По-друге, дотримуючись законів музичного жанру, в дію були включені хоріві сцени і влучні сольні характеристики, що найчастіше сприяють більшій логічності музичної драматургії і комічності дії¹.

За принципом і подобою до музичних драм Вагнера опера є розгорнутим вокально-оркестровим полотном. Вона складається з трьох актів (які, у свою чергу, поділяються на тривалі монологічні або діалогічні сцени), кожному з них передують оркестровий вступ, як і у Вагнера, що узагальнено випереджає події майбутнього акту.

Композитор не був вельми оригінальним у зверненні до досить розповсюдженого набору оперних амплуа. В якості прототипів головних героїнь і героїв він обрав характерні контрастні пари дівчат та юнаків. Таких безліч в оперній літературі, серед них Графиня – Сюзанна (з «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта), знамениті вердіївські пари, Н. А. Римського-Корсакова і, звичайно, в їх ряду Тетяна – Ольга П. І. Чайковського. У даному випадку останній приклад більш близький до «парочки» головної героїні – Хедвіг і її подруги Луїзи.

Образ Хедвіг представлений в динаміці (від цнотливої вихованки Сен-Сирського пансіону до пристрасно закоханої жінки, яка пізнала гіркоту зради коханого). Цьому сприяє комплекс лейтмотивів (втім він щедро і різноманітно характеризує всіх героїв опери). В уста своєї Ельзи Е. Хумпердінк вкладає естетичне кредо – лояльність до монархічного ладу (аріозо Хедвіг з 3 акту: «Під божим благословенням керує народом і його долею ... розцвітає наука, розцвітає мистецтво ...»). Священний C-dur, відчуття патетичної височини (яке викликане маршовою ходою, викладеною в акордовій фактурі), впевненість і напір (підкреслені опорою на устої і поважним рухом четвертними) споріднять музику «оди» з подібними моментами у творчості наставника композитора – Р. Вагнера².

Лейттема любовного томління і лейтмотив ніжності інтонаційно ріднять Хедвіг з її обранцем – Робертом фон Монфортом. Це центральна лірична пара опери. Протягом вистави більш чітко виявляється специфічна для персонажа сфера, споріднена з «лоенгрінівським» героїчним пафосом (аріозно-декламаційний стиль, мелодика з розспівними ходами, що спрямовані вгору). Найбільш показовим у цьому контексті стає один з найвідоміших фрагментів опери (9 сц. 1 акт) – «серенада із солов'єм» (мальовнича оркестрова інтермедія і любовне аріозо «Hörst du der Nachtigall» («Ти чуєш солов'я»)).

Потрібно відзначити, що в опері проглядається чітка диференціація образів на серйозні (Хедвіг і Монфорт) і комічні (alla субретка Луїза і Дюваль, а також другорядні, наприклад, характерний бас – Начальник Тюрми). Так, крім драматизації образу, що виникла під впливом сварки з Монфортом, музичні характеристики Хедвіг піддаються і більш позитивному, грайливому впливу її подруги – Луїзи. В цілому це виявляється у відмові від ліричної розспівності на користь більш (оперетно-вальсової) танцювальності, легкості настрою. Прикладом цього служить грайлива і трохи легковажна лейттема інтриги (що вступає в інтонаційний «конфлікт» з основною любовно-ліричною сферою головних героїв).

Одеак незважаючи на те, що персонаж Луїзи витриманий в комічному ключі, композитор наділяє Луїзу і якостями, що виходять за рамки субретки (зокрема він ліризує образ). Надалі найбільш яскравий приклад подібного ставлення до такого типу можна зустріти у К. Орфа в його казці для дорослих «Розумниця».

Відлуння вагнерівського піїетного ставлення до монархів присутні і в цьому полотні. Велике значення в третьому акті має персонаж, введений письменником для посилення

¹ Хор-хода черниць «Майське сонце блаженно світить» 1 акт 1 сцена, хор дівчат «Ave Maria, gratia plena» з 7 сцени, дотепно реконструйована за розповідями Роберта і Дюваля сцена в Бастилії з включенням палкої серенади Монфорта і прекрасною «арії зі списком», точніше «арії з меню» Начальника Тюрми, 5 і 6 сцени з 2 акту – привітання гостей, з 3 акту – фінальна хорова перекличка гостей, що зображає жах і вселенський переполюх від гніву монарха з подальшим прославлянням його королівського благородства і ще безліч епізодів вигідно підсилюють комічний колорит опери.

² До того ж оркестровий підголосок вгорі (так зване «фаворське світло» за С. Тишко) посилює кришталеву чистоту образу.

конфлікту – Король Філіп V. При цьому образ Короля змальований О. Дюма як глибокий, що страждає від брехні навколо, і відповідальний правитель при цьому чуйний, закоханий у Хедвіг чоловік (не ловелас). Не дивлячись на наявність піднесених моментів у його характеристиці, комічне розвінчання не примушує себе довго чекати. Розвінчання відбувається у сцені словесної дуелі з Монфортом, який явно перемагає в музично-інтелектуальній дуелі. Панічним криком про допомогу Короля «Wache herbei!» («Охорона, сюди!») вторить «а la-переполох» «хорового натовпу» з подальшою одою в стилі «наш король – найсправедливіший король на землі».

Власне таке дещо казкове трактування Короля як недалекого і неавторитетного персонажа ріднить бідолаху швидше з його «колегами» з «Розумниці» К. Орфа і «Золотого півника» Н. А. Римського-Корсакова.

У цілому конфлікт у цій опері зовсім неоднозначний. У міру розвитку колізії більшість героїв опери (зокрема, любовний трикутник при участі Луїзи, Монфорта та Короля) зазнають «інтонаційних штормів» (методом драматизації їх основних жанрово-інтонаційних сфер) з фінальним здобуттям колишньої гармонії.

Хотілося б відзначити ще один цікавий момент, що «вгадується» в контексті оперної творчості Е. Хумпердінка. Враховуючи його вже достатній до часу створення цієї комедії досвід роботи в жанрі казкової опери та, як наслідок, сформований принцип «чорно-білої» драматургії, в цій опері можна побачити деякі її намітки. Зокрема, прямі асоціації викликає оркестрова тема, яка з'являється в другій сцені першого акту при згадці про строгу настоятельку пані Монтенон (роль якої відсутня в опері). Ця тема має явно виражений авторитарно-негативний характер і подається як фатальна і загрозлива, зазвичай характерна для Відьом в його казкових операх. Однак цей «інтонаційний збудник» не детонує, так і залишивши стандартний інтонаційний конфлікт у сфері начерків.

Цікавий (пізньоромантичний) варіант комічної опери запропонований в цьому випадку Хумпердінком. Як учень і зятій послідовник Вагнера, композитор використовує створену Майстром модель «музичної драми», накладену на чисто комічний сюжет, що дозволяє каламбурно позначити твір як комічну музичну драму або ж скористатися терміном Б. Левіка «драма-комедія», використаному відносно «Нюрнберзьких майстерзінгерів».

На користь такого жанрового визначення свідчать наступні застосовані композитором принципи:

– починаючи з зовнішніх характеристик опери – трьохчастинна композиція (при цьому дроблення на сцені нітрохи не порушує загальний плавний музично-сценічний потік), кожній дії передуює оркестровий вступ¹, що узагальнено натякає на колізії акту, що йде за ним;

– незважаючи на те, що літературна основа – далеко не міфологічний сюжет, загальний «набір» головних героїв дуже характерний; зокрема, в якості головної героїні Е. Хумпердінк представляє високодуховну Хедвіг, яка за душевними якостями (виходячи, звичайно, з музичних її характеристик) і глибини переживань цілком може стати в один ряд якщо не з Ізольдою, то вже з Ельзою цілком; головний герой опери (Монфорт), звичайно, теж не зовсім Лоенгрін, але любовно-героїчна музична сфера, характерна для такого типу персонажів, дотримана Хумпердінком і тут; до того ж у випадку цієї оперної пари виникає цілком справедлива аналогія з Вальтером і Євою;

– в цьому світлі слід відзначити тенденцію, що спостережена і в «майстерзінгерах»: помітна чітка диференціація двох ліній – ліричної (провідна) і комічної (другорядна) і, відповідно, персонажів на ліричні (головні герої опери) і комічні (їх дуальна пара – Луїза і Дюваль, Тюремник і, почасти, Король);

– характерний і сам метод роботи з матеріалом: наявність розгорнутої лейтмотивної системи, специфіка застосування лейттем (включаючи і характерні місцеві лейтмотиви – найчастіше як похідні від лейттем, які цементують цілі сцени), переважання розгорнутих монологічних і діалогічних сцен з невеликим відсотком хорів;

¹ При цьому увертюри, що передуює опері, нема.

– нарешті, багатогранна естетична ідея твору виходить за рамки суто побутової комічної опери і включає у твір філософсько-естетичне кредо композитора.

При всіх ознаках, що виявляють схожість з принципами побудови музичної драми, в оперному полотні Е. Хумпердінка помітні значні «відхилення», що вказують на апелювання до більш доступного жанру оперети, що вступає в силу на той час, і також риси старого доброго зінгшпіля.

Узагальнюючи «музично-комічну» картину перетину століть, слід зазначити серед таких робіт, як «Приборкання норавливої» (1874) Германа Гюетца, опера «Коррегідор» Хуго Вольфа (1896), опер іспанської тематики – «Найбільш неможливий з усіх» (1897) Антона Уршпруха і «Донна Діана» (1894) Емілія Ніколауса фон Резнічека своєю оригінальністю і високим рівнем узагальнення виділяються опери учня Хумпердінка – Лео Блеха («Це був я» 1902 р., «Зображений» 1908 р.), а також, що відрізняються вишуканим поєднанням гумору і еротизму, опери «День музиканта» (1899) Макса Шиллінгса і «Згаслі вогні» (1901)¹ Ріхарда Штрауса.

До того ж з ряду штраусівських зрілих опер виділяється комедія «Кавалер троянди» (1911 р), в якій композитор проявив при створенні музики більше вільності, усвідомлено допускаючи анахронізми і, як відзначають музикознавці, «поєднуючи мелодику, характерну для старого часу з вальсами, що представляють навіть не ХІХ, а ХХ століття» [5].

Ця сама «віденськовальсова» жанрово-інтонаційна природа, а також полегшений вокальний стиль оперети характеризують цю оперу та виділяють її серед ряду інших. Одночасно з цим слід зауважити, що тенденція взаємозбагачення колись єдиної комічної опери та оперети вже присутня і в опері Е. Хумпердінка «Шлюб мимоволі», написаній в 1902 році, за 9 років до «Кавалера троянди».

Таким чином, як підтвердження висловлювань Е. Хумпердінка щодо сучасного йому стану справ у цьому жанрі слід підкреслити, що частка виконуваної німецької комічної опери в репертуарному списку театрів того часу невелика. Однак у другій половині ХІХ століття комічний жанр не помер остаточно і не повністю «переродився» в опереточний. Комічний жанр в чистому вигляді дещо потьмянів, важко вловити якусь єдину лінію розвитку, але ті деякі комічні опери зламу століть, поряд з вагнерівськими впливами, мають пошуковий характер, чим і є цікаві для наукових досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аберт Г. Моцарт 1 ч. 2 кн. / Г. Аберт. – М. : Музыка, 1980. – 638 с.
2. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары Т. 1. / Р. Вагнер. – М. : Грядущий день, 1911. – 232 с.
3. Вагнер Рихард. Избранные работы / Р. Вагнер [Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. Вступ. статья А. Ф. Лосева]. – М. : Искусство, 1978. – 695 с.
4. Габриэлова Е. В. Венский зингшпиль и его традиции в музыкальном театре ХІХ–ХХ вв.: дис. ... канд. искусствовед. : спец 17.00.01 «Театральное искусство» / Габриэлова Екатерина Вячеславовна. – Москва, 1994. – 143 с.
5. Гозенпуд А. Кавалер розы / А. Гозенпуд [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.classic-music.ru/rosenkavalier.html>
6. Данько Л. Комическая опера в ХХ веке / Л. Данько. – Л. : Сов. композитор, 1976. – 174 с.
7. Левик Б. Рихард Вагнер / Б. Левик. – М. : Музыка, 1978. – 477 с.
8. Леонтьева О. Т. «Карл Орф» / О. Т. Леонтьева. – Москва : Музыка, 1984. – 334 с.
9. Неболюбова Л. С. Музыкальная культура Германии и Австрии рубежа ХІХ–ХХ веков / Л. С. Неболюбова. – Киев : Музична Україна, 1990. – 167 с.
10. Черкашина М. Р. Опера ХХ століття: Нариси / М. Р. Черкашина. – Київ, 1981. – 208 с.

¹ Не дивлячись на провал (як і «Гунтрама»), опера демонструє зростання індивідуальності композитора, відхід від захопленості Вагнером у бік експресіонізму «Соломії» і «Електри».

11. Humperdinck E. Briefe und Dokumente zur Entstehungs und Wirkungsgeschichte des Melodrams «Königskinder» / E. Humperdinck. – Koblenz : Görres-Druckerei GmbH, 1993. – 224 с.
12. Humperdinck W. E. Humperdinck. Das Leben meines Vaters / W. Humperdinck. – Koblenz : Görres-Druckerei und Verlag GmbH, 1993. – 368 с.
13. Irmen H. Die Odyssee des Engelbert Humperdinck. Eine biographische Dokumentation / Hans-Josef Irmen. – Sieburg : Salvator Verlag, 1975. – 119 с.

УДК 78.03 (477) : 783.8

С. С. ГУРАЛЬНА

МУЗИЧНО-СТИЛІСТИЧНИЙ СЕМІОЗ «ЛІТУРГІЙ» ПОРФИРІЯ БАЖАНСЬКОГО

У статті висвітлено тенденції розвитку хорового співу Ставропігійської бурси і творчу діяльність П. Бажанського. Виявлено передумови написання особливості чотирьох «Літургій староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок» композитора та охарактеризовано їхні жанрово-стильові особливості. Відзначено цінність презентації циклів та подано відгуки тогочасної преси.

Ключові слова: Ставропігія, П. Бажанський, літургійний цикл, самолівка, піснеспів, жанрово-стильові особливості.

С. С. ГУРАЛЬНА

МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ СЕМИОЗ «ЛИТУРГИЙ» ПОРФИРИЯ БАЖАНСКОГО

В статье освещены тенденции развития хорового пения Ставропигийской бурсы и творческая деятельность П. Бажанского. Выявлены предпосылки написания четырех «Литургий староцерковных напевов на четыре смешанные голоса для сел и городков» композитора и охарактеризованы их жанрово-стилевые особенности. Отмечено ценность презентации циклов и наведены отзывы тогдашней прессы.

Ключевые слова: Ставропигия, П. Бажанский, литургийный цикл, самолевка, песнопение, жанрово-стилевые особенности.

S. S. GURAL'NA

MUSICALLY-STYLISTIC SEMIOZ «LITURGIES» OF PORFIRIY BAJANSKIY

The article describes tendencies of development of the choir singing Bursa of Stavropigiya, the creative work of the P. Bajanskiy. Identified preconditions of writing and lit by genre and style features of the four «Liturgies of old church songsings on four mixed voices for villages and small towns» of the composer. Noted the value of presentation this cycles and filed peer-reviews of the press.

Key words: Stavropigiya, P. Bajanskiy, liturgical cycle, samolivka, songsing, genre-style features.

Сучасні музикознавчі дослідження, що спрямовані на вивчення духовно-музичної спадщини українців, беруть до уваги соціо-культурні та історико-географічні аспекти цієї

проблематики. Оскільки різножанровість і тематика богослужбових творів охоплює великий спектр творчих напрацювань композиторів, сакрально-музична діяльність митців Східної Галичини першої третини ХХ століття досі залишалась малодослідженою.

Поряд з іменами В. Матюка, О. Нижанківського, І. Дольницького, Д. Січинського, І. Кипріяна, Й. Кишакевича одним із відомих композиторів того часу є регент хору Ставропігійської бурси Порфирій Бажанський (1836–1920)¹. У працях Л. Кияновської, Б. Кудрика, Н. Костюк, Н. Кушлик, П. Медведика, В. Бурдуланюка, І. Пилипейка, А. Мухи, С. Лецишин та інших знаходимо відображення певних аспектів його творчості, проте актуальні питання, пов'язані із виокремленням жанрово-стилістичних тенденцій його богослужбової музики крізь призму регіональних співочих традицій, зумовлюють потребу подальшого її вивчення. Мета статті – виявити передумови написання чотирьох «Літургій староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок» П. Бажанського та висвітлити їхні жанрово-стильові особливості.

Як відомо, поряд з активною діяльністю духовної семінарії, музично-просвітницькою роботою архикатедрального собору св. Юра² важливим осередком хорового співу у Львові першої третини ХХ ст. була й Ставропігія.

Хор при Ставропігії ще 1831 року організував музичний діяч і скрипач Йосиф Левицький (покутський). Першим диригентом молодого колективу був Яків Неронович, який керував хором аж до 1840 року. Серед учителів співу були К. Мюллер, М. Клюгер, Казатель і Герольд [25]. Та найбільш діяльним у 1850-х роках був М. Рудковський, який довгий час (остання згадка про його виступ датується 1856 роком) працював регентом у бурсі Ставропігійського інституту і в духовній семінарії [27, с. 60–61]. Разом із Петром Любовичем, що його замінив на цій посаді, він сприяв піднесенню хорового співу у Львові на вищий рівень.

Помітно успішнішою була праця П. Бажанського в якості регента Ставропігії протягом 1864–1871 років, що підтверджується позитивними відгуками в тогочасній періодиці. Так, після участі хору вихованців бурси на Різдво Христове 1864 року подяка за зростаючу майстерність хору висловлювалася хормейстерській вправності П. Бажанського [19]. Аналогічний відгук стосувався «істинно прекрасного співу» під час виступу в другу неділю Великого посту

¹ Парафіяльний священник-композитор, публіцист, що народився у родині дяка. «Батько, будучи православним богословом, що покинув Московію та приїшов на Галичину в часи Наполеонівських війн, сам був практик співак і теоретик ірмологіону, утримував тут співочу школу» [5, с. 6–8]. Тому вже в сім років Порфирій під його керівництвом співав з нот ірмологіон, а з другого класу гімназії – грав у студентському оркестрі. Роки навчання в духовній семінарії (закінчив у 1865 р.), означені активним прилученням до сфери церковного співу, диригентсько-хорова практика, а також працелюбність та власні творчі спостереження привели П. Бажанського до потреби самостійного компонування в зазначеному жанрі. Хоча високої професійної музичної підготовки Порфирію Бажанському отримати так і не довелося, проте він удосконалював свої знання з гармонії, контрапункту, інструментовки під керівництвом популярного тоді польського музиканта і композитора Мар'яна Гуневича. Окрім цього, Порфирія вважають учнем І. Лаврівського, який був представником «перемишльської доби» (1829–1873) та С. Воробкевича [16, с. 282]. Очевидно, що такі заняття спонукали до появи нових творчих задумів, втілених у наступні композиції: дві Літургії св. Іоанна Златоустого (1862, 1864), збірник хорових творів «Христос воскрес» (1864), «Гласопісець» (1860–1865 рр.), Страсні псалми (1870–1872 рр.), чотириголосна «Літургія на вічну пам'ять дружини Олександри з Нестеровичів» (1870), «Богогласник» (датований 1880 р.), «Божественна Літургія св. Іоанна Златоустого по старовинним кращим напівам в ірмологіїні ноти укладена» (1872 р).

З 1871 року і до кінця свого життя о. Порфирій Бажанський, будучи парохом навколишніх сіл біля Львова, навчав сільських хлопчаків на дяків співу, запровадив всенародний спів у церкві.

Серед відомих публіцистичних праць – теоретична розвідка П. Бажанського «Історія руського церковного співу», надрукована в 1890 році у Львові, з посвятою митрополиту Галицькому Сильвестру Сембратовичу.

² П. Бажанський писав, що з 1835 року «зачали мод.[ерні] муз. літургій на 4 голоси співати в р. духовних семінаріях, в церкві св. Юра у Львові. ... Настала борба старої ерусалимка з новов модернов музиков, питомцями одної и другої партії мода побідила. Ерусалимка висаджена з Львова зістала по місточках и селах» [5, с. 9].

наступного року, за який дякували «вчителю цього хору» П. Бажанському [19]. Про талант диригента свідчить оцінка ним хорового колективу під час виконання творів Д. Бортиянського: «Тішимося надією, що чесний управитель того хору, г. Бажанський, урадує нас ще краснішими псалмами незабвенного Бортиянського, которого всі півчі утвори Ставропигією нарочно для хору бурсаків скоро будуть сюди спроваджені» [4].

Про творчу діяльність П. Бажанського позитивно відгукувався Ізидор Воробкевич. 1893 року він писав: «Ваші теоретичні мені прислані муз. твори займают в р.[уській] (українській – С. Г.) муз. літературі приязне високе становище. Ваші глибоко наукові безсторонні муз. твори, що кожду и найменшу дрібницю оправдали, стоять на вижині нашого часу, и довго такими зістанут» [5, с. 17]. Подібні враження були і в композитора Д. Січинського, який писав 1900 року: «В ваших творах много річей мене заінтересувало, зацікавило; дуже оригінальні звороти в ритмі, модуляції, для мене на нїм. жерелах образованого, се річ нова, незнана, а власне тим цікавіша и цінніша» [5, с. 18].

Існує низка відгуків про богослужбову музику П. Бажанського, серед яких – редактора «Дяківського Гласа» в Ярославі – Майби (ім'я невідоме). Він 1904 року писав: «Читаючи ваші муз. твори роз'яснило ся мені, що всі доси співані пісні оо. Василян в виданях о. Джулинського не наші, не припадают до серця не мож до них приложити втур, а їх закінчене иде часто до гори замість по нашому в долину, не є рускі но запозичені чужі» [5, с. 19].

Оскільки на початку ХХ ст. на території Східної Галичини внаслідок масових переходів на латинський обряд спостерігалось зниження рівня богословської освіти греко-католицького духовенства [29, с. 569–573], занедбання церков і процесу богослужіння [30, с. 290–294], випадків жахливого хорового співу [1, с. 187–188], то написання низки Літургій П. Бажанським стало важливим явищем в українській церковно-музичній творчості. Адже їх поява пов'язана із прагненням розвитку богослужбового співу на ґрунті давніх традицій багатоголосного співу.

Факти, які свідчать про готовий рукописний варіант цих чотирьох Служб Божих для мішаного хору, належать до 1902 року¹. Проте зазначені Літургії, що, безсумнівно, мали насамперед практичне значення, були видані композитором пізніше і в різні часові періоди (Львів, 1907; решта у Перемишлі 1907, 1911, 1911). Вони засвідчували зацікавлення автора українською монодією (зафіксованою в Ірмологіонах від ХVІІ століття) з метою відновлення первинної архітектоніки напіву, співмірної точності текстового акценту й мелодичної лінії, а також відповідного поширення знання теоретичних основ ірмологійного співу. Окрім цього, очевидне використання композитором популярної в церковній практиці греко-католицької служби ще з ХІХ століття манери співу, що отримала назву «самолівка», «єрусалимка» чи «дяківка». Зазначена манера співу ґрунтувалася на речитативному розспіві з низхідним терцієвим чи секундовим ходом наприкінці фрази, з частим закінченням у каденції тонічною терцією у найвищому голосі. Вона не потребувала фахової підготовки, була проста й доволі доступна для виконання, тож широко використовувалася, особливо в малих містах і селах того часу.

Зауважимо також, що до чотирьох Літургій, аналогічно з Літургією 1872 року, додається «Наука церковного співу» методом порівняльної характеристики окремих елементів двох систем – ірмологійної та сучасної музичної (за визначенням П. Бажанського – модерної). Дискретність музичного матеріалу чітко проявляється й у співвідношенні старослов'янського тексту та «єрусалимки», записаних сучасною п'ятилінійною нотацією, із дотриманням позиції щодо відсутності при ключових знаках, тактового розміру, позначень штрихів та динамічних відтінків. З метою обґрунтування інтерпретації нотографії в примітці до Літургій зазначено: «Різниця ірмологійних і музикальних нот лежить в їх читанні: найнижче е читай як е, середнє h читай як b, середнє e читай як es, середнє a читай як as» [9, с. 18]. Використовуючи сучасну нотацію круглими нотами діатонічного звукоряду в межах «с» першої октави – «а» другої октави, автор залишається прихильником застосування сталого ірмологійного музичного строю з

¹ Див. на сторінках «Русько-народної натуралістичної музики» П. Бажанського [5].

алгоритмом тетраорду до – ре – мі – фа (тон – тон – півтон), коли верхній звук тетраорду становить початок наступної його ланки: c – d – e – f ; f – g – a – b; b – c – d – es; es – f – g – a¹.

У рецензії невідомого автора на ці Служби Божі П. Бажанського водночас з наголошенням на використанні незмінних старих церковних мелодій, що легко запам'ятовуються, акцентується увага і на нотації: круглі ноти, прозора гармонія, без використання # – b та модерного акорду сьомого ступеня, а також антифонне звучання хорових партій («на переміну S+A– –T+B, в кінці два хори разом») [5, с. 41].

Сам автор у своїй праці «Натуралістична музика» (1913) зазначає, що «І СлБ. [Служба Божа] літографована муз. нотами, але ирмольогійним системом тонів зібраних самих ліпших мелодій старих дяків Поділя, Покутя, Львова, оо. Василян в Бучачу натуралістично згармонізовані 3 звучними акордами без 7 акорда, то жіночими, то мужескими партіями, групами хорів. Они так мелодійні що нотний дяк легко їх виучит и що цілий наряд в церкві на слух перейме разом співати буде. II СлБ. 1907. Так само устроена печатана. О. Величко фортепяніста пише: що єму II СБ найліпше подобає ся, бо ще III и IV не знає так само устроєні III и IV друкована СБ. ПБаж.»² [5, с. 21].

Структура Служб Божих дещо різниться між собою, що наглядно показує наступна таблиця:

Перша Літургія	Друга Літургія	Третя Літургія	Четверта Літургія
Вси газиси	Вніди	Архангельський глас	Непроходима
Єктенія	Єдинородний	Єдинородний сине	Єдинородний
Антифони	Сятій Боже	Святий Боже	Святий Боже
Слава	Аллилуя	Єлиця	Іже херувими
Єдинородний	Господи помилуй	Аллилуя	Милость мира
Святий Боже	Іже Херувими у двох	Господи помилуй	Свят
Аллилуя	варіантах	Іже херувими у двох	Тебе поєм
Господи помилуй	Отца і Сина	варіантах	Достойно єсть
Іже херувими	Милость мира	Милость мира	Отче наш
Отца і сина	Свят	Свят	Хвалите
Вірую	Тебе поєм у двох	Тебе поєм	Всяческая
Милость мира	варіантах,	Достойно єсть	Да исполнятся
Свят	Достойно єсть	Отче наш	Буди имя
Тебе поєм	Отче наш	Ангел вопіаше	Вічная память
Достойно єсть	Хвалите	Хвалите у двох варіантах	Кирие елейсон
Отче наш	Да исполнятся	Да исполнятся	Христос воскрес
Єдин свят	Буди имя.	Буди имя	Под твою милость
Хвалите			Милосердная мати
Да исполнятся			Найсвятіший
Буди имя Господне			Пречиста Діво

Як бачимо, до спільних частин, які знаходяться в усіх циклах, належать «Єдинородний сине», «Святий Боже», «Іже херувими», «Свят», «Тебе поєм», «Достойно єсть», «Отче наш», «Хвалите», «Да исполнятся», «Буди имя», а тому вони стали предметом нашого розгляду. Окрім цього, не скрізь є («Отца і Сина», «Аллилуя») або й відсутні в трьох циклах розділи єктеній, антифонів, «Вірую», «Єдин свят», прокоментовані автором: «Єктенія, Антифони и інши коротки є в. першої Літургія». Таким чином, усі літургії стали доповненням до

¹ За таким принципом повинна настроюватися й запропонована о. П. Бажанським в теоретичній частині Літургій т. зв. «голосниця» – своєрідний допоміжний однострунний звуковідтворюючий пристрій.

² У листуванні з о. Є. Турулою П. Бажанський, надаючи поради молодому адепту щодо видання авторської Служби Божої, згадує про вже наявні аналогічні твори, які існували на період 1910 року, зокрема 4 Літургії на міш. хор П. Баж. і літургія В. Матюка, вміщена у його ж Співанику з модерними позначками (#) [5, С.40].

початкового варіанту, повністю забезпечуючи обряд церковного богослужіння із його принагідними складовими видозмінами.

Характерними особливостями стилістики цих творів є небагата музична тканина, побудована на секвенційності та фразувальних повторях, поєднанні терцієвих мелодичних ланок із октавними унісонами (традиції церковних монодичних піснеспівів, фіксованих в Ірмолях XVI ст.), прикінцеві розспівування складів, часто із низхідною мелодичною лінією сопранової і альтової партій, проста гармонія із переважаючим Т-D співвідношенням, використання акордів із пропущеними тонами протягом всього твору, навіть при закінченні піснеспіву (терція, квінта, унісон). П. Бажанський надає перевагу мелодичному розвитку із характерним хвилястим плавно-розміреним рухом мелодичної лінії в поєднанні із використанням скачків на квінту або кварту, рідше сексту та октаву, використовуючи речитативну декламацію лише в антифонах, «Вірую» та в малих доксологіях. Зазвичай провідними є партії сопрано і тенора або мелодичні лінії жіночих і чоловічих голосів. Гармонічну функцію виконують нижні голоси, що лише зрідка просто відтворюють мелодичний рух верхніх. Нотний текст викладений восьмими, четвертними та половинними тривалостями із дотриманням правила просодії.

Четверта Літургія має ряд особливостей, серед яких – використання не тільки чотиригосного викладу, а й двоголосся («Христос воскрес», «Милосердная мати», «Найсвятіший», «Пречиста Діво»), мелодизація голосів із використанням широкого діапазону кожної хорової партії.

Піснеспів «**Слава Єдинородний**» із Першої Літургії особливий за звучанням завдяки гнучкості мелодичної лінії і поодиноким випадкам широкого розспівування складів. Написана композиція у простій тричастинній формі. Урочистості 1-й частині надають закличні ходи на квінту. Вербальний склад переважно відповідає одній ноті, що вказує на домінування силабічності хорового стилю. Лише в 2 частині («воплотитися») відбувається розспівування тексту, при якому на один його склад припадає два або три звуки мелодії («во», «і», «не» і «рас») – невматичний стиль – із точними двотактними секвенційними повтореннями. Окрім цього, музичну тканину збагачує відхилення в d-moll. Музичні елементи 1 і 2 частин синтезовані у 3 частині («смертю смерть поправ»). Тут же відбувається закріплення тональності F-dur та підготовка домінантовою функцією наступного піснеспіву.

«Єдинородний» із Другої Літургії – єрусалимка, що складається з малої доксології «Слава Отцу», написаної у формі періоду, та пісні Господу Ісусу Христу «Єдинородний» простої тричастинної форми, де 1 ч. розпочинається словами «Єдинородний», 2 частина – «воплотитися» (складається з тритактової фрази із варіантним повторенням), 3 ч. – «Смертю смерть поправий» (являє собою дещо змінену 1 ч., побудовану на мелодичному повторі одного мотиву). Якщо розглядати твір у цілому, то створюється враження куплетно-варіантної форми, де при однаковому початку кожної частини мелодія розспівується із властивим розширенням структури. Традиційне використання акордового викладу із перевагою терцієво-квінтових співвідношень вирізняється мелодичним голосоведінням, зокрема синхронним рухом голосів вгору і вниз, а в кінці із застосуванням низхідного гамоподібного ходу, що утворює тональність F-dur. Цей самолівковий наспів можна почути сьогодні у греко-католицьких і православних церквах, проте у дещо видозміненому варіанті.

Третю і Четверту Літургії «Єдинородний сине» через поділ на строфи із повторною мелодичною структурою викладено в різних музичних формах. Так, у Третій Літургії піснеспів втілений у куплетно-варіаційній формі зі вступом «Слава Отцу» та кодовим закінченням, побудованим на варіантному повторенні мелодичної лінії останньої строфи без акордово-функційної каденції, що створює враження незавершеності. Відчувається перевага музично-риторичної фігури *catabasis* із застосуванням поступеневого руху мелодії та міжкуплетного стрибкоподібного руху в межах октави. У Четвертій Літургії «Єдинородний» вирізняє поєднання двох тональностей – g-moll та d-moll, секвенційність, повторність будови із прикінцевим варіантним видозміненням початкової мелодичної лінії із дещо ширшим діапазоном мелодії – у межах квінти та сексти, а не кварта, як у Третій Літургії, що дає змогу говорити про ознаки синтезування куплетності з наскрізністю.

Партитури «Святий Боже» Першої і Другої Літургій об'єднує речитативно-декламаційний характер викладу. У Третій Літургії автор, використовуючи куплетну форму, мелодизує слова «Слава Отцу», проте із присутніми елементами речитації, а в Четвертій просто наводить три варіанти їхнього виконання у тональності g-moll із зазначенням лише початкового проведення слів «святий Боже». Так, структура «Святий Боже» із Першої Літургії вміщена у 5 тактах, що містить два речення: «Святий Боже» і «Слава Отцу», проте канон виконання утворює просту тричастинну форму із триразовим точним повтором розспіву «святий Боже» у F-dur. За основу трисвятого «Святий Боже» Другої Літургії взято єрусалимку, що написана у простій тричастинній формі, у тональності F-dur зі смисловою акцентуацією на слово «святий», що постійно розспівується. У Третій Літургії використовується силабічний хоральний стиль із ямбічною природою наголосів та перевагою музично-риторичної фігури *anabasis*, що підкреслює святковий настрій піснеспіву, написаного у B-dur. Спільною особливістю g-moll'них варіантів трисвятого Четвертої Літургії є використання акордів D та D з секстою у каденційних ділянках, дотримання співочого діапазону кожної партії у межах кварта. Проте відрізняє їх між собою співвідношення голосів та розспівність складів нот. Так, для першого і другого варіанта характерні терцієво-квінтові співвідношення хорових партій, невматичний стиль розспіву (на 1 склад 2-3 звуки), використання довгих тривалостей на відміну від третього варіанта, якому властиві октавно-унісонні співвідношення голосів та виклад дрібнішими тривалостями (восьмими). Усі композиції є досить поширеними у сучасній практиці хорових колективів церков, зокрема Тернопільщини.

Усі херувимські пісні об'єднує використання автором куплетної форми. Так, мелодія «Іже херувими» з Першої Літургії єрусалимкового наспіву вміщена у 7 тактах, без зазначення повного тексту. Очевидно, що автор взяв за основу два мелодично однакові періоди (2-й – «Всякую нині»), що дає змогу говорити про наявність куплетної форми. Мелодизація кожної хорової партії, ямбічні наголоси, тоніко-домінантові співвідношення, силабічний хоральний стиль, тональність F-dur характеризують цю композицію. Особливо виокремлюється поєднання звучання повних акордів із синхронним рухом хорових партій в октавному подвоєнні.

Херувимська пісня із Другої Літургії має два варіанти, один з яких авторський, а інший приписується Львову. Об'єднує їх спільна тональність F-dur, куплетна форма, просте співвідношення тривалостей, перевага T, S і D функцій. Для першого варіанта властива хорейчна природа наголосів, використання низхідних секвенційних ланок, що утворюють музично-риторичну фігуру *catabasis*, мелодичне розгортання верхніх голосів у діапазоні кварта, рух нижніх голосів у межах квінти, що забезпечує плавність голосоведіння та легкість запам'ятовування. У 2 варіанті переважає інтонування з висхідною тенденцією, що не передбачає повторення словосполучень, чого не було у попередній композиції.

Авторська гармонізація єрусалимкового наспіву «Іже херувими» із Третьої Літургії відрізняється розспівністю складів тексту, триразовим повторенням другого мотиву речення на слова «херувими тайно, тайно образующе» із використанням висхідної секвенції з елементами речитації. Для варіанта опрацювання першої Херувимської Д. Бортнянського, проте із метроритмічними змінами, властивий силабічний хоральний стиль із використанням широкого діапазону мелодичного розгортання. Подаючи два піснеспіви в одній літургії, композитор надав можливість порівняти їх інтонаційні джерела, зокрема народно-пісенні мотиви, які легко запам'ятовуються у власній композиції та мелодичну, інтонаційну важкість піснеспіву «після Д. Бортнянського». Потрібно також зауважити, що прикінцеві розспіви містяться у варіантах аранжувань піснеспівів інших композиторів, а в самого П. Бажанського така тенденція спостерігається тільки у Четвертій Літургії. Саме тут херувимська акумулює усі музично-стильові особливості попередніх композицій, зокрема плавне мелодичне розгортання, фразувальні повтори, розспівність слова «тайно» майже в кінці періоду тощо.

Усі «Свят» чотирьох літургій розпочинаються трьома половинними тривалостями. Серафимська пісня «Свят» з Першої Літургії являє собою одночастинну F-dur композицію. Урочистий вступ, секвенційний розвиток та антифонне звучання хору логічно підводять до урочистого, тріумфального звучання на слова «осанна», надаючи святкового настрою композиції. «Свят» з Другої Літургії єрусалимкового наспіву також написане у тональності

F-dur, має зовсім прозору фактуру, ритміку із дробленням тривалостей. Функційно-гармонічні вкраплення нижніх голосів у поєднанні з антифонним звучанням стали засобом виокремлення меж частин простої двочастинної форми. Остання («благословен грядий») вирізняється іншою мелодикою, появою синкопованого ритму на слова «осанна», що супроводжується гармонічно-функційною основою нижніх партій та створює святково-піднесений настрій.

«Свят» із Третьої та Четвертої Літургій відрізняються від двох попередніх переважанням чотириголосного звучання, високої теситури всіх хорових партій, використанням не тільки терцієво-квінтових, а й октавно-унісонних співвідношень голосів, що значно посилює увагу слухача. До спільних особливостей двох композицій належать використання структури періоду наскрізної будови та застосування силабічного хорального стилю розспіву. Причому для «Свят» із Третьої Літургії характерний висхідний мелодичний розвиток (anabasis), а для Четвертої (після Д. Бортнянського) – хвилеподібний із використанням секвенцій. «Свят» із Четвертої Літургії має ширший – октавний – діапазон партії сопрано й альти на відміну від одноім'яної композиції в Третій Літургії, де діапазон сопрано – кварта.

Усі Літургії написані композитором на основі церковно-співочих традицій греко-католицького обряду. Варто відзначити, що не лише Літургія 1872 року, а й «Чотири Літургії староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок» П. Бажанського засвідчують стилістичну зорієнтованість автора виключно на традиційно-консервативну вкоріненість поширених самолівкових старогалицьких наспівів. Використовуючи як усталені в церковній практиці мелодії єрусалимки, так і зразки власного компонування, о. П. Бажанський застосовував достатньо статичну гармонію й фактуру, підпорядковану текстово-строфічному розгортанню за принципами народного багатоголосся з переважаючими етнохарактерними унісонами, терцієвими вторами, синхронним рухом паралельними квінтами і квартами. Загалом всі чотири Літургії о. П. Бажанського при вираженій зовнішній простоті мелодико-інтонаційного матеріалу та його багатоголосного аранжування виявляють різні й доволі самостійні мелодичні джерела, оскільки повтори відсутні навіть у випадках, коли обов'язкові для Літургії частини збігаються. Таким чином, о. П. Бажанський прагнув записати й згармонізувати якомога більше різноманітних старогалицьких наспівів. Виняток становлять окремі номери, зокрема «Сктяєня» та «Антифон», на перенесення яких з однієї Літургії в іншу автор вказує в примітках.

Відзначимо перевагу наскрізних, простих двочастинних та куплетних форм, використання тональностей F-dur, B-dur і g-moll. В усіх піснеспівах завдяки антифонному і тугійному звучанню, характерному для музики епохи бароко, використанню відхилень або контрастному зіставленню тональностей, присутні темброво-кolorистичні ефекти. Для усіх складових літургійного циклу властиві ямбічні, інколи хорейчні наголоси, підкорення словесного тексту тактовому розподілу. Мелодичні звороти мають виразну семантику (прохання, звертання, заклик) та відтворюють певні музично-риторичні фігури.

До індивідуальних особливостей творчого мислення автора належать: часте використання аналогічних мелодико-ритмічних початків і кінців, ніби обрамлення кожної композиції (напр., «Тебе поєм» із Другої Літургії), поєднання невматичного стилю розспіву із хоральним, монодичного співу із псальмовими елементами триголосся, використання неповних доконаних кадансів або заключних октавних унісонів, що розмежовують частини композиції чи завершують її.

Усі подані атрибуції вказують на те, що «Чотири Літургії староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок» П. Бажанського є посильними для виконання самодіяльним аматорським хором. Підтвердженням цього факту є спогад вихованців бурси для дяків при соборі св. Юра у Львові 1908 року: «Ми самі без проводу проспівали ваші СБожі на 4 голоси, пізналисьмо ся з нашим р. церков. Укладами мелодіями СБожих; не можемося ними налюбовати, та нахвалити. Їх уклад ліпше любимо як Вербіцкого, Бортнянського, они якісь не свої для наших містечок и сільських хорів за тяжкі, а ваші нам легкі, дуже мельодийні, и приступні» [5, с. 21]. Деякі піснеспіви настільки влились в душу галичанам і пронеслися крізь покоління, що й досі відтворюється у церковній практиці греко-католицьких церков Тернопільщини (напр., «Господи помилуй» із Другої Літургії, «Святий Боже»).

Плідна праця о. Порфирія Бажанського на богослужбовій ниві підтверджується не тільки його спадщиною у цій сфері, а й спогадами невідомого автора 1911 року: «Він всі ті теорії писав; а то він торував дорогу своїм сотням мельодий и н. операм; теорія без практики и на відворот неоправдана. Своєв вагов стиль ПБаж. став так високо, що якби вже и нічо більше кромі него не був написав, бувби вічним пам'ятником зістав. р. н. муз. стиль переконав невірні, що є своя окрема н. традиційна музика» [5, с. 20]. А тому пропонуване дослідження не є вичерпним у плані виокремлення індивідуальних рис композиторського стилю, порівняльних аспектів із творчістю інших митців України у контексті регіональних співвідношень і зумовлює до подальшого вивчення як богослужбової, так і світської музичної творчості П. Бажанського.

ЛІТЕРАТУРА

1. [б.а.] Кілька уваг в справі церковній! // Нива. Часопись посвячена справам церковним і суспільним. – Львів, 1907. – 15 марта. – Ч.6. – Рік IV. – С. 187–188.
2. [б.а.] Первые члени львовской Ставропигии / Научно-литературный отдел // Временник Ставропигийского института вь Львовь на годь 1907. – Л., 1906 : Ставропигийский институт. – Год издания XLIV. – С. 1–2.
3. [б.а.] Русская льтопись // Временник Ставропигийского Института на год 1908. – Ставропігія, 1907. – Год. XLV.
4. Б. п. Новини // Слово. – 1865. – 26.06/8. 07. – С. 4.
5. Бажанський П. Натуралістична музика (творчість П. Бажанського) / П. Бажанський // Руско-народна натуралістична музика Порфирія Бажанського. Перемишль : печатня І. Лазора, 1913. – 50 с.
6. Барвінський Александер. Ставропигійська церква Успенія Пр. Богородиці у Львові і заходи коло її обнови і прикраси / А. Барвінський // Збірник Львівської Ставропигії. Минуте і сучасне. Студії, замітки, матеріяли. / [під ред. К. Студинського]. – Львів : Ставропигійський інститут, 1921. – Т.1. – С. 1–54.
7. Бажанський Порфирій Іванович // Мистецтво України : Енциклопедія. – Т.1. – К., 1995. – С. 128.
8. Бажанський Порфирій Іванович / А. Муха // Композитори України та української діаспори : Довідник. – К. : «Музична Україна», 2004. – С. 20.
9. Бажанський Порфирій Іванович / І. Пелипейко // Гуцульщина в літературі. – Косів, 1997. – С. 8.
10. Бажанський П. Друга літургія староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок: Для мішаного хору / П. Бажанський. – Перемишль : Друк. Уділова, 1907. – 20 с.
11. Бажанський П. Історія руского церковного пінія / П. Бажанський. – Львів : Друкарня Ставропигійського Інституту, 1890. – 90 с.
12. Бажанський П. О пінію церковном / Порфирій Бажанський // Слово. – Львів, 1862. – ЧЧ. 37–39.
13. Бажанський П. Чотири літургії староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок. Для мішаного хору / П. Бажанський. – Львів, Перемишль: друкарня І. Лазора, 1907, 1911. – 64 с.
14. «Божественная Литургія св. Іоанна Златоустого по старинным лучшим напівам в ирмологійныи ноты уложил Порфирій Бажанський»: для чолов. хору. – Львів : Типографія Інституту Ставропигії, 1872. – 39 с.
15. Бурдуланюк В. Видатний композитор: До 150-річчя з дня народж. П. І. Бажанського // Світанок. – 1986. – 15 берез.
16. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навч. закладів: (До 100-річчя НМАУ ім. П. І. Чайковського). – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – 736 с.
17. Костюк Н. Літургія Іоанна Златоустого: еволюція і семантика жанру / Н. Костюк // Українське музикознавство: Науково-методичний збірник / [упоряд. І. Котлярєвський]. – Вип. 29. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2000. – С. 52–63.

18. Кушлик Н. Порфирій Бажанський – сторінки життя і творчості // Вісник Прикарпатського університету / Музикознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2003. – Вип. 5. – С. 16–24.
19. Кушлик Н. І. Музично-просвітницька діяльність о. Порфирія Бажанського в контексті соціокультурної практики греко-католицького духовенства Галичини в ХІХ – початку ХХ століття. – На правах рукопису. – Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства. – 17.00.01. – Теорія та історія культури. – Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2007. – 187 с.
20. Кушлик Н. Музично-теоретичні дослідження о. Порфирія Бажанського у фольклористиці / Н. Кушлик // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Серія : Мистецтвознавство. – 2004. – № 1 (12). – С. 88–92.
21. Кушлик Н. Музикознавчі розвідки та публіцистика о. Порфирія Бажанського на шляху становлення історичного і теоретичного музикознавства / Н. Кушлик // Теоретичні та практичні питання культурології: Зб. наук. статей. – Мелітополь : Сана, 2005. – Вип. ХVІІ. – С. 23–32.
22. Кушлик Н. Представники греко-католицького духовенства в національно-культурному відродженні Галичини ХІХ – поч. ХХ ст. (історико-культурологічний аспект) / Н. Кушлик // Вісник Прикарпатського університету / Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2006. – Вип. ІХ. – С. 39–48.
23. Кушлик Н. Роль греко-католицького духовенства Галичини в процесах суспільно-культурного розвитку краю в ХІХ ст. / Н. Кушлик // Етнокультурні процеси в українському урбанізованому середовищі: Збірник науково-теоретичних статей / [гол. ред. Павлюк С. П.]. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2006. – Вип. 2. – С. 284–290.
24. Кушлик Н. Вокально-хорові композиції о. П. Бажанського як вияв традиційності в музичній культурі Галичини другої половини ХІХ ст. / Н. Кушлик // Матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції «Наука і освіта '2005» / Музика і життя. – Дніпропетровськ : Наука і освіта, 2005. – Том 29. – С. 52–54.
25. Левицький І. Історія введення музикального пінія в Перемишлі / І. Левицький // Календар «Перемишлянин» на 1853 р. – 1853. – С. 81–90.
26. Лещишин С. Фундатор професійного музичного мистецтва: [Про П. Бажанського] / С. Лещишин // Галичина. – 2001. – 24 лют.
27. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / З Лисько. – Л. ; Нью-Йорк, 1994. – С. 60–61.
28. Мазепа Л. Бажанський Порфирій Іванович / Л. Мазепа, П. Медведик // Тернопільський енциклопедичний словник. – Тернопіль : видавничо-поліграфічний комбінат «Збруч», 2004–2010. – Том 1, 2004. – С. 66.
29. о. А. М. Голос чужинця про наші церковні відносини // Нива. Часопись посвячена справам церковним і суспільним. – Львів, 1908. – Ч.18 і 19. – Рік V. – С. 569–573.
30. о. Кр. Причини переходів з обряду гр.-кат. на обряд лат. // Нива. Часопись посвячена справам церковним і суспільним. – Львів, 1906. – 15 мая. – Ч. 10. –Рік ІІІ. – С. 290–294.

МЕЛОДИКА ЦЕРКОВНИХ КОЛЯД ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

У статті проаналізовано мелодику церковних коляд Західного Поділля, які активно побутують в сучасному середовищі співаків на рівні макро- та мікротипології – мелодики та мелодії. Виявлено історичну змінюваність мелодики пісень цього жанру з урахуванням його трансформаційних процесів – переходу виконання з культових приміщень у фольклорне середовище.

Ключові слова: церковні коляди, Західне Поділля, мелодика, мелодія, фольклоризація жанру.

К. С. ЗАЙЧЕНКО

МЕЛОДИКА ЦЕРКОВНИХ КОЛЯД ЗАПАДНОГО ПОДОЛЛЯ

В статті проаналізована мелодика церковних коляд Західного Подолья, які активно використовуються в сучасній середовищі співаків на рівні макро- та мікротипології – мелодики та мелодії. Обнаружена історична змінюваність мелодики пісень цього жанру з урахуванням його трансформаційних процесів – переходу виконання з культових приміщень у фольклорне середовище.

Ключевые слова: церковные коляды, Западное Подолье, мелодика, мелодия, фольклоризация жанра.

K. S. ZAICHENKO

THE MELODICS OF CHRISTMAS CAROLS OF WESTERN PODILLIA

The melodic of church Christmas carols of Western Podillia that are actively prevalent in today's singers environment at the macro and micro level – of melodic and tunes is analyzed in this article. The historical variability of songs melodic of this genre considering its transformation processes – the transition of performance of religious buildings to the folk environment is exposed.

Key words: church carols, Western Podillya, melodic, tune, folklorization of genre.

Сучасні українські етномузикознавці все частіше порушують питання, пов'язані із теоретичним осмисленням окремих народнопісних жанрів. Їхню увагу насамперед привертають пісні авторського походження, оскільки на їхньому матеріалі є можливість простежити еволюцію жанру та шляхи й способи входження цих пісень у фольклорне середовище. До таких, зокрема, належать й церковні коляди. Адже вони є найбільш показовими в цьому відношенні й дають можливість виявити динаміку й розвиток, а також простежити трансформаційні процеси, які відбуваються під час їхньої фольклоризації.

Проблема дослідження церковних коляд в українському етномузикознавстві є актуальною й до сьогодні мало вивченою. Це пов'язане із забороною їхнього дослідження в радянський період (1930–1980 рр.) через ідеологічну несумісність з комуністичним режимом. Більшовицькі прислужники забороняли школярам виконувати їх навіть під час Різдвяних свят і тому довгий час (майже протягом ХХ століття) вони були поза увагою українських учених. І лише із здобуттям державної незалежності церковні коляди почали привертати увагу вчених Л. Корній [7; 8; 9], С. Грици [3], О. Гнатюк [2] А. Іваницького [5; 6; 13], О. Смоляка [12], Л. Єфремової [4] та ін. Але їхні дослідження мали загально-оглядовий характер і не торкалися деталізації їх входження у фольклорне середовище та теоретичного осмислення музично-стильових особливостей.

Мета статті – зробити спробу типологічної характеристики мелодики церковних коляд Західного Поділля, враховуючи трансформацію виконавських традицій, які відбулися протягом XVIII – початку XXI століття.

Мелодика¹ церковних коляд пройшла три етапи свого становлення і розвитку – від речитативно-кантиленної через кантиленну до кантиленно-моторної. На початку творення пісень цього жанру (у цей час їх називали духовними кантами²) домінувала речитативно-моторна мелодика у викладі музичного матеріалу: несиметричність окремих мікроструктур, регулярно-часокількісний ритм.

1.

Повільно

Вси я - зы - - - - цы, ку - пно ли - - - - цы

ан-гел-сті - и ны-ні мла - ден - ца в я-ски - ні днесь гря - ди - - - - те.

Це пов'язане з тим, що в цей час (XVII – початок XVIII століття³) автори церковних коляд намагалися підлаштувати їхню мелодику під загальний богослужбовий стиль, акцентуючи увагу на барокові засади, які панували у церковній музиці того часу. У такому разі паралітургійні пісні (в тому числі й різдвяні коляди) були дещо відмінними від традиційного народного мелосу й не мали такої притягальної сили, як їхні традиційні народні аналоги. Засвоєння такого роду пісень вимагало від виконавців знання музичної грамоти й уміння читати ноти з аркуша. У більшості випадків відповідної теоретичної підготовки у широкого загалу людей не було й тому вони намагалися їх переймати зі співу дяків, священників чи інших представників освічених верств населення. Доступним для широкого людського загалу могли бути лише ті церковні коляди, які написані в простій ритмічній і музичній формі та мали зрозумілий словесний текст. Власне такі церковні коляди мали всі підстави для багатолітнього життя. На це й звернув увагу І. Франко, зазначаючи: «Велика часть наших коляд церковних не здужала охоронитись від тої самої риторичності і догматичної хитроумності, від тих далеких і за волосся натягнених порівнянь та ремінісценцій із Старого завіту. Тільки в немногих случаях, де колядка наша черпала зміст прямо з оповідання євангельського, а форму з пісні народної і де надто правдиво релігійний настрій і глибоке чуття автора здужали перетопити ті далекі від себе елементи в одну органічну цілість, там тільки ми одержали пісні справді взірцеві, твори високої поетичної стійкості, яких би не постидалась би жодна

¹ Типологію мелодики в етномузикознавчому розумінні вперше обґрунтував і зробив теоретичні узагальнення А. Іваницький [5]. Типологія зроблена вченим на макро- та мікрорівнях. На макрорівні мелодика, за А. Іваницьким, буває речитативною, кантиленною та моторною. На мікрорівні – спонукальною, питальною і розповідною. У деяких зразках трапляються комбіновані поєднання мелодики – речитативно-моторна, моторно-кантиленна і т.ін.

² Назва «кант» походить від латинського слова *cantus*, що в перекладі українською мовою означає голос. У місцевій народновиконавській традиції цей термін адаптував назву книжечки (кантички), в яку записували або друкували ці пісні.

³ Духовні канти (до них входили й церковні пісні – Х. З.) створювалися й поширювалися в середовищі освічених верств українського населення XVII–XIX століть (найчастіше – серед студентів бурс, семінарій, академій, священників, дяків, монахів, купців, козацької старшини). Духовні канти стали складовою паралітургійної музики й сформувалися під впливом партесного (багатоголосого) співу. Тексти духовних кантів склалися староукраїнською книжною мовою. Вони виконувалися переважно на три голоси (але були й одноголосі зразки). Жанр канту став одним із головних факторів поширення серед широких верств населення гомофонно-гармонічного мислення. У народній традиції, в основному, переважало двоголосе виконання способом терцієвої втори [7, с. 206].

література на світі і котрі сміло можуть видержати порівняння з найкращим, що тільки є на полі християнської гімнології, твори, котрі справедливо і по заслугі здобули собі серед народу таку широку популярність і не стратять її доти, доки серед того народу тривати буде тепле чуття релігійне і прив'язання до своїх гарних та поетичних звичаїв і обрядів» [14, с. 22].

У більшості церковних коляд І. Франко вбачав «тускливий колорит», а це, на його думку, було пов'язане з тим, що їхні автори «потрохи і з умислу ретушували колорит своїх творів в той спосіб, щоб достроїтися до загального духу нашого богослужіння, більш строгого, більше зверненого вглиб, більше ділаючого на чуття (конечно, на чуття того, хто може його відчутти, хто розуміє всі подробиці того, що і як, і чому співається), а менше на фантазію» [14, с. 21]. І дійсно, Франко мав рацію, оскільки більшість авторів церковних коляд багато років були пов'язані з церковним богослужінням й таким чином хотіли його «відобразити» й у піснях, які виконувалися до і після Святої Літургії. Але з-поміж тих первісних паралітургійних зразків траплялися й такі, що були близькі своїм духом і мелосом до простонародної напливової пісні (пісні авторського походження – Х. З.). Саме вони склали той активний репертуар, який і сьогодні виконується в багатьох селах і містечках Західного Поділля. Хоча церковні коляди на відміну від традиційних народних колядок позначені гармонічним способом мислення їхніх творців. Адже церковні коляди творилися в той час, коли в європейській музичній культурі почали активно формуватися позалітургійні пісні з метою ширшої популяризації серед широкого кола прихожан оповідань зі Святого Письма. Та й їхніми авторами, зазвичай, були освічені люди – монахи, священники, дяки, студенти богословських навчальних закладів, які знали музичну грамоту й реалізовували її через пісенну творчість. Підтвердженням цього є музична стилістика церковних коляд та спосіб їхнього виконання. Вони побудовані на гомофонно-гармонічному способі формування мелодії та на іншому, порівняно з народним, зіставленні її інтонаційних ланок, яким переважно властива секвенційність у зіставленні інтоном та класичне структурування строфи (заспів + приспів). Майже кожна церковна коляда може виконуватися триголосно, де перший (підголосок) та другий (основний) голоси виконуються способом терцієвої втори, а третій виконує функцію гармонічної основи. На таку фактурну матрицю в церковних колядах звернув увагу й відомий український етномузикознавець А. Іваницький, аналізуючи різдвяний фольклор західноукраїнських земель [13, с. 15]. Підтвердженням факту гомофонно-гармонічного стилю цих пісень є й те, що більшість їхніх мелодій, поміщених в антологічній збірці «Коляди або пісні з нотами на Різдво Христове» (1925 р., Жовква Львівської області) викладено у два голоси способом терцієвої втори.

У період активного творення церковних коляд (друга половина XVIII – XIX століття) їхні творці орієнтувалися на бароковий стиль, який був панівним в усіх мистецьких сферах української культури, зокрема й у творенні літургійної та паралітургійної музики.

Прикладом барокової паралітургійної музики може послужити церковна коляда «Нова радість стала», яка належить до найпоширеніших не тільки в Західному Поділлі, а й в усій Україні й серед української діаспори (до речі, вона побутує переважно у двох варіантах – галицькому й центральноукраїнському) і є типовим зразком кантиленної мелодики.

Як галицький¹, так і центральноукраїнський² варіанти коляди «Нова радість стала» представлені еолійським нахилом³ й тому мають яскраво виражений ліричний колорит (таке ладове забарвлення в церковних колядах зустрічається рідше, ніж іонійське). Такого роду нахил

¹ Галицький варіант коляди «Нова радість стала» вперше був опублікований на сторінках Почаївського «Богогласника» в 1790 році і з цього часу передруковувався у всіх наступних виданнях, які виходили в Галичині та поза її межами аж до сьогодні.

² Центральноукраїнський варіант – це той, який вперше з'явився в обробці К. Стеценка для мішаного хору (1914 р.) і через велику його популярність поширився в Галичині, витіснивши з активного репертуару галицький варіант.

³ Ладове забарвлення народної пісні немає ніякого значення для виконавців. Про це вони неодноразово зазначали при спілкуванні з ними. Воно, найімовірніше, характерне для уподобань того чи іншого співочого середовища і його модусу мислення.

й підкреслює благоговійний характер, що оспівує подію про народження Ісуса Христа («не в царських палатах, а поміж бидляти»). Як галицькому, так і центральноукраїнському варіантам аналізованої коляди властивий повільний темп і розспівування окремих складенот, що є найбільш характерними ознаками кантиленної мелодики (особливо це відчутно в центральноукраїнському варіанті).

2.

Повільно

Но-ва ра-дість ста-ла, я-ка не бу-ва-ла. Над вер-те-пом
звіз-да яс-на на звіз-да яс-на сві-ту за-сі-я-ла.

3.

Повільно

Но-ва ра-дість ста-ла, я-ка не бу-ва-ла над Вер-те-пом
звіз-да яс-на на весь світ за-сі-я-ла.

Якщо проаналізувати мелоінтонаційне становлення галицького та центральноукраїнського варіантів коляди «Нова радість стала», то неважко побачити домінування авторського (індивідуального) начала над традиційним народним (колективним), що властиве й значній кількості інших церковних коляд. В аналізованих варіантах інтонаційний ряд складається із п'яти інтоном, з яких перші чотири інтонами поєднані між собою секвентно.

У цих зразках перша і друга інтономи, що є композиційним зачином, поєднані між собою терцієвим зіставленням мелодійного становлення. У такому разі їхня мелодійна лінія творить питальну модальність висхідної і низхідної побудови. Третя і четверта інтономи, що в композиційному відношенні являють собою «хід», представляють секундову секвентність. Це й оправдано, оскільки остання (п'ята) інтонома, що є завершальною в композиційному відношенні, замикає інтонаційний ряд і творить передкаденційний і каденційний мелодійні звороти (їх можна назвати мікроінтономемами). На секвентність розвитку інтоном в мелодиці церковних коляд звернув увагу й етномузикознавець А. Іваницький: «Колядам на Різдво Христове властива ... секвентність поспівок, закінчення на терцієвих співзвучках» [6, с. 65].

Пріоритет кантиленної мелодики церковних коляд над іншими її типами (речитативною та моторною) підтверджують і їхні виконавці. Зокрема, жителька с. Бенева Тербовлянського району Тернопільської області Процишин З. Ф., 1927 р. н., яка наспівала ряд пісень цього жанру, сказала, що їй більше подобається виконувати церковні коляди у повільному темпі, «оскільки такий темп впливає з божественної природи їхніх текстів та висвітлення самої події, пов'язаної з народженням Дитятка Божого» [1]. На її думку, «коляди, що виконуються в повільних темпах, викликають в слухачів розуміння величності й неординарності Різдва Божого Сина й дають можливість заглибитися в їхній зміст» [1]. На протяжний характер виконання церковних коляд звернув увагу й автор літературно-етнографічного есе «Казка мого життя» Б. Лепкий, описуючи обряд колядування в с. Поручин Бережанського повіту, що на Тернопільщині. З цього приводу він зазначав: «Янчинського (сільського дяка – Х. З.) голос напереді. Господарі за ним потягують унісонно, тільки Зарічний (місцевий господар –


Х. З.) басом гуде...» [10, с. 506]. Б. Лепкий навіть підтверджує двоголосе виконання церковної коляди¹ (найімовірніше, способом терцієвої втори). Такий кантиленний спів часто сприяє підключенню адресатів (господаря і членів його родини) до виконання коляди разом із колядниками.

Групу кантиленної мелодики творять такі коляди Західного Поділля, як «Дивная новина: нині Діва Сина», «Не плач, Рахиле», «Нова радість стала», «Свята ніч, тиха ніч», «Спи, Ісусе, спи», «Темненькая нічка тьмою світ закрила», «Бог предвічний народився», «Хто там по дорозі йде до Вифлеєму», «Що то за предиво», «Радість нам ся являє», «Добрий вечір тобі, пане господарю» та ін. На перевагу кантиленної мелодики над іншими типами звернула увагу й відома дослідниця середньовічної барокової музики О. Гнатюк, зазначаючи: «В основі багатьох колядок лежать оригінальні наспіви православного характеру. Поряд з ними виділяється багато колядок ліричних, з яскраво індивідуалізованою розспівною мелодикою» [2, с. 61]. Вона звернула увагу на ліризацію цього пісенного жанру, особливо на розспівність окремих складонот, які є основною характерною ознакою кантиленної мелодики. На цій ознаці наголошує й автор теоретичного обґрунтування основних типів мелодики А. Іваницький: «Для кантиленних наспівів показова плавність мелодії, нерідко розспівування складів, цілеспрямованість розвитку, яскравість мелодичних зворотів» [5, с. 40]. Церковні коляди творилися в руслі середньовічних музично-поетичних традицій, в середовищі, відмінному від народнопісенної творчості. Але безсумнівним є те, що їхні автори знали народні колядки і певною мірою використовували структурні компоненти. Так, навіть у тісних рамках розробки певних євангельських оповідань вони не обмежувалися лише догматично-сакральним тлумаченням сюжетів, образів і мотивів, а не раз давали їм своє висвітлення, власну художньо-виконавську інтерпретацію, робили співзвучними з думками і настроями простих людей². Ф. Колесса, аналізуючи церковні коляди, звертав увагу й на особливості мелодики. З цього приводу він зазначав: «Церковні коляди відрізняються від традиційних народних колядок особливостями строфіки, версифікації, *мелодичними типами* (курсив наш – Х. З.), метроритмічною організацією тощо. На відмінність між двома жанрами різдвяних пісень звернув увагу й відомий дослідник церковної пісенної творчості Ю. Медведик. Він, зокрема, констатує, що «богогласникові різдвяні пісні є продуктом передовсім індивідуальної авторської творчості, що, зрештою, «паспортизовано» акровіршами, які прямо вказують на вияв особистісного фактору» [11, с. 50]. З твердженням Ю. Медведика погоджується й етномузикознавець Л. О. Єфремова [4, с. 73].

На початку ХХ століття церковні коляди майже повністю фольклоризувалися й витіснили з ужитку традиційні народні колядки, зайнявши їхнє місце в різдвяних обрядових дійствах. Їх можна було почути не лише в церквах як паралітургійну пісню, а й серед широких верств населення. Вони зайняли почесне місце в репертуарі колядників, починаючи від дітей і закінчуючи представниками старшого покоління. Церковні коляди стали складовою лялькового та живого вертепів, ряджених з Козою, Ведмедем, Конем тощо. У зв'язку з цим їхній спосіб виконання почав поступово зближуватися з виконавськими традиціями стародавніх народних колядок. Насамперед таке зближення спостерігалось у темповому відношенні, тобто церковні коляди почали виконуватися в дещо рухливіших темпах, а дитячі – навіть у жвавих. У цей час формується новий пласт церковних коляд, який в цілому репрезентує моторний тип мелодики. На це звернула увагу й Л. Корній: «... мелодика кантів (церковних коляд – Х. З.) переважно пісенна (мається на увазі кантиленна мелодика – Х. З.) та пісенно-танцювальна (кантиленно-моторна – Х. З.)» [9, с. 93]. Вона підкреслює, що «духовні канти (церковні пісні – Х. З.), в яких

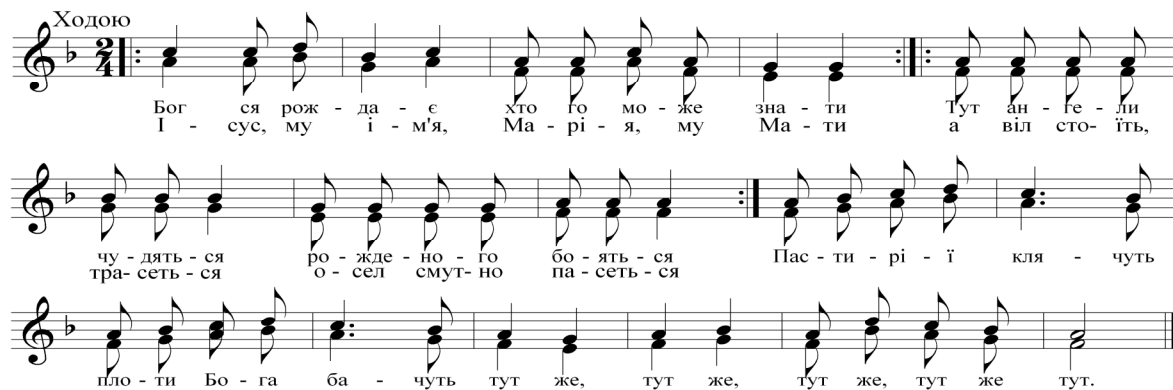
¹ Б. Лепкий подає виконання жителями с. Поручин Бережанського повіту, що на Тернопільщині, коляди «Бог предвічний народився». Саме це вказує на широку її поширеність у сільському середовищі в другій половині ХІХ століття.

² Аналізуючи церковні коляди, А. Іваницький звернув увагу на такі їхні особливості, як «багатоголосе виконання, закінчення наспіву на гармонічній терції, мажорно-мінорна основа, гетерометрична строфа».

спостерігається шести-восьми-десяти-чотирнадцятискладові віршовані розміри, мають здебільшого пісенно-танцювальний тип мелодики, близький до народної» [8, с. 73]. Прикладом моторного типу мелодики може послужити відома в Західному Поділлі церковна коляда «Бог ся рождає, хто ж 'Го може знати?», приспів якої повністю побудований на танцювальних ритмах (тут, власне, й домінують гопаково-козачкові ритмічні поєднання – , пошквалений темп, піднесений характер).

4.

Ходою



Бог ся рож - да - є, хто Го мо - же зна - ти Тут ан - ге - ли,
І - сус, му і - м'я, Ма - рі - я, му Ма - ти а віл сто - їть,
чу - дять - ся ро - жде - но - го бо - ять - ся Пас - ти - рі - і кля - чуть
тра - сять - ся о - сел - смут - но па - сять - ся
пло - ти Бо - га ба - чуть тут же, тут же, тут же, тут же тут.

Ця коляда належить до активного репертуару західноподільських колядників, і її можна почути у виконанні різних вікових груп: дітей, молоді, представників середнього та старшого покоління.

Отже, історію становлення і розвитку мелодики церковних коляд Західного Поділля (як і інших етнографічних районів України) можна поділити на три етапи – від речитативної через кантиленну до моторної. На початковому етапі формування церковних коляд їхні автори намагалися їх творити в стилі тогочасної богослужбової музики, вносячи в них елементи несиметричності й речитативності у викладі матеріалу. У період домінування барокового стилю церковні пісні набули кантиленних ознак, величнього й помпезного співу. У період повної фольклоризації й витіснення з ужитку традиційних народних колядок церковні коляди запозичили в них темп і характер виконання та частково стильові складові – моторний тип мелодики, традиційні ритмічні форми вірша і мелодії, танцювальний й колісковий характер. Усе це увиразнило жанр церковних коляд й спрямувало їх у традиційне народне виконавське русло.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Власний архів О. С. Смоляка. Архів неупорядкований.
2. Гнатюк О. Українська духовна барокова пісня / О. Гнатюк. – Варшава–Київ : Видво «Перевал», 1994. – 188 с.
3. Грица Софія. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Нариси / С. Грица. – Київ–Тернопіль : Астон, 2007. – 160 с.
4. Єфремова Л. О. Народні пісні Житомирщини (з колекцій збирачів фольклору) / [упоряд. та вступ. стаття Л. О. Єфремової] – НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К. : Наук. думка, 2012. – 723 с. : нот, карти.
5. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість: Посібник для вищ. та серед. навчальних закладів / А.Іваницький. – К. : Муз. Україна, 1990. – 336 с. : нот.
6. Іваницький А. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями). Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I–IV рівнів акредитації / А. Іваницький. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2008. – 520 с.
7. Корній Л. Історія української музики. Частина перша (від найдавніших часів до

- середини XVIII ст.) / Л.Корній. – Київ–Харків–Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1996. – 313 с.
8. Корній Лідія. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. / Л.Корній. – Київ : Поліграф. д-ця Ін-ту історії України АН України, 1993. – 184 с.
 9. Корній Л. П. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів / До сторіччя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського / Л. П. Корній, Б. О. Сюта. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – 720 с.
 10. Лепкий Б. Казка мого життя / Б. Лепкий // Твори в 2 т. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 2 : Повісті. Спогади. Виступи / [упоряд. та автор. приміт. М. М. Ільницький. – С. 317–610.
 11. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII–XVIII століть / Ю. Медведик – Львів : Вид-во Українського Католицького Університету, 2006. – 324 с.
 12. Смоляк О. Український дитячий музичний фольклор. Підручник-хрестоматія для викладачів і учнів. Вип. 1. / О. Смоляк. – Тернопіль : Лілея, 1998. – 80 с.
 13. Український обрядовий фольклор західних земель: Музична антологія (Бесарабія. Бойківщина. Буковина. Волинь. Галичина. Закарпаття. Лемківщина. Підляшшя. Поділля. Полісся. Покуття. Холмщина / [відп. ред. Г. А. Скрипник ; упоряд. і вступ. стаття А. І. Іваницького]. – Вінниця : Нова Книга, 2012. – 624 с.
 14. Франко І. Наші коляди / І. Франко // Іван Франко. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 28. Літературно-критичні праці (1890–1892) / [ред. колегія : М. Д. Берштейн, Г. Д. Вєрвєс, А. Т. Гордієнко та ін. ; Ред. тому: Н. С. Крутікова, С. В. Щурат]. – К. : Вид-во «Наукова думка», 1980. – С. 7–41.

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 008:792

К. І. СТАНІСЛАВСЬКА

ДО ПИТАННЯ ЕСКАЛАЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОСТІ У КУЛЬТУРІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

У статті простежуються онтологічні та функціональні аспекти театралізації сучасного суспільства. Розглянуто підходи вчених до тлумачення поняття «театральність».

Ключові слова: театральність, театралізація, артизація, Микола Євреїнов.

Е. И. СТАНИСЛАВСКАЯ

К ВОПРОСУ ЭСКАЛАЦИИ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В КУЛЬТУРЕ ХХ – НАЧАЛА ХХІ ВЕКОВ

В статье прослеживаются онтологические и функциональные аспекты театрализации современного общества. Рассмотрены подходы ученых к толкованию понятия «театральность».

Ключевые слова: театральность, театрализация, артизация, Николай Евреинов.

K. I. STANISLAVSKA

THE QUESTION OF ESCALATION OF THEATRICALITY IN THE CULTURE OF XX – BEGINNING OF XXI CENTURY

The article traces the ontological and functional aspects of the theatricality of modern society. The approaches of scientists to interpret the concept of «theatricality» are researched.

Key words: theater, theatricality, artization, Nicolay Evreinov.

Сьогодні поняттям «театральність» зумовлюється феномен, що виходить далеко за межі театру як закладу культури, адже механізми соціальної взаємодії в контексті театральності мають онтологічні основи, укорінені в самій людській природі. Воїн африканського племені із символічно розфарбованим лицем, маленька дівчинка на маминих підборах, футбольний фанат з кольоровою атрибутикою улюбленої команди – ось найпростіші приклади людського прагнення до перевітлення та бажання спостерігати і творити «театр».

Ігровий сенс нашого існування, що полягає у постійній самопрезентації на різних рівнях комунікації, з одного боку, найбільш яскраво представлений у дітей та віддалених від цивілізації племен (тобто характеризує примітивну свідомість), а з іншого – зумовлює театральну природу життя розвиненого суспільства, яку ми постійно відчуваємо в аспекті рольових трансформацій індивідуального і колективного «героя». Театралізація життя виявляється у появі та функціонуванні таких понять і явищ, як «соціальний театр», «політичний театр», «ділові ігри», «карнавалізація життя» та ін. Як вказує дослідниця

О. Гашкова, «впроваджена у свідомість формула «весь світ – театр» надала «ведмежу послугу» мистецтву театру, адже відбулося змішування понять театру як художнього явища і театральності як явища естетико-соціального» [6, с. 85].

Впродовж другої половини ХХ – на початку ХХІ століть спостерігається тенденція до суттєвого зростання ролі засобів масової комунікації (ЗМК) у процесах конструювання соціальної дійсності, в результаті чого грань між театралізованою поведінкою та її опосередкованою репрезентацією поступово стирається: промова політичного діяча, витівка скандального журналіста, непристойний жест спортсмена, виступ легендарного співака, вчинок бунтівника-демонстранта тощо, рознесені світовими ЗМК гігантській аудиторії, набувають театральності-символічного значення, яке зростає у геометричній прогресії. У цьому контексті проблема театральності як складової життя сучасного суспільства набуває особливої актуальності.

Аналіз інформаційних джерел доводить, що в наукових колах поняття «театральності» широко використовується як для характеристики суто театральних явищ, так і для пояснення різноманітних феноменів соціокультурного життя. Отже, стосовно практики театру це питання вивчали О. Анікст, А. Арто, Ю. Барбой, Г. Бояджиев, С. Владимиров, Є. Гротовський, В. Мейерхольд, К. Станіславський, О. Таїров, Г. Товстоногов та ін.

Спостерігається значний інтерес до дослідження проблеми театральності у контексті літературознавства та лінгвістики (Н. Бараненкова, Н. Баумтрог, О. Гальцова, М. Давидова, О. Доценко, Н. Корнева, О. Легг, О. Мелешкова, В. Пімонов, А. Распаєв, О. Соколова, Р. Чвалун та ін.).

Театральність у музиці, зокрема в музичному виконавстві, вивчають Н. Кирєєва, Н. Кошкарєва, Т. Куришева, Ю. Мостова, Т. Овчинникова, О. Осока, Р. Розенберг, С. Саврук, І. Чернова та ін.

Приділяється увага й аналізу театральності як складової державотворчого та політичного процесу (О. Ліхоніна, В. Коваленко, В. Райков та ін.).

Властивості театральності як терапевтичного засобу в психології та психотерапії досліджують О. Копитін, Д. Кримова, Д. Трунов та ін.

Проблему театральності вчені розглядають і у філософсько-культурологічному ракурсі (Р. Бажанова, А. Віслова, О. Гашкова, В. Райков, Р. Тазетдінова та ін.), акцентують свою увагу на театральності людської поведінки та спілкування, на театральності життя загалом (І. Андрєєва, А. Баканурський, Г. Гачев, І. Давидова, Є. Калмановський та ін.).

На основі аналізу напрацьованих наукових здобутків ми прагнемо виявити витоки театралізації сучасного суспільства, а також узагальнити форми її функціонування, що й визначає мету статті.

Постмодерне суспільство не випадково називають «суспільством спектаклю» – за назвою однойменної книги французького письменника-філософа Гі Ернеста Дебора, написаної у 1967 році. На думку автора, у сучасному суспільстві «не працюють» такі поняття, як істина, реальність, автентичність – їм на зміну приходять видовище, шоу (у політиці, економіці, бізнесі, правосудді, культурі та мистецтві, повсякденному житті): «У суспільствах, що досягли сучасного рівня виробництва, усе життя проявляється як величезне нагромадження спектаклів. Все, що раніше переживалось безпосередньо, нині відтіснене у виставу» (§ 1); «Спектакль – це не сукупність образів, але суспільні відносини між людьми, опосередковані образами» (§ 4); «Спектакль не можна розуміти ані як викривлення видимого світу, ані як продукт технології масового впровадження образів. Скоріше, це світогляд, що реалізувався у дійсності, вбравшись плоттю матеріального. Це бачення світу, що раптом стало об'єктивним» (§ 5); «У всій своїй повноті спектакль є одночасно і результатом, і змістом. <...> У всіх своїх проявах, будь то інформація чи пропаганда, реклама чи безпосереднє споживання розваг, спектакль являє собою модель образу життя, що переважає у суспільстві» (§ 6) [8].

У 1973 році філософ-постмодерніст Ролан Барт задекларував: «Будь-яка сильна дискурсивна система є вистава (в театральному сенсі – show), демонстрація аргументів, прийомів захисту і нападу, стійких формул; свого роду мімодрама, яку суб'єкт може наповнити своєю енергією істеричної насолоди» [5, с. 538]. Американський вчений Грегорі Алмер

відзначив, що в наш час буквально все – від політики до поезики – стало театральним [17, с. 277].

З другої половини 1980-х років все більше й більше став проявлятися маскарадний, карнавальний характер суспільного життя: політика й економіка театралізувались, а мистецтво, навпаки, комерціалізувалося, трансформуючись разом у великий, всеосяжний шоу-бізнес. Наслідком такого стану речей знову стала шекспірівська формула «весь світ – театр».

Втім, цю ідею ще на початку ХХ століття висловив російський/французький режисер, філософ, театрознавець Микола Євреїнов, який у 1908 році випустив маніфест «Апологія театральності», і саме цю дату дослідники пов'язують із введенням до театрального вжитку неологізму «театральність». Теоретичні погляди митця багато в чому випередили свій час. Визначивши поняття «театральності», М. Євреїнов вивів його за рамки власне сценічного мистецтва, включивши в нього гру, ритуал, видовище і, головне, – саме життя. Ідея митця полягає у розповсюдженні законів театру на будь-які (чи навіть усі) життєві процеси у розвитку людства як втілення театральних принципів, у відкритті певної світової єдності, що будується за законами театру. Він писав: «Кожна хвилина нашого життя – театр» [10, с. 95]. Під поняттям «театральність» філософ розумів «естетичну монстрацію явно тенденційного характеру, яка, навіть вдалині від будівлі театру, одним чудовим жестом, одним красиво проінтонованим словом створює підмостки, декорації і звільняє нас від кайданів дійсності – легко, радісно і неодмінно. І я рішуче надаю благородній театральності позитивної естетичної цінності» [10, с. 40–41].

Основою як кожного життєвого пориву людини, так і творчої еволюції загалом митець вважав вроджений *інстинкт театральності* – стимул й поштовх на історичному шляху людства. Держава як така, зовнішні форми її керівництва, релігія, армія, політика, юстиція, школа, стосунки між людьми – тобто все, що оточує людину і заповнює її життя, на думку М. Євреїнова, підкорене силі інстинкту театральності. «Людині властивий інстинкт, про який, не дивлячись на його невичерпну життєвість, ані історія, ані психологія, ані естетика не говорили до сих пір ні слова. Я маю на увазі інстинкт преображення, інстинкт протиставлення образам, прийнятим ззовні, образів, довільно створених людиною, інстинкт трансформації видимостей Природи, що достатньо ясно розкриває свою сутність у понятті «театральність» [10, с. 43].

Дослідниця творчості режисера Т. Джурова влучно відзначає, що більшість з теоретичних розробок М. Євреїнова перекликаються з впливовими філософсько-культурологічними ідеями ХХ століття. «Головні його твори «Театр як такий» та «Театр для себе» на двадцять років випередили труд Йохана Хейзінги «Homo Ludens», в якому розуміння гри як життєво необхідної потреби в преображенні багато в чому зближується з євреїнівською «театральністю» [9, с. 5].

Але, окрім інстинкту театральності, який властивий людині за її природою, М. Євреїнов обґрунтовує ще поняття *театрократії* – «панування над нами театру як закону, імперативно-нормуючого перетворювальну діяльність людини» [10, с. 118]. «До сьогодні думали, що Театр там, де його будівля. Пройшли тисячоліття, доки люди дізналися *від мене*, що Театр всюди, в усьому і скрізь (театрократія-пантеїзм)» (курсив автора) [10, с. 95]. Філософ стверджує, що буття людства проходить під «знаком Театру» і «народонаселення нашої планети має насправді театрократичне керування» [10, с. 125]. «Чим іншим, як не театрократією, пояснюється наше рабське тяжіння до моди <...> Бажання здаватися молодим чи, навпаки, «не молокососом», приховати свої недоліки чи, навпаки, кокетливо виставляти їх напоказ, «здаватися» кимось, «виглядати» так-то чи таким-то – що це, як не дія театрократії, котра і на дні рум'ян підстаркуватої матрони, і у флаконі парфумів «його високості», і в жиру чорної помади вусів старця, і в кожному прошарку шкіри мінливо-вірних підборів низькорослого, і на вістрі бритви, і на зубцях гребінця, всюди, всюди!.. Адже все існує під знаком Театру!» [10, с. 127–128].

Узагальнюючи шлях розвитку доктрини М. Євреїнова, Т. Джурова відзначає в якості основних віх філософські та драматургічні праці митця: «Почавши з тлумачення театральності як преображення за законами краси («Апологія театральності»), розвинувши її у вільне вольове прагнення людини-творця, що преображається та преображає світ на власний розсуд («Театр як

такий»), Євреїнов прийшов до ідеї зцілення театром тіла і душі людини («Театротерапія»). Преображення, оголошене остаточним та незворотним, стало перевтіленням («Найголовніше»)» [9, с. 151–152].

Забута на довгі роки, спадщина М. Євреїнова стала досліджуватись і впроваджуватись саме в останні десятиліття XX століття, коли проблема театральності набула особливої гостроти. До цього часу, як слушно зауважує Р. Бажанова, поняття «театральність» не отримувало статусу самостійної категорії, естетичного або наукового терміну. Слово використовувалося у якості оціночного судження, причому досить часто з відтінком осуду: театральною називали поведінку, розраховану на справляння яскравого враження або «багату» на акторські штампи [3, с. 36].

Дослідниця І. Давидова акцентує на тому, що у XX столітті почався процес розмивання жанрових рамок, виникнення нових видів мистецтв, а протистояння ідей у різних сферах духовної культури призвело до нового етапу осмислення процесів, що відбуваються у суспільстві. Стало очевидним, що «театральність» не може розглядатись тільки у вузькому сенсі (як властивість театру) – це певна універсалія, інтегративна властивість системи культури, що розкриває найважливіші сторони її генези та функціонування. Культурологічний підхід до театральності дозволяє визначити її як художньо-естетичне вираження культурного синкретизму [7, с. 62–65].

Схожої трактовки дотримується О. Ліхоніна, розуміючи під «театральністю» цілісний, але внутрішньо суперечливий спосіб існування культури, що дозволяє людині адаптуватися в постійно мінливих умовах життя суспільства [11, с. 11]. О. Гавришина додає, що основним ресурсом театральності стає ресурс співучасті, солідарності [15].

Французький дослідник П. Паві під театральністю розуміє «те, що у виставі чи драматургічному тексті є специфічно театральним (або сценічним)». Далі автор пропонує два варіанти «театрального», виділяючи, по-перше, експресивно-яскраву видовищну сценічність, по-друге – штучність висловлювання чи дійства [12, с. 365].

В якості основних структурних компонентів театральності Р. Газетдінова виділяє «гру» та «артистизм», які забезпечують відтворення людиною *не культури*, а, передусім, її *ставлення* до Світу і до самої себе (курсив автора) [14].

У соціально-філософській концепції В. Райкова театральність розглядається у трьох ракурсах: як елемент соціального простору; як особлива форма комунікації; як характеристика соціального та політичного впливу [13, с. 5–6]. Базовими основами театральності автор висуває міметичний, діалогічний та сугестивний концепти. Міметична властивість обумовлена укоріненістю в людській природі прагненням до наслідування (мімезис), тобто готовністю до відтворення і повторення певних дій. Діалогічність полягає у можливості театральності зближувати різні точки зору, виявляючи особливості та цінності різних соціальних груп. Сугестивний аспект розглядає театральність в якості засобу впливу домінуючої соціальної групи на інші шляхом створення символічних ілюзій, які зменшують рівень соціальної напруги [13, с. 9, 12–13]. Основоположними рисами театральності в рамках структурно-семіотичного підходу автор визначає репрезентативність, контекстуальність та перформативність. Репрезентативність вказує на здібність суб'єкта представляти певну сукупність знаків і символів. Контекстуальність передбачає домовленість між суб'єктами щодо амплітуди можливих значень об'єкта. Перформативність позначає здатність суб'єктів артикулювати певні суспільні практики, що включаються у процес символічної боротьби в соціальному просторі [13, с. 8–10].

Р. Бажанова акцентує, що у понятті «театральність» відображена активна, гіперболізована форма прояву природи людини. «Театральність завжди виявляється співвіднесеною з імовірністю появи Іншого: це інші манери, не схожі на звичайні, це інша, патетично гучна і виразна мова, це ефектна жестово-мімічна поведінка, не характерна для звичайного життя. <...> зовнішня форма гіперболізується, укрупнюється, шліфується у відповідності з естетичними канонами часу, культури та індивідуальними уявленнями про неї» [3, с. 34]. У контексті сказаного необхідно уточнити, що «бути Іншим» не передбачає

трансформації «Я» в «не Я»: бути Іншим означає *здаватися* Іншим, зберігаючи при цьому неповторність власної індивідуальності.

Дослідники феномена театральності А. Баканурський та І. Андреева доводять злиття сучасного життя і гри, життя і видовища простим фактом – потраплянням у нашу мову багатьох «ігрових» зворотів, що не мають безпосереднього відношення до самої гри: «під маскою», «гра розуму», «міжнародна арена», «театр військових дій», «маріонетковий уряд», «розігралася стихія», «гра уяви», «політичні ігри», «передвиборне шоу», «любовні ігри» [4, с. 12], «у своєму амплуа», «влаштувала сцену», «не доповідь, а фарс», «що за комедія!» та ін. [1, с. 6]. Дійсно, театральна образність і лексика пронизують усі пласти сучасного соціокультурного простору. Окрім повсякденних мовних практик, театралізована свідомість виражається як у свідомому наслідуванні театру і запозиченні його форм, так і в спонтанно-несвідомій театральності, що мимоволі відтворює властиві театру риси. Так, до свідомих форм театралізації можна віднести театральність військових парадів, видовищну демонстративність політичних і неполітичних мітингів, ігрову театральність показів мод і конкурсів краси, ритуально-театральну природу молодіжних контркультур тощо. До спонтанно-несвідомої театральності належать рольові дитячі ігри, підкорені етикету форми поведінки, різноманітні суспільні та побутові ритуали.

Н. Зоркая у праці «Видовищні форми художньої культури» та О. Липков у дисертації «Атракціонні та карнавальні принципи видовищних мистецтв», характеризуючи цей феномен, використовують вислів «*артизація життя*». Втім, вперше термін «артизація» був застосований французьким феноменологом М. Дюфренном. На його думку, артизація є «засобом перетворення життя у постійне «свято», феноменом масової культури чи навіть контркультури, побудованим на свідомій завуальованості істинних мотивів поведінки під яскравими, помітними фразами і рухами. <...> у даному визначенні артизація постає у якості свідомо внесеного у соціальне життя елемента карнавалізації та ідеалізації» [13, с. 5].

Російський культуролог М. Хренов називає такий розвиток суспільства *театралізацією життя*, яка спостерігалась у різні історичні періоди. Так, розмірковуючи про епоху бароко, вчений стверджує, що для цього часу був характерний не тільки розвиток театральної стихії (висування театру на одне з перших місць в системі мистецтв), а й «вторгнення театру в саме життя». Цю думку підтримує і В. Райков: «Сам феномен театральності виявився співзвучним епосі бароко, коли театр стає метафорою людського буття: світ стає сценою, люди – акторами, а автором розіграної в реальних людських долях вистави був бог» [13, с. 4]. М. Хренов доводить, що в умовах, коли життя театралізується, дії перших осіб держав (і взагалі влади) багато в чому набувають сценічного характеру: від зовнішнього вигляду та мови до поведінки, манер, способу життя, будови державних стратегій тощо (Людовик XIV, Наполеон, Петро I) [16, с. 168].

Літературознавець О. Анікст підтверджує цю думку: «З виникненням великих абсолютних монархій Іспанії, Франції, Англії театральність стала невід'ємною частиною придворного життя. З метою звеличення абсолютного монарха при кожному дворі відбувалися пишні церемонії. Урочисто обставлялося пробудження короля і його відхід до сну, прийоми міністрів, послів. Життя королівських дворів включало різного роду ритуали і церемонії. Не випадково з'явилася і посада організаторів придворних ритуалів – церемоніймейстерів» [2, с. 180].

Дослідниця Р. Бажанова теж зазначає, що «яскравим театральним началом пронизані відомі форми життєтворчості: стильна поведінка французької богеми, російських і англійських денді, поетів «срібного віку». Вони були повторювані, наслідувачі переймали манери і стиль одягу своїх кумирів, але задовольняли вже не публіку, а самих себе» [3, с. 38].

«У чому ж сенс театралізації життя?» – ставить питання М. Хренов. – Справа не лише в тому, що в даному випадку ігрова стихія переміщується з якоїсь однієї вузької сфери у суспільну галузь в цілому. Театралізація життя допомагає розшифрувати ігровий смисл культури, однак він може бути зрозумілий лише у співвіднесенні з утопією, міфом та антиповедінкою» [16, с. 169–172].

Отже, тлумачення театральності у філософській, мистецтвознавчій та побутовій сферах різняться. У мистецтвознавчому контексті «театральність» виступає смисловим продовженням

концепту «театр», передбачаючи відповідні характеристики для осіб, явищ, предметів: театральний актор, театральна постановка, театральна афіша, театральний бінокль тощо.

З філософсько-культурологічної точки зору «театральність» виступає як концепт, що передбачає своєрідне «подвоєння» реальності засобами гри, фантазії, рольового існування. Театральність дозволяє вибудувати «іншу» реальність, «пережити» її в різних варіантах, виробити та апробувати нові моделі соціальної поведінки.

У буденному житті театральність диференціюється на два різновиди: по-перше, як свідоме наслідування театру та запозичення його форм; по-друге, як спонтанно-несвідома театральність, що мимоволі відтворює риси театру. У побутовому сенсі «театральність» може використовуватись як оцінна категорія: з одного боку, вказуючи на гріх манірності та невиправданого лицедійства, з іншого – на здібність людини адаптуватися до мінливих сторін буття та складних соціально значущих ситуацій.

У контексті розглянутого можна виділити ряд функцій, які виконує театральність як механізм соціокультурної сфери, зокрема естетичну, комунікативну, аксіологічну, символічну, моделюючу, соціалізуючу, терапевтичну.

Як резюме наведемо вислів дослідниці О. Гашкової: «Тяга людства до театралізації життя – тяга до цивілізації, в якій без лицедійства в різних формах, без гри та іронії просто не виживеш. Постмодерна всепроникаюча іронія і символічна серйозність стають цілком виправданим естетичним прийомом в умовах нової реальності» [6, с. 95].

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреева И. М. Театральность в культуре / И. М. Андреева. – Ростов н/Д, 2002. – 188 с.
2. Аникст А. Трагедия Шекспира «Гамлет»: литературный комментарий: кн. для учителя / А. Аникст. – М. : Просвещение, 1986. – 124 с.
3. Бажанова Р. К. Соотношение артистизма и театральности: философско-культурологический анализ / Р. К. Бажанова // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». – 2010. – Т. 52. – Кн. 1. – С. 34–40.
4. Баканурский А. Жизнь как игра и представление (Исследование в трех актах с прологом и эпилогом) / Анатолий Баканурский. – Одесса : Астропринт, 2001. – 256 с.
5. Барт Р. Война языков // Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Ролан Барт / [пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – С. 535–540.
6. Гашкова Е. М. От серьеза символов к символической серьезности (театр и театральность в XX веке) / Е. М. Гашкова // Метафизические исследования : Альманах Лаборатории Метафизических исследований при Философском факультете СПбГУ. – Вып. 5. Культура. – СПб., 1997. – С. 85–95.
7. Давыдова И. С. Театральность как феномен культуры / И. С. Давыдова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2007. – Т. 16. – № 40. – С. 61–66.
8. Дебор Г. Э. Общество спектакля / Г. Э. Дебор [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://avtonom.org/old/lib/theory/debord/society_of_spectacle.html
9. Джурова Т. С. Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова / Т. С. Джурова. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2010. – 158 с.
10. Евреинов Н. Н. Демон театральности / Н. Н. Евреинов [сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова]. – М.–СПб. : Летний сад, 2002. – 535 с.
11. Лихонина О. В. театральность культуры тоталитарного государства (на примере советской культуры конца 1920-х – 1930-х годов) : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Лихонина Ольга Владимировна. – Екатеринбург, 2008. – 21 с.

12. Пави П. Театральность // Словарь театра / Патрис Пави / [пер. с фр. ; под ред. К. Разлогова]. – М. : Прогресс, 1991. – С. 365–367.
13. Райков В. Н. Феномен театральности: социально-философский анализ: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филос. н. : спец. 09.00.11 «Социальная философия» / Райков Валерий Николаевич. – Саратов, 2010. – 21 с.
14. Тазетдинова Р. Р. Культурное событие как частный случай театральности культурного процесса / Руфина Ринатовна Тазетдинова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/1154-2012-02-10-05-00-31>
15. Театральность в границах искусства и за его пределами : круглый стол [Б. Дубин, В. Золотухин, О. Рогинская и др.] // НЛО. – 2011. – № 11. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/11/du24.html>
16. Хренов Н. А. Игровые проявления личности в переходные эпохи истории культуры / Н. А. Хренов // Общественные науки и современность. – 2001. – № 2. – С. 167–180.
17. Ulmer G. L. Applied grammatology / Gregory L. Ulmer. – Baltimore, 1985. – 337 p.

УДК 792+808.55

I. I. СОРОКА

«ПІДТЕКСТ»: ДО ВИЗНАЧЕННЯ ЗМІСТУ ПОНЯТТЯ У СИСТЕМІ К. СТАНІСЛАВСЬКОГО

У статті простежується розкриття змісту поняття «підтекст» у системі видатного режисера й теоретика театру К. Станіславського. Фіксується відсутність визначення митцем підтексту як прихованого змісту тексту.

Ключові слова: підтекст, К. Станіславський, система К. Станіславського, «Робота актора над собою», прихований зміст.

И. И. СОРОКА

«ПОДТЕКСТ»: К ОПРЕДЕЛЕНИЮ СОДЕРЖАНИЯ ПОНЯТИЯ В СИСТЕМЕ К. СТАНИСЛАВСКОГО

В статье прослеживается раскрытие содержания понятия «подтекст» в системе выдающегося режиссера и теоретика театра К. Станиславского. Фиксируется отсутствие определения его подтекста как скрытого смысла текста.

Ключевые слова: подтекст, К. Станиславский, система К. Станиславского, «Работа актера над собой», скрытый смысл.

I. I. SOROKA

«SUBTEXT»: DEFINITION OF THE CONCEPT IN THE STANISLAVSKY SYSTEM

The article traces the disclosure of the concept of «subtext» in the system of eminent theater director and theorist K. Stanislavsky. No fixed definition of the subtext as a hidden meaning by artist.

Key words: subtext, K. Stanislavsky, Stanislavsky system, «An Actor Prepares», hidden meaning.

Аналіз літературних джерел, досвід режисера-практика та педагогічна діяльність в галузі театральної освіти переконливо доводять, що театральна термінологія сьогодні розмита і нечітка. У науково-мистецьких колах постійно ведуться розмови про її вдосконалення, але значного просування у вирішенні цієї проблеми поки що не спостерігається. Кожна театральна школа послуговується власною методикою побудови процесу виховання майбутніх акторів і режисерів, внаслідок чого в окремого майстра виробляється специфічна термінологія і своє розуміння професійних термінів. Часто-густо педагоги-митці самі визнають, що по-різному трактують певні поняття, усвідомлюючи крайню потребу в усуненні розбіжностей у питаннях тлумачення термінології. Втім, кожен з них вважає себе передусім практиком, покликаним дати майбутньому спеціалісту насамперед професійні навички практичної роботи, і меншою мірою акцентує увагу на термінології. Ми без зупину можемо перелічувати режисерів-практиків, які залишили помітний слід у театральному мистецтві, але, на жаль, серед них дуже мало тих, хто б серйозно займався питаннями теорії, її дослідженням, систематизацією, удосконаленням.

Найбільш цілісно і ґрунтовно питання театральної термінології розглянуті у «системі Станіславського», якою і послуговується переважна більшість педагогів-театралів. «Станіславським залишені нам незаперечні закони реалістичного стилю акторського мистецтва, органічного існування актора, методологія видобування сценічної правди. Але це не означає, що ми можемо в зв'язку з цим вважати себе звільненими від пошуків, що нам більше нічого відкривати і жодні проблеми перед нами не стоять. Такий погляд хибний, тому що перетворює закони системи у відсторонену догму. Великим генієм театру нам залишено великий спадок, але його відкриття буде мертвою схоластикою, умоглядною абстракцією, якщо ми в своєму прагненні все отримати в готовому препарованому вигляді не зробимо його нашою повсякденною особистою практикою, не глянемо на нього живими очима сучасників» [6, с. 51]. «Система Станіславського, – зазначає один з найкращих її послідовників, теоретик і практик Георгій Товстоногов, – не звід правил, які можна зазубрити. Кожний художник повинен колись відкрити її в собі самому. Але відкрити в собі – не означає просто слідувати завітам учителя. Потрібно множити вчення Станіславського на вічно рухливе життя. Потрібно розвивати і вдосконалювати закони творчості, ним відкриті» [6, с. 48]. Безперечно, актуальним є звертання до теоретичної спадщини майстра в 150-ту річницю від дня народження, щоб переконатися у важливості його вчення і спробувати ще раз заглибитися в нього у контексті сьогодення.

Мета статті – дослідити теоретичні узагальнення К. Станіславського щодо поняття «підтексту» в його книзі «Робота актора над собою» (глава «Мова та її закони»), де автор максимально зосереджується на цій категорії, розкриває своє розуміння підтексту і дає його визначення.

Розгляд проблеми тлумачення терміна «підтекст» почнемо із сучасного погляду на це поняття. «Текст художнього твору може нести не тільки інформацію про факти, події, процеси об'єктивної реальності, факти і образи, створені уявою митця, не тільки передавати ставлення до них персонажів і автора, а й містити приховану інформацію, яка впливає з усього тексту і не має спеціального мовного вираження. Цю глибинну інформацію, що сприймається адресатом (читачем, слухачем) на основі співвіднесення вербально вираженого змісту з контекстом і мовленнєвою ситуацією, називають підтекстом» [4].

Замаскований спосіб подачі думок з натяками, недомовками відомий з VI–V ст. до н.е. і пов'язаний з ім'ям давньогрецького байкаря Езопа. Але системно окремі прийоми створення підтексту почали застосовуватися відносно недавно – у кінці XVIII ст. (Й. Гете «Страждання молодого Вертера», Л. Стерн «Сентиментальна подорож Францією й Італією»). Згодом це поняття було теоретично осмислене у книзі бельгійського письменника М. Метерлінка «Скарб смиренних» (1896) та розроблене у практиці театру К. Станіславським і В. Немировичем-Данченком (у постановці п'єс А. Чехова в МХТ). Серед українських теоретиків театру поняття «підтексту» розглядали М. Карасьов у книзі «Станіславський і сценічна мова» (глава «Ілюстрований підтекст – основна передумова перетворення тексту ролі на словесну дію») та Р. Черкашин у праці «Художнє слово на сцені» (глава «Текст і підтекст»). Обидва українські автори розглядали підтекст під кутом зору К. Станіславського. Звернемося безпосередньо до розуміння підтексту великим майстром.

«Слово, текст ролі цінні не самі собою і для себе, а тим внутрішнім змістом, або підтекстом, який вкладено в них» [2, с. 66]. «Що таке підтекст? Це не явне, а внутрішньо відчуте «життя людського духу» ролі, яке безперервно тече під словами тексту, весь час виправдовуючи й оживляючи їх. У підтексті заховані численні, різноманітні внутрішні лінії ролі та п'єси, сплетені з магічних та інших «якби», з різних вимислів уяви, із запропонованих обставин, з внутрішніх дій, з об'єктів уваги, з маленьких і великих правд і віри в них, з пристосувань та ін., ін., ін. Це те, що примушує говорити ці слова» [2, с. 65]. «Те, що в галузі дії називають наскрізною дією, в галузі мови ми називаємо підтекстом» [2, с. 65]. Такі визначення поняттю «підтекст» дає К. Станіславський в главі «Мова та її закони» праці «Робота актора над собою». Спробуємо з'ясувати, як режисер розкриває це поняття і який зміст в нього вкладає.

Узагальнюючи наведені цитати, підсумуємо: **підтекст – це внутрішній зміст слів**. Далі автор стверджує, що слово, не насичене зсередини і взяте окремо, саме по собі є простим звуком. Для прикладу наводить слово «люблю», яке спочатку пусте, бо не поєднане з красивими внутрішніми уявленнями, що возвеличують душу, та варто лише почуттю, думці чи уяві оживити пусті звуки – і створюється інше до них ставлення, як до змістовного слова. До означеного визначення додаємо нове і отримуємо: **підтекст – це внутрішній зміст слів, оживлених почуттями, думкою чи уявою**.

«На підмостках слово повинно збуджувати в артисті, в його партнерах, а через них і в глядачі всі можливі почуття, хотіння, думки, внутрішні прагнення, внутрішні образи уяви, зорові, слухові й інші» [2, с. 66]. Станіславський досліджує, як при слуховому сприйнятті окремих слів і фраз («хмара», «Ідемо на вокзал!») відгукується пам'ять, відчуття і внутрішнє бачення озвученого слова та дієвої фрази, що, у свою чергу, викликає ретельне, активне, змістовне словесне змалювання-відтворення картини-оригіналу, породженої баченням. «Тому не будемо заважати роботі підсвідомості, а краще навчимося заманювати до творчості свою душевну органічну природу і зробимо чуйним і чутливим наш мовний, звуковий і інші апарати втілення, за допомогою котрих можна передавати свої внутрішні відчуття, думки, бачення та ін.» [2, с. 68]. Отже, до визначення підтексту, за К. Станіславським, додається ще **бачення: підтекст – це внутрішній зміст слів, оживлених почуттями, думкою, уявою та баченням**.

Далі автор визнає, що словами не важко передати більш-менш визначені уявлення, породжені конкретними словами, («шуліка», «бузок», «хмара»), але як бути зі словами, що означають відсторонені, абстрактні поняття, наприклад, такі, як «правосуддя», «справедливість» тощо, від яких в уяві постає «певний вираз»? Розуміємо, що в таких випадках бачення далеко не такі чіткі, як викликані словами-іменниками чи дієвою фразою. У цьому аспекті К. Станіславський робить відсторонений висновок, не даючи відповіді на запитання: «Природа зробила так, що ми в словесному спілкуванні з іншими людьми спочатку бачимо внутрішнім зором те, про що йде мова, а потім уже говоримо про те, що бачимо. Коли ж ми слухаємо інших, то спочатку сприймаємо вухом те, що нам говорять, потім бачимо оком те, що ми почули. Слухати нашою мовою означає бачити те, про що говорять, а говорити – значить створювати зорові образи. Слово для артиста не просто звук, а збудник образів. Через те в словесному спілкуванні на сцені говорять не стільки для вуха, скільки для ока. Таким чином, нам потрібен не простий, а ілюстрований підтекст п'єси і ролі» [2, с. 69]. Весь подальший виклад розуміння терміна «підтекст» у главі зводиться до тлумачення і розширення поняття «ілюстрований підтекст». Це дає підстави стверджувати, що в поняття «підтекст» К. Станіславський вкладав саме **ілюстроване бачення**.

Для розуміння суті цього твердження митець наводить приклад з проголошенням декількох фраз чи, точніше, цілого міні-оповідання: «Я щойно був у Івана Івановича. Він у жахливому стані: його дружина втекла. Довелося їхати до Петра Петровича, розповісти про те, що сталося, і просити його допомогти заспокоїти бідолаху» [2, с. 69]. Проголошення фрази не викликало довіри до жодного слова. «Це і не дивно, – стверджує автор, – хіба можна промовляти їх щиро без розумових уявлень, створюваних вигадками уяви, магічним «якби» і запропонованими обставинами?.. Необхідно знати і бачити їх своїм внутрішнім зором. Придумайте ж той вимисел уяви, магічне «якби» і запропоновані обставини, котрі дадуть вам право промовити ці слова. Мало того, ви не тільки дізнайтесь, але й постарайтесь ясно побачити

все те, що образно, зримо намалює вам ваш вимисел уяви... Словом, вам прийдеється створити і побачити на екрані вашого внутрішнього зору всі вимисли вашої уяви, всі зовнішні умови, серед яких розвивається підтекст тієї сімейної трагедії Івана Івановича, про які говорять задані вам слова. Внутрішні бачення створять настрій, який викличе відповідне відчуття» [2, с. 69–70]. Крім того, митець стверджує, що «для передачі своїх внутрішніх бачень потрібен об'єкт, який повинен не тільки почути, не тільки зрозуміти сам зміст фрази, але й побачити внутрішнім зором те, що бачите ви, коли промовляєте вказані вам слова. Об'єкт повинен відчувати ваш підтекст, побачити вашими очима все, що відбувається. Ваше завдання – впроваджувати в іншого свої бачення» [2, с. 70–71]. Таким чином, наступна думка К. Станіславського у розкритті змісту терміна полягає в тому, що **підтекст – це передача внутрішніх бачень**.

На підтвердження цього автор далі доводить, що при справжньому спілкуванні з'являються моменти вичікування, які необхідні і для пристосування до партнера, і самому партнеру – для засвоєння підтексту і внутрішніх бачень, що йому передаються. Тут автор розводить поняття «підтексту» і «внутрішнього бачення», але не розшифровує і не уточнює їх. Далі режисер ототожнює ці поняття: «Те, що для того, хто переживає підтекст (*тобто бачення – І. С.*), само собою зрозуміле, для об'єкта нове і потребує розшифровки і засвоєння. Важливо передати партнеру те, що відчуваєш і бачиш. Головне – це передача іншим своїх бачень ілюстрованого підтексту» [2, с. 72]. Отже, виходить, що **підтекст – це передача відчуттів і бачень**.

Підтверджуючи цю думку, автор продовжує: «Говорити – значить діяти. Цю активність дає нам завдання впроваджувати в інших свої бачення. Наша головна турбота полягає в тому, щоб під час перебування на сцені постійно відображати внутрішнім зором ті бачення, котрі притаманні баченням зображуваної особи. Весь текст ролі буде весь час супроводжуватися баченнями нашого внутрішнього зору, адже їх уявляє собі сам артист, з них створюється ніби неперервна кінострічка, яка без упину пропускається на екрані вашого внутрішнього зору і керує нами, поки ми говоримо або діємо на сцені» [2, с. 73–74]. К. Станіславський закликає стежити за цією кінострічкою бачень якомога уважніше: «...і те, що будете бачити, опишіть словами ролі. Говоріть на сцені про бачення, а не промовляйте слова тексту. Забудьте зовсім про почуття і зосередьте вашу увагу тільки на баченнях. Проглядайте їх якомога уважніше і те, що побачите, почувте і відчувте, опишіть якомога повніше, глибше і яскравіше. Таким чином, проглядаючи внутрішні бачення, ми думаємо про підтекст ролі і відчуваємо його» [2, с. 74]. Отже, **підтекст – це побачені, почуті, відчуті бачення, глибоко і яскраво передані словами ролі**. У кінці глави, присвяченій підтексту, автор радить при недостатньо зосередженій увазі, коли заготовлена раніше лінія підтексту буде легко обриватися, швидше хапатися за об'єкти внутрішнього бачення, як за рятувальний круг. Останнє твердження теж свідчить на користь розуміння К. Станіславським підтексту як лінії безперервних бачень.

Ретельне вивчення першоджерела дозволило простежити розкриття великим майстром змісту терміна, що так часто зустрічається в театральній теорії і практиці. Узагальнивши всі виявлені нами варіанти розуміння К. Станіславським поняття «підтексту», отримуємо два різних тлумачення або, точніше, розуміння. Отже, перше: **підтекст – це внутрішній зміст слів, оживлений почуттями, думкою, уявою та баченням**. Тобто, підтекст – зміст слів.

Друге: **підтекст – це побачені, почуті, відчуті бачення, глибоко і яскраво передані словами ролі**. У другому випадку підтекст – передані бачення.

На підтвердження такої «подвійності» приведемо вислів М. Карасьова з його праці «Станіславський і сценічна мова»: «Станіславський у вченні про словесну дію докладно пояснив умови вірного ілюстрування думок ролі. На питання, що повинен уявляти артист, він відповідає так: «...в кожен момент вашого перебування на підмостках, у кожен момент зовнішнього чи внутрішнього розвитку п'єси і її дії артист повинен бачити або те, що відбувається поза ним, на сцені (тобто зовнішні запропоновані обставини, створені режисером, художником та іншими творцями вистави), або те, що відбувається всередині, в уяві самого артиста, тобто ті бачення, які ілюструють запропоновані обставини життя ролі». Уточнюючи, треба сказати, що необхідно бачити не безпосередні значення слів, а думку, висловлену ними, те, що примушує актора виголошувати думку. Ось чому **бачення** інакше названо **ілюстрованим підтекстом** (*виділення наше – І. С.*)» [3, с. 104].

Найдивніше, що Станіславський у своїй главі про підтекст не торкається найпоширенішого тлумачення цього терміна в розумінні *підтексту як прихованого внутрішнього змісту висловлювання*. Розлоге визначення цього поняття подається, зокрема, у словнику театральної лексики. «Підтекст – комплекс думок і відчуттів, які закладені в тексті і висловлюються персонажами п'єси. Авторський підтекст – це внутрішнє **приховане відчуття змісту** (*виділення наше – І. С.*) якого-небудь висловлюваного тексту (ролі). Підтекст допомагає актору досягнути безперервного розвитку внутрішнього життя образу, **розкрити «другий план» ролі** (*виділення наше – І. С.*). **Підтекст – це прихований, внутрішній зміст висловлювання** (*виділення наше – І. С.*). Підтекст існує тільки у зв'язку з вербально вираженим змістом, супроводить і водночас частково чи повністю змінює його. Підтекст зумовлений деформуванням прямого змісту словесних значень під впливом контексту і позамовних факторів – відтворюваної ситуації, позиції мовця, його комунікативної мети. Підтекстова інформація виникає завдяки здатності мовних одиниць виражати, крім основного значення, ще й додаткові – семантичні, стилістичні, емоційно-експресивні, викликати асоціації, набувати додаткових значень внаслідок взаємодії з іншими мовними одиницями в структурі тексту. Сприймання підтекстової інформації можливе лише на основі усвідомлення цих супровідних нашарувань на пряме значення компонентів висловлювання. Підтекст можливий у розмовному («Такий вже розумний, що далі й нікуди»), публіцистичному мовленні («Протягом трьох з половиною століть Україна постійно відчувала силу обіймів «старшого» брата»), та найбільш властивий він художнім творам. Підтекстова інформація лежить в основі деяких тропів (іронія, алегорія), жанрів (байка, казка). Без сприйняття підтексту неможливо зрозуміти їхнього ідейного змісту і оцінити художні якості. Особливо характерний підтекст для психологічної новели, психологічної драми, ліричних творів» [5, с. 123].

У праці К. Станіславського є фрагмент, де, на нашу думку, автор близько підходить до такого розуміння тлумачення підтексту, але жодним чином не означає його, не деталізує: «Артист повинен створювати музику свого почуття на текст п'єси і навчитися співати цю музику почуття словами ролі. Коли ми чуємо мелодію живої душі, тільки тоді ми в повній мірі оцінимо по достоїнству і красу тексту, і те, що він в собі *приховує*» (*виділення наше – І. С.*) [2, с. 66]. Та, на жаль, знову ж таки автор говорить про приховану (тобто невисловлену) красу тексту, а не про прихований *зміст* слова. Принаймні, у главі «Мова та її закони», де йдеться про підтекст, К. Станіславський жодного разу не визначає його у якості *прихованого змісту слова*.

Отже, важливість розуміння підтексту саме як прихованого змісту підсумуємо словами видатного російського режисера Г. Товстоногова: «Потрібно весь час шукати за текстом ще один пласт життя, від якого, як не дивно, залежить, як ми ставимося один до одного – з симпатією чи антипатією» [1, с. 398]; «Слова входять у свідомість глядача в момент, коли я розгадую, що відбувається між персонажами. Часто слова входять не прямим, а зворотнім ходом: бачу одне, чую друге, розумію третє. Якщо я чую лише слова, мені не потрібно купляти квитки, я можу прочитати п'єсу вдома або послухати радіовиставу» [1, с. 292].

ЛІТЕРАТУРА

1. Георгий Товстоногов репетирует и учит : лит. запись С. М. Лосева. – СПб. : Балтийские сезоны, 2007. – 608 с. : ил.
2. Искусство режиссуры. XX век / [сост. С. К. Никулин, Л. А. Пичхадзе]. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2008. – 768 с.
3. Карасьов М. М. К. С. Станіславський і сценічна мова / М. М. Карасьов. – К. : Мистецтво, 1963. – 164 с.
4. Кравець Л. Явище підтексту та засоби його вираження в художньому творі / Лариса Кравець [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ukr-in-school.edu.ua.net/id/131>
5. Мрига П. Н. Тлумачний словник театральних термінів / П. Н. Мрига. – Тернопіль, 2011. – 240 с.
6. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены / Г. А. Товстоногов. – Кн. 1. – Л. : Искусство, 1984. – 304 с.

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 72.05

Н. В. БОРОДЧЕНКО

ПЕРЕДУМОВИ СТВОРЕННЯ ВНУТРІШНЬОГО СЕРЕДОВИЩА СУЧАСНИХ БАГАТОФУНКЦІОНАЛЬНИХ ВИДОВИЩНИХ КОМПЛЕКСІВ ТА СУСПІЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ЦЕНТРІВ

У статті висвітлено передумови створення та розвитку внутрішнього середовища сучасних багатофункціональних видовищних комплексів і суспільно-культурних центрів з початку 70-х років ХХ століття на прикладі пострадянського простору. Досліджено значення кіно- та концертних залів в архітектурній практиці того періоду.

Ключові слова: видовищні споруди, багатофункціональний комплекс, зал багатоцільового призначення.

Н. В. БОРОДЧЕНКО

ПРЕДПОСЫЛКИ СОЗДАНИЯ ВНУТРЕННЕЙ СРЕДЫ СОВРЕМЕННЫХ МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ЗРЕЛИЩНЫХ КОМПЛЕКСОВ И ОБЩЕСТВЕННО-КУЛЬТУРНЫХ ЦЕНТРОВ

В работе рассмотрены предпосылки создания и развития внутренней среды современных многофункциональных зрелищных комплексов и общественно-культурных центров с начала 70-х годов ХХ века на примере постсоветского пространства. Исследовано значение кино- и концертных залов в архитектурной практике данного периода.

Ключевые слова: зрелищные сооружения, многофункциональный комплекс, зал многоцелевого назначения.

N. V. BORODCHENKO

PRE-CONDITIONS OF CREATION OF INTERNAL ENVIRONMENT OF MODERN MULTIFUNCTION SPECTACLE COMPLEXES AND PUBLICLY CULTURAL CENTERS

The article examined prerequisites for creation and development of the internal environment of the modern multi-entertainment complexes and socio-cultural center in the early 70's of the XX century, on the example of the post-Soviet space. Investigational value of cinema- and concert halls in architectural practice of that period.

Key words: entertainment facilities, mixed-use complex, multi-purpose hall.

Створення багатофункціональних громадських центрів і комплексів одержало широкий розвиток в СРСР на початку 70-х років ХХ століття. Одним з найбільш прогресивних типів громадських будівель для культурного обслуговування населення стають зали багатоцільового призначення: будинки культури, клуби, кіноконцертні та лекційні зали, будинки молоді.

Тенденція будівництва багатофункціональних громадських будівель на пострадянському просторі зумовлена низкою соціологічних, економічних, містобудівних, художньо-естетичних та функціональних факторів. Нерідко складовою частиною великих багатофункціональних комплексів були і є будівлі і споруди видовищного призначення. Зали багатоцільового призначення набувають широкого поширення завдяки можливості їх різнобічного використання і повсякденної експлуатації, а також широкого задоволення запитів різних груп населення.

Мета статті – дослідити передумови створення внутрішнього середовища багатофункціональних видовищних споруд на основі аналізу радянських суспільно-культурних центрів, клубів, палаців культури та багатозальних кінотеатрів з початку 70-х років ХХ століття.

Радянським видовищним спорудам було важко відігравати провідну роль в забудові великих площ і магістралей, оскільки за своїми масштабами вони багато в чому поступалися адміністративним будівлям, готелям, навчальним та нерідко і житловим комплексам. Звідси і стала необхідність об'єднання їх з іншими громадськими будівлями в складну багатофункціональну містотворюючу композицію, з якої вони виділяються своєрідністю і характерністю свого пластичного і об'ємного рішення, наявністю як в архітектурі, так і в формуванні інтер'єрів, елементів художньо-емоційної виразності.

До того часу не останнє місце серед видовищних споруд починають займати кінотеатри та кінозали, часто видозмінені в силу своїх функцій в кінотеатри з залами універсального використання, або кіноконцертні зали. Одним з перших прикладів створення багатофункціонального комплексу є двозальний кіноконцертний зал «Зоряний» на проспекті Вернадського в Москві, який входить до складу складного містобудівельного центру і композиційно об'єднаний єдиним архітектурним і містобудівним задумом з сусідніми суспільними будівлями (автори проекту – архітектори Г. Чалтикян, В. Шор, інженери Л. Коган, Е. Суслов, О. Соловйова) [2, с. 64]. Композиція споруди будується на об'єднанні двох залів, які звернені один до одного своїми приєднаними частинами. Для розміщення залів використаний вертикальний композиційний прийом – вони підняті на другий поверх. У той період це було перше інноваційне рішення для радянської архітектури. Обидва зали багатофункціональні за режимом роботи і виконують ряд різноманітних функцій: демонстрація кінофільмів, проведення концертів і спектаклів, функція лекційного залу і т.ін. Малий зал постійно працює як кінолекційний зал університету культури; у великому залі влаштовують святкові масові заходи. Кіноконцертний зал «Зоряний» – прототип сучасної видовищної споруди з розширеними функціями.

Другий яскравий приклад – кінотеатр «Гавана» (м. Москва), який можна вважати як багатоцільовим кіноконцертним залом універсального використання, так і кооперованим кінотеатром. Кінотеатр входить у склад багатофункціонального комплексу (автори проекту – архітектор Д. Солопов, Ю.Абрамійцев). Тут також використовувався вертикальний прийом композиції – над прямокутним в плані подіумом піднятий своєрідний об'єм залу для глядачів [3, с.12]. Майже всі приміщення просторово і функціонально взаємопов'язані. Це зручно при організації урочистостей, святкових вечорів тощо, але ускладнює роздільну експлуатацію окремих приміщень. Зала вирішена єдиним амфітеатром, овальна форма створює оптимальні умови видимості з більшості глядацьких місць. У малому залі, в основному призначеному для кінохроніки, можуть демонструватися художні фільми, звичайні і широкоекранні. При використанні залу для організації концертів, проведення урочистих зустрічей і т.ін. необхідні умови створюються роботою систем трансформації. Касові зали трансформуються в гардероби, дитяча кімната і кабінет директора перетворюються в зал прийомів.

У кінці 80-х років стає характерним включення кінозалів і кіноконцертних залів до складу багатофункціональних комплексів великих готелів. Зазвичай призначення такого залу (якщо він розрахований на достатню місткість) не обмежується обслуговуванням лише тих, хто проживає в готелі, а дозволяє використовувати його і для організації видовищних і громадських заходів міста. Це стосується і багатоцільового залу при готелі «Росія» в Москві. У процесі експлуатації він придбав більш поширене значення і стає Центральним концертним залом Москви [3, с. 23]. Основне призначення розглянутого видовищного комплексу – проведення

концертів, музичних ревію, вистав, виступів самодіяльних колективів тощо. Кінодемонстрація не є основним видом експлуатації залу, проте в силу багатофункціональності залу передбачена можливість організації в ньому повноцінного кінопоказу.

Розвиток внутрішнього простору концертного комплексу відбувається за традиційною симетричною схемою, що надає архітектурно-планувальному вирішенню класичної чіткості і строгості, добре поєднується з характером архітектури інтер'єрів всіх глядацьких приміщень. Приміщення ці розташовані один за одним, наслідуючи класичний принцип анфіладності. Анфілада основних парадних глядацьких приміщень першого поверху закінчується глядацьким залом – центром композиції всього концертного комплексу. Архітектура залу вирішена на контрасті з попередніми приміщеннями – вестибулем, фойє. Якщо виразно-емоційні якості інтер'єрів послідовно посилюють своє естетичне звучання – від стриманої строгості і монументальності до наростаючої парадності, святковості й урочистості, то образно-виразне рішення залу характеризується своєю скромністю і нейтральністю. Головне емоційне навантаження – на сцені.

Універсальність використання залу можливе, з одного боку завдяки продуманим об'ємно-планувальним рішенням, наявністю великої кількості допоміжних та підсобних приміщень, найсучаснішим світлотехнічним оснащенням, акустичним і інженерно-технологічним обладнанням, а з іншого – трансформацією залу. Система трансформації унікальна і дає виключні можливості для роботи залу в різних режимах та для здійснення різноманітних задумів режисера. Компактний об'єм залу в плані близький до квадрату.

Подібний кіноконцертний зал був включений і до складу готелю «Ленінград» (архітектори С. Сперанський, В. Струzman, Н. Каменський, В. Волонсевіч). Кіноконцертний зал призначений для проведення різноманітних громадських і видовищних заходів, міжнародних зустрічей і конференцій, симпозіумів і зборів, театральних вистав, концертів, кінодемонстрацій. Така можливість роботи залу в різних режимах забезпечується широким застосуванням систем трансформації. Аналогічні багатофункціональні комплекси на початку 80-х років починають будуватися і в Києві, Тбілісі, Харкові, Свердловську і Ташкенті.

Кінотеатр «Росія» в Єревані (архітектори Г. Погосян, А. Тарханян, С. Хачикян) являє собою багатофункціональний комплекс, культурно-видовищний центр. Об'ємно-архітектурне рішення споруди будується на використанні вертикального прийому композиції, коли обсяги обох великих залів підняті над платформою – першим поверхом, де розміщені зал хроніки, вхідна група приміщень, скооперовані з кінотеатром супутні установи. Обидва зали звернені один до одного приєднаними частинами. Між ними розташовано центральний композиційний вузол споруди – парадні сходи. В амфітеатрах залів суцільні масиви рядів (у більшому залі два поздовжні проходи) глядацьких місць. Вигнуті площини екранів органічно переходять в плавні окреслені контури бічних стін. Перед екранами влаштовані естради, але, на жаль, відсутні артистичні приміщення, що не дозволяє використовувати зал як повноцінний універсальний.

Серед багатоцільових видовищних комплексів на території СРСР аж до 90-х років чільне місце займають Палаці культури. Об'ємно-планувальне і функціональне рішення радянських видовищних споруд обов'язково зумовлює можливість роздільного самостійного функціонування різних груп приміщень, достатню свободу для необхідного з'єднання або поділу груп приміщень, можливість надання цим приміщенням роботи в різних режимах.

Палаці культури – складні багатофункціональні організми, що поєднують різні за призначенням групи приміщень: видовищні, клубні, гурткові і т.ін. Нерідко вони входять в ще більш великі і за розмірами, і за масштабами, і за призначенням комплекси. Буває, що до складу Палацу культури входить кінотеатр, який виділено окремо і який має більш широкі функції порівняно з кінозалами.

Наприклад, спортивно-оздоровчий культурний комплекс автозаводу ім. Ленінського Комсомолу включав, крім Палацу культури «Москвич», Палац спорту, стадіон, спортивні майданчики, паркову зону (архітектори Ю. Ранінський, І. Каменський, Д. Король, Н. Тарасенко, І. Юрова). Об'ємно-планувальне рішення Палацу дає чітку диференціацію і угруповання приміщень за їх призначенням і, в той же час, об'єднує їх в єдиний архітектурний організм. Дві

основні зони приміщень – видовищна і клубна – розміщені праворуч і ліворуч від головного входу. Великий глядацький зал – ядро видовищної зони.

Палац культури нафтопереробного заводу (архітектори Андрашніков Е., Насонова М., Заденварк Г., Борецький А., Кайданов Н.) – багатофункціональний комплекс, до складу якого входять магазини, ресторан, пошта, аптека, ошадкаса та готель. Серед приміщень другого поверху є комплекс кінопроекційної, що дозволяє здійснити повноцінне проведення кіносеансів. Зал в плані прямокутний, дещо звужується до сцени. Ряди глядацьких місць розміщені амфітеатром. Вдале використання в інтер'єрі залу природного каменю і натурального дерева, цікаве колірне рішення в поєднанні з умілим вирішенням питань освітлення створює святкову, піднесену атмосферу в залі, додає його інтер'єру своєрідний, індивідуальний характер.

Багатофункціональність експлуатації Палацу культури заводу ім. В. І. Леніна в Ленінграді (архітектори Е. А. Левінсон, Б. А. Григор'єв, Ю. І. Земцов, І. В. Райлян) багато в чому зумовлена універсальністю його великого залу. Пластичне вирішення інтер'єру залу збагачується наявністю балкона і лож, що органічно його доповнюють. У залі забезпечена вдала акустика для різних режимів роботи і хороша видимість з усіх місць партеру і балкона. Внутрішнє оздоблення залу стримане, просте і разом з тим виразне. В інтер'єрі тактовно використовується дерево, з яким вдало поєднується колір завіси і оббивки крісел.

Палац культури авіаційного заводу в м. Київ (архітектори В. Єжов, В. Бавіловський, В. Стариков) включає, крім театрального залу, вестибуль, фойє з кулуарами, танцзал, приміщення клубної зони і ряд допоміжних і обслуговуючих приміщень, звернений торцем до площини головного фасаду. Малий кінолекційний зал, навпаки, розміщено фронтально. Контраст в пластично-об'ємному рішенні двох корпусів підкреслюють різні трактовки площин їх фасадів: глухі стіни створюють ніби нейтральний фон для прозорої чіткої решітки поздовжніх ребер фасадів головного корпусу. Кінолекційний зал, хоча і виділений в самостійний обсяг, але може працювати і як театральный. На рівні другого поверху – величезний вільний простір фойє – танцзал, у який вписаний шестигранний театральный зал, він об'єднує зали обох корпусів при проведенні великих масових заходів. Вестибулі обох залів можуть працювати самостійно і об'єднуватися пересувними перегородками. Автори проекту приділили велику увагу розробці інтер'єрів всіх основних приміщень Палацу. Образна художня виразність інтер'єрів досягається завдяки колористичному і світловому рішенням, застосуванням різноманітних оздоблювальних матеріалів, вмілим використанням художніх декоративних елементів з металу. Слід зазначити широке використання ефекту оригінально задуманого штучного освітлення. Вся поверхня бічних стін залу заповнена пучками м'якого світла, що ллється з розташованих у шаховому порядку настінних світильників. Декоративно освітлені поверхні відображаються в анодованій в золотистий колір підвісній алюмінієвій стелі залу.

Слід також зазначити, що існують класифікаційні ознаки, що впливають на архітектурно-планувальну композицію і художньо-естетичний вигляд внутрішнього простору залу багатоцільового призначення. Вони були визначені доктором архітектури Л. Н. Стариковим [4, с. 26]. Це використання, характер проведених заходів, сфера обслуговування. Об'ємно-планувальне вирішення таких приміщень видовищних споруд нерозривно пов'язане з функціональним, конструктивним і естетичним задумами і в єдності з обладнанням і меблями створює цілісну архітектурно-просторову композицію.

Художнє вирішення огорожувальних поверхонь, масштабність та пропорційність їхніх елементів, використання кольору і світла в умовах можливих трансформацій залу повинні бути підпорядковані основному завданню – створення єдиного ансамблю його інтер'єру. Функціональні й естетичні якості меблів, устаткування і обробних матеріалів повинні забезпечувати максимальні експлуатаційні зручності та комфортні умови для глядачів.

Освітлювальні установки й акустичні пристрої доцільно проектувати мобільними, що відповідають характеру багатофункціонального використання залу і видам його трансформації, а також естетичним якостям об'ємно-просторової композиції інтер'єру. Трансформація залу багатоцільового призначення і його елементів є важливим засобом досягнення універсальності залу і підвищує його експлуатаційні показники.

Поняття «багатофункціональний комплекс» і «суспільно-культурний центр» зараз багато в чому ідентичні. Так, великий кооперувальний кінотеатр, будучи за своїми експлуатаційними можливостями багатофункціональним комплексом, нерідко переростає в культурний центр, де є всі можливості для організації культурного дозвілля населення. Палац культури – це знову-таки багатофункціональний комплекс за складом приміщень та установ, об'єднаних у ньому, і громадський центр за своєю містоформуючою значущістю, за різнобічністю і великою кількістю зв'язків у системі культурного і громадського життя міста. Тому й належність якогось кінотеатру або кінозалу до багатофункціонального комплексу або суспільно-культурного центру можна трактувати з певним ступенем свободи. Включення кінотеатру до складу більших містоформуючих утворень сприяє поліпшенню його архітектурно-виразних якостей. Будівля багатофункціонального комплексу, велика за своїми масштабами, звичайно розчленована на ряд об'ємів, вирішена з використанням виразних засобів монументально-декоративних мистецтв, володіє рядом можливостей для художньо-пластичного збагачення свого образу, для створення архітектурної композиції. Слід відзначити різноманіття варіантів включення кінотеатрів або кінозалів в більш великі і складні архітектурні комплекси вже до початку 80-х років, що говорить про життєвість розглянутої тенденції розвитку архітектури багатофункціональних комплексів, про її перспективність. Це і дало поштовх до створення сучасних розважальних видовищних багатофункціональних споруд.

Підсумовуючи аналіз внутрішнього середовища багатофункціональних видовищних комплексів та суспільно-культурних центрів, слід відзначити, що радянський проектний доробок початку 70-х – кінця 80-х рр. ХХ ст. є фундаментом сучасного дизайну інтер'єрів розважальних мультиплексів на пострадянському просторі. Дотепер немає достатньо ґрунтовних досліджень та проектних доробок стосовно цієї галузі у створенні сучасного видовищного інтер'єру. Подальше дослідження теми та її висновки можуть бути використані при проектуванні сучасних архітектурних та дизайн-об'єктів. Використання основних результатів дослідження дозволить оптимізувати методику дизайн-проекування сучасних видовищних просторів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Быков В. Е. Архитектура рабочих клубов и дворцов культуры / [В. Е. Быков, И. П. Домшлак, Я. А. Корнфельд и др.]. – М. : Гос. изд. лит. по строительству и архитектуре, 1953. – 311 с.
2. Безродный П. П. Интерьеры клубов и Домов культуры / [ред. : Л. И. Шитова, Я. М. Яковенко, О. Г. Шульженко. – Киев: «Будівельник», 1975. – 94 с.
3. Кинотеатры и кинозалы в структуре многоцелевых комплексов общественно-культурных центров: обзор / Государственный комитет по гражданскому строительству и архитектуре при ГОССТРОЕ СССР, Центр научно-технической информации по гражданскому строительству и архитектуре ; сост. И. С. Дуранина. – М. : [б. и.], 1976. – 44 с.
4. Стариков Л. Н. Интерьеры залов многоцелевого назначения: автореф. дис. ... кандидата архитектуры : спец. 18.00.02. «Архитектура жилых и общественных зданий» / Стариков Лев Николаевич. – М., 1973. – 30 с.

**НАРОДНА ВИШИВКА ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ У ВІТЧИЗНЯНІЙ
ІСТОРИОГРАФІЇ ХХ СТОЛІТТЯ**

У статті висвітлено стан вивчення народної вишивки Тернопільської області у вітчизняній історіографії ХХ ст. Головну увагу звернено на публікації етнографічного та мистецтвознавчого характеру. Окреслено періодизацію дослідження народної вишивки протягом ХХ ст.

Ключові слова: література, аналіз, вишивка, народне мистецтво, традиції.

Н. М. ВОЛЯНЮК

**НАРОДНАЯ ВЫШИВКА ТЕРНОПОЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ИСТОРИОГРАФИИ ХХ ВЕКА**

В статье рассматривается состояние изучения народной вышивки Тернопольской области в отечественной историографии ХХ в. Главное внимание обращено на публикации этнографического и искусствоведческого характера. Определена периодизация исследования народной вышивки в течение ХХ в.

Ключевые слова: литература, анализ, вышивка, народное искусство, традиции.

N. M. VOLYANYUK

**EMBROIDERY TERNOPIL IN THE NATIONAL HISTORIOGRAPHY OF THE
TWENTIETH CENTURY**

The article highlights the condition of scrutiny embroidery Ternopil region in the national historiography of the twentieth century. The main attention is paid to the publication of ethnographic and art character. Outlined study periods embroidery during the twentieth century.

Key words: literature analysis, embroidery, folk art tradition.

Народна вишивка Тернопільської області сформувалася на ґрунті трьох етнографічних територій: Південної Волині, Західного Поділля та Східного Опілля. Така специфіка етнографічного поділу вплинула на художньо-стилістичні особливості народної вишивки і визначила її типові риси протягом ХХ ст.

Мистецтво народної вишивки зазначеної території є вагомим надбанням матеріальної культури українців і повноправно служить предметом для окремого дослідження. У сучасному мистецтвознавстві важко виділити окрему наукову працю, яка б зверталась до аналізу літературних джерел народної вишивки Тернопільської області ХХ ст. Тому це дослідження покликане розглянути діапазон наукових позицій, що є дотичними до адміністративного кордону Тернопільської області. Актуальність та доцільність теми зумовлюється відсутністю праці, яка б окреслила стан вивчення у вітчизняній літературі народної вишивки Тернопільської області протягом ХХ ст.

До вивчення української народної вишивки впродовж ХХ ст. зверталась низка вітчизняних науковців: Раїса Захарчук-Чугай [14], Тетяна Кара-Васильєва [22], Галина Стельмашук [40], Людмила Булгакова-Ситник [3] та ін. Вчені опублікували ряд ґрунтовних монографій, у яких проаналізували історію та художньо-стилістичні засади української вишивки, частково залучаючи матеріали з Тернопільської області.

Мета статті – проаналізувати стан вивчення народної вишивки Тернопільської області у вітчизняній історіографії ХХ ст.

До середини ХХ ст. народна вишивка була лише предметом вивчення етнографічної науки, а праці мистецтвознавчого характеру з'являються лише після 1960 р. Про таку тенденцію промовисто свідчить низка публікацій етнографічного характеру, в яких зустрічаються теми, присвячені народному мистецтву: «Киевская старина» (1882–1906), «Украинская жизнь» (1912–1916), «Сяйво» (1913–1914), «Ілюстрована Україна» (1913–1914), «Етнографічний збірник» (1895–1929). У зазначених часописах та журналах немає відомостей про народну вишивку Тернопільської обл., але зустрічаються окремі замітки про народне мистецтво загалом. У такому ж дусі етнографії публікуються одні з перших видань, присвячені народному мистецтву. Це, зокрема, «Народное искусство подольских украинцев» (1928 р.) [15] та «Українське шитво» (1929) [39], в яких описано подільські костюми, розміщення орнаменту вишивки на жіночих і чоловічих сорочках, узорні тканини, килими, а також знаходимо тези з історії професійного і народного шитва на теренах України. Важливою працею першої половини ХХ ст. є публікація «Искусство Галиции и Буковины и Земский Союз в 1916–1917», із якої ми довідуємося про стан функціонування мистецтва вишивки на Тернопільщині в роки війни [2].

У період після Другої світової війни (1946–1980 р.) з'являються перші ґрунтовні дослідження, присвячені окремим видам і осередкам народної вишивки. Серед етнографічних праць цього періоду показовою є серія малюнків народного одягу Олени Кульчицької (1928–1946) [24], що демонструє одяг, головні убори та зразки вишивок із Тернопільської області.

У цей час публікуються перші розвідки мистецтвознавчого характеру: «Декоративні тканини» (1949) [25], «Українське народне декоративне мистецтво» (1952–1956) [29], «Народное искусство Тернопольской области УССР» (1957) [6], «Українські народні вишивки» (1959) [30], «Народне мистецтво Західних областей України» (1966) [5], «Типи та колорит західноукраїнської народної вишивки» (1983) [10].

В останній чверті ХХ ст. з'являється систематизована монографія Р. В. Захарчук-Чугай «Українська народна вишивка Західні області УРСР» (1988) [14], в якій уперше в історичному аспекті розглядається народна вишивка як своєрідне художнє явище, комплексно досліджуються різновиди, техніки, художні особливості вишивки, а також здійснюється класифікація орнаментальних мотивів та композиційних схем.

Серед альбомів цього часу варті уваги «Учись вишивати» (1988) [37] та «Вишивання» (1990) [42], в яких описано технічні прийоми вшивання. Крім того, слід назвати альбом «Український народний одяг ХVІІІ – початку ХІХ ст. в акварелях Ю. Глоговського» (1988) [26], що базується на малюнках українського народного одягу з колекції акварелей львівського художника і архітектора кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст. Юрія Глоговського. Автори праці Д. П. Крвавич та Г. Г. Стельмашук здійснили наукову характеристику представлених зразків народного одягу. Цінними для нас є малюнки селян у народному одязі Бучацького, Терехівського, Чортківського повітів.

Із прийняттям незалежності Української держави розпочинаються ґрунтовні систематичні дослідження мистецтва народної вишивки. В цей час уперше з'являються навчальні посібники, в яких предметом вивчення стає матеріальна культура українців, зокрема вишивки: «Культура і побут населення України» (1991) [36], «Українське народознавство» (1992) [27], «Історія декоративно-прикладного мистецтва України ХІІІ–ХVІІІ ст.» (1992) [42], «Звичаї нашого народу» (1993) [4], «Українське народознавство» (1994) [38], «Етнографія України» (1994) [31], «Історія українського костюма» (1996) [33]. Автори висвітлюють витоки традиційного українського костюма, еволюційні зміни конструктивної будови одягу та його художнього оздоблення, представляють широке розмаїття народного вбрання відповідно до історико-етнографічних регіонів України, детально розглядають його компоненти та прийоми оздоблення.

Серед науково-популярних видань, які звертаються до залучення та популяризації вишивки серед населення, слід назвати «Народные знания. Фольклор. Народное искусство» (1991) [35], «Монастирська і околиці в спогадах емігрантів» (1993) [32], «Вишивання» (1995) [107], «Поетика волинського вбрання» (2005) [109], «Народне мистецтво Тернопільщини»

(2006) [34]. Такі публікації виконували провідну роль в ознайомленні населення з народними та міськими художніми особливостями вишивки.

На останню третину XX та початок XXI ст. припадають активні наукові пошуки мистецтвознавців Т. Кари-Васильєвої, Г. Стельмашук, О. Никорак та етнографа Л. Булгакової-Ситник, що по праву вважаються найуспішнішими дослідниками українського вбрання та вишивки.

Наукові праці Т. Кари-Васильєвої вирізняються багатим історичним та фактологічним матеріалом. Дослідниця (1983–2008 рр.) опублікувала понад двадцять окремих книг, присвячених українській вишивці, серед яких дотичними до нашої теми є «Творці дивосвіту» (1984) [19], «Сучасна українська вишивка (1986) [20], «Українська вишивка» (1993) [44] «Українська сорочка» (1994) [45], «Українська народна вишивка» (1996) [21] у співавторстві з Алевтиною Заволокіною, «Українська вишивка» (2002) [23] у співавторстві з Аллою Чорноморець, «Історія української вишивки» (2008) [22] та ін. Вивчаючи історію та типологію української народної вишивки, авторка торкається питань народної вишивки Тернопільського краю в контексті загальноукраїнського народного мистецтва.

Залучаючи археологічні, документально-історичні та експедиційні матеріали, низку ґрунтовних досліджень з питань українського народного одягу опублікувала Галина Стельмашук. У працях «Давнє вбрання на Волині» (2003) [40] та «Український стрій» (2011) [1] авторка розповідає про типологію українського строю, аналізує способи його оздоблення в різні історичні періоди.

У контексті етнографічної науки вишивку як систему оздоблення народного одягу Західного Поділля вивчає Л. Булгакова-Ситник у праці «Подільська народна вишивка кінця XIX – початку XX ст.» (2003) [3]. У монографії вперше досліджено типи подільської вишивки, їхні специфічні ознаки та спільні національні риси в контексті традиційної української вишивки.

Важливими також є публікації у місцевій періодичній пресі, які розкривають особливості генези народної вишивки Тернопільської області у вузькому регіональному аспекті. Статті такого типу інформують про виставкову діяльність народних майстринь, особливості їхнього мистецького світогляду, художню позицію, життєвий та творчий шлях. Художні особливості творів народного мистецтва, зокрема вишивки, трактуються з погляду журналістики та етнографії. Феномен борщівської вишивки аналізує Тарас Довгошия (2010) [12], оздоблення одягу вишивкою XIX – першої пол. XX ст. Бучацького району описує М. Є. Станкевич (2010) [41], характеристика творчості народних майстринь вишивки Лановецького краю презентується у виданні «Історія Лановеччини» (2011) [16]. Окрім цього, до питань дослідження народного мистецтва Тернопільщини, зокрема вишивки, зверталися майстри народної творчості, працівники музеїв, письменники, художники, мистецтвознавці. Українська дитяча письменниця Іванна Блажкевич у 1967 р. започаткувала етнографічну колекцію вишитого одягу, рушників у Денисівському музеї, передавши власні зібрання узорів – «денисівський взір». До розвідок із питань регіональної вишивки долучились майстер народної творчості Антон Гриб [8], науковий працівник Тернопільського краєзнавчого музею С. Дудар [11] та наукові співробітники краєзнавчих музеїв, які на базі власних експедиційних розвідок поповнювали етнографічні колекції вишивок: Ольга Гофман [7], Михайло Тиханський (завдяки власним етнографічним експедиціям поповнює музей Лемківської культури та побуту народними вишивками Лемківщини), Тамара Федорук (працювала над вивченням народної вишивки Кременецького та Шумського районів) [46].

Підбиваючи підсумки, слід зробити акцент на тому, що протягом XX ст. сформувалось два підходи до вивчення української народної вишивки: етнографічний, який практикувався ще у XIX ст., та мистецтвознавчий, що почав застосовуватись у вітчизняній науці лише з другої половини XX ст. Тому публікації першої половини XX ст. позначені етнографічним змістом та формою. У працях цього часу аналізувались аспекти розвитку народного мистецтва, як правило, провідних мистецьких осередків, а регіональна, особливо периферійна народна творчість, як, наприклад, народна вишивка Тернопільської області, ще залишалась поза увагою науковців.

Лише в період 1946–1980 рр. з'являються перші праці, присвячені декоративно-прикладному мистецтву. Розпочинається змістовне дослідження витоків ткацтва та його типологічних особливостей, вперше в мистецтвознавчому аспекті розглядається вишивка як вид народного мистецтва. Праці цього часу містять цінний як теоретичний, так і ілюстративний матеріал. Зазначимо, що саме з другої половини ХХ ст. на теренах українського мистецтвознавства та етнографії, порівняно з іншими історичними періодами, відбуваються значні зрушення у вивченні народного мистецтва, зокрема вишивки. Публікується низка потужних розвідок із цієї проблематики, що позначені ґрунтовним мистецтвознавчим підходом та аналізом. Зростає кількість дослідників народного мистецтва та зацікавленість народною вишивкою. Якщо в першій половині ХХ ст. головна увага приділялась етнографічним розвідкам, то у другій половині ХХ ст. науковці звертаються до вивчення історії виникнення української вишивки, періодизації, складних художніх систем, типології, призначення, функцій, технік у різних порівняльних аспектах. У цей час відбувається обґрунтування загальноукраїнських та локальних регіональних осередків народної вишивки на Україні в цілому.

Найбільша кількість літературних джерел, присвячених українській вишивці, припадає на останню чверть ХХ – початку ХХІ ст. Це період системних та комплексних досліджень українського одягу та його художнього оздоблення вишивкою. Написано десятки фундаментальних наукових мистецтвознавчих праць, співзвучних з нашою темою. Але через складність завдань і діапазон географічних меж, які поставили перед собою науковці, такій проблемі, як народна вишивка Тернопільської області, приділено мало уваги. В основному її розглядали дотично до значних етнографічних територій, що унеможливило комплексне вивчення художньо-стилістичних особливостей усіх регіонів Тернопільської області в широкому порівняльному аспекті. Поза увагою дослідників залишились художні особливості народної вишивки північної частини області та етнографічної території Опілля.

ЛІТЕРАТУРА.

1. Білан М. С. Український стрій / М. С. Білан, Г. Г. Стельмашук. – К. : Априорі, 2011. – 328 с.
2. Біляшівський М. Ф. Народное искусство Галиции и Буковины и Земский Союз в 1916–1917 / М. Ф. Біляшівський, Е. И. Прибильська – К. : Тип. Худож.-ремесл. шк.-мастер. печ. дела, 1919. – 65 с.
3. Булгакова-Ситник Л. Подільська народна вишивка (етнологічний аспект) / Л. Булгакова-Ситник. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2005. – 338 с.
4. Воропай О. Звичаї нашого народу: [етнографічний нарис] / О. Воропай. – Київ : Оберіг, 1993. – 590 с.
5. Гургула І. Народне мистецтво Західних областей України / І. Гургула. – К. : Мистецтво, 1966. – 74 с.
6. Герасимчук Р. П. Народное искусство Тернопольской области УССР / Р. П. Герасимчук. – М. : Народна творчість та етнографія, 1957. – С. 72–89.
7. Гофман О. Магічна сила стародавніх рушників / О. Гофман // Вільне життя плюс. – 2010. – 15 вересня.
8. Гриб А. Є. Барвисті джерела / А. Є. Гриб. – Тернопіль. – Амбер, 1998 – 150 с.
9. Гатальська Н. Поетика волинського вбрання: [науково-худ. реконструкція] / Н. Гатальська, Г. Івашків. – Луцьк : Ініціал, 2005. – 7 с.
10. Добрянська І. О. Типи та колорит західноукраїнської народної вишивки / І. О. Добрянська, І. Ф. Симоненко. – К. : Народна творчість та етнографія, 1983. – № 4. – С. 75–83.
11. Дудар С. Таке чудове рукоділля / С. Дудар // Нове життя. – 1988. – 30 червня.
12. Довгошия Т. Борщівська вишиванка. Історія і сучасність / Т. Довгошия. – Тернопіль : Мала академія наук України, Терноп. обл. відділення, 2010. – 99 с.
13. Джегура-Литвинець Е. М. Вишивання. Стародавні українські стібки: альбом / [авт.-упор. Е. М. Джегура-Литвинець]. – Київ : Посередник, 1995. – 32 с.

14. Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка Західних областей УРСР / Захарчук-Чугай Р. В. – К. : Наукова думка, 1988. – 184 с.
15. Зерембский А. И. Народное искусство подольских украинцев / А. И. Зерембский. – Ленинград : Госсударственный русский музей, 1928. – 48 с.
16. Історія Лановечинни. Історико-краєзнавчий нарис / [авт.-упор. Г. Криса]. – Тернопіль : Воля, 2011. – 620 с.
17. Кара-Васильєва Т. Українська вишивка: [альбом] / Т. Кара-Васильєва. – К. : Мистецтво, 1993. – 263 с. іл.
18. Кара-Васильєва Т. Українська сорочка: [альбом] / Т. Кара-Васильєва. – К. : Томіріс, 1994. – 29 с.
19. Кара-Васильєва Т. В. Создатели чудесного / Т. В. Кара-Васильєва. – К. : Рад. Школа, 1984. – 157 с.
20. Кара-Васильєва Т. В. Сучасна українська вишивка / Т. В. Кара-Васильєва. – К. : Знання, 1986. – 46 с.
21. Кара-Васильєва Т. В. Українська народна вишивка / Т. В. Кара-Васильєва, А. Заволокіна. – К. : Либідь, 1996. – 99 с.
22. Кара-Васильєва Т. В. Історія української вишивки / Т. В. Кара-Васильєва. – К. : Мистецтво, 2008. – 470 с. : іл.
23. Кара-Васильєва Т. В. Українська вишивка / Т. В. Кара-Васильєва, А. Чорноморець. – К. : Либідь, 1996. – 99 с.
24. Кульчицька О. Народний одяг Західних областей УРСР / О. Кульчицька. – К. : ВАН УРСР, 1959. – 74 с. : табл.
25. Колос С. Г. Декоративні тканини / С. Г. Колос, М. Д. Хургін / [за заг. ред. Н. Д. Манучарової. – К., 1949. – 131 с.
26. Крвавич Д. П. Український народний одяг XVII – поч. XIX ст. в акварелях Ю. Глаговського / Д. П. Крвавич, Г. Г. Стельмахук; [ред. Ю. Г. Гошко. – Київ : Наукова думка, 1988. – 272 с.
27. Ковальчук О. В. Українське народознавство : [книга для вчителя] / О. В. Ковальчук. – К. : Освіта, 1992. – 176 с.
28. Манучарова Н. Д. Ткацтво та вишивка / Н. Д. Манучарова // Нариси з історії українського мистецтва. – К., 1966. – 258 с.
29. Манучарова Н. Д. Декоративно прикладне мистецтво української РСР / Ніна Давидівна Манучарова. – К. : Акад. архітек. УРСР, 1952. – 176 с. іл.
30. Манучарова Н. Д. Декоративні вишивки. Українське народне мистецтво. Академія наук УРСР. – Київ, 1960. – 264 с.
31. Макарчук С. А. Етнографія України: [навч. посіб.] / С. А. Макарчук. – Львів : Світ. – 1994. – 520 с.
32. Монастирська і околиці в спогадах емігрантів / [авт. тексту Юліан Фіцалович]. – Тернопіль, 1993. – 167 с.
33. Ніколаєва Т. О. Історія українського костюма / Т. О. Ніколаєва [іл. З. Васіної, Я. Міненко, Т. Ніколаєвої, О. Слінчак, М. Старовойт] – К. : Либідь, 1996. – 176 с.
34. Народне мистецтво Тернопільщини: альбом / [упор. М. Білоус]. – Тернопіль : Терно-граф, 2006. – 88 с.
35. Народные знания. Фольклор. Народное искусство. – Вип. 4. – М. : Наука, 1991. – 186 с.
36. Наулко В. І. Українське народознавство: книга для вчителя / [В. І. Наулко, Л. Ф. Артюх, В. Ф. Горленко та ін.]. – К. : Либідь, 1991. – 232 с.
37. Панченко Л. М. Вышивания: альбом / [авт.-упор. Л. М. Панченко]. – Киев : Техника, 1990. – 22 с.
38. Павлюк С. П. Українське народознавство / С. П. Павлюк, Г. Й. Горинь, Р. Ф. Кричів. – Львів : Фенікс, 1994. – 608 с.
39. Риженко Я. Українське шитво / Я. Риженко. – Полтава: 1-ша Раддрук, 1929. – 32 с.

40. Стельмашук Г. Давнє вбрання на Волині / Г. Стельмашук. – Львів : Волинська обласна друкарня, 2003. – 276 с.
41. Станкевич М. Є. Бучач та околиці. Маленькі образки / М. Є. Станкевич. – Львів : СКІМ, 2010. – 256 с.
42. Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України XIII–XVIII ст.: [навч. посібник] / О. Тищенко. – К. : Либідь, 1992. – 192 с.
43. Учись вишивати: альбом / [авт.-упор. Сорокіна Л. М.]. – Київ : Рад. школа, 1988. – 8 с.
44. Українська вишивка: альбом / [авт.-упор. Кара-Васильєва Т. В.]. – К. : Мистецтво, 1993. – 263 с. іл.
45. Українська сорочка: альбом / [авт.-упор. Кара-Васильєва Т. В.]. – К. : Томірс, 1994. – 29 с. іл.
46. Федорук Т. Диво нашого міста / Т. Федорук // Діалог. – 1992. – 19 вересня.

УДК 658. 512. 2

В. В. ДУТКА

МЕТОДИ ПРОЕКТУВАННЯ В ДИЗАЙНІ ОДЯГУ

У статті розглядаються основні методи проектування у дизайні одягу, що використовуються в навчальних програмах фахових дисциплін у галузі проектування та моделювання костюма. Виокремлені основні завдання в дизайні одягу. Досліджено способи творчого процесу розв'язання завдань.

Ключові слова: дизайн, одяг, проектування, метод, комбінаторика, трансформація, кінетизм, деконструкція.

В. В. ДУТКА

В статье рассматриваются основные методы проектирования в дизайне одежды, которые используются в учебных программах специализированных дисциплин в области проектирования и моделирования костюма. Обозначены основные задачи в дизайне одежды. Исследованы приемы творческого процесса решения задач.

Ключевые слова: дизайн, одежда, проектирование, метод, комбинаторика, трансформация, кинетизм, деконструкция.

V. V. DUTKA

METHODS OF CLOTHING DESIGN

In this article the author considers the basic methods of clothing design, which are used in the curricula of specialized subjects in the fields of dress design and modelling. She singles out the main tasks of the latter. She has worked out the teaching methods to accomplish the goals set in creative process.

Key words: design, clothing, method, combinatorics, transformation, kinetics, deconstruction.

У процесі формування дизайнера одягу основним завданням є підготовка фахівця, здатного вирішувати різноманітні завдання, пов'язані з проблемами художньо-естетичної культури соціуму. Оскільки костюм є елементом суспільно-побутового призначення, частиною матеріальної культури, галуззю ужиткового мистецтва, то він і формується в тісній залежності від розвитку суспільства. Нові естетичні та екологічні проблеми у проектуванні одягу зумовлені естетикою постмодернізму, екологічною естетикою, пріоритетами самого споживача,

переорієнтацією в сторону пошуку нових образів, форм, технологічних прийомів і, в кінцевому результаті, нових концепцій у моделюванні.

Проблема побудови та організації форм костюма, художнього проектування промислових виробів розглядається в навчальному посібнику Т. В. Ніколаєвої «Тектоніка формоутворення костюма», де зокрема йдеться про основні стадії художнього проектування, систему естетичних показників структури споживчих вимог у дизайн-проектуванні та головні принципи архітектонічного формоутворення [3].

Питання стилю, моди та культури одягу висвітлені в підручнику групи авторів Т. В. Козлової, Л. В. Ритвінської, З. Н. Тимашевої «Моделювання та художнє оформлення жіночого та дитячого одягу», де вкладені композиційні закономірності організації костюма та основні положення з моделювання [2].

Ряд нових навчальних концепцій художнього проектування костюма висвітлено в навчальному посібнику З. Тканко, О. Коровицького «Моделювання костюма в Україні ХХ століття», присвяченому актуальним питанням теорії та практики українського художнього моделювання на базі методичного і творчого досвіду кафедри моделювання костюма Львівської національної академії мистецтв [5].

Мета статті – виявити основні напрями у формуванні методів сучасного проектування костюма та обґрунтувати доцільність їх використання у навчальному процесі.

Домінуючим методом у творчості художників-модельєрів сьогодні виступає асоціативний – як уявний зв'язок митця з джерелом натхнення на основі виразної ознаки у створенні нового образу за допомогою чисельних виражальних засобів: пластики матеріалів, конструктивних ліній, декору, фактури тощо [5, с. 6].

Швидкий прогрес техніки прискорює зміну одних матеріалів іншими й породжує нові засоби виготовлення різних елементів костюма, починаючи з тканин і закінчуючи прикрасами.

Великий і безпосередній вплив на костюм мають засоби транспорту. Бурхливий розвиток сучасних міських транспортних засобів зумовив значну зміну в буденному костюмі. Зникнення шлейфів, значне укорочення спідниць, відмова від пишної орнаменталістики, мережива, оборок, рюш, бантів певною мірою пояснюється зручностями користування міським транспортом [1, с. 12].

Нові принципи проектування розробляються на основі:

- упровадження проектування в реальний культурно-історичний контекст з урахуванням екології людини;
- звернення до індивідуальної особистості, а не до абстрактного споживача;
- співавторства зі споживачем;
- активного творчого ставлення до продукту дизайну, а не пасивне використання його за дизайнерською схемою;
- участі дизайнерської діяльності в розробці сценаріїв способу життя людини тощо.

Нові вимоги до продуктів дизайну полягають у тому, що вони повинні бути суттєво привабливими, добродійно впливати на психіку людини, викликати позитивні емоції, надавати можливості творчо діяти. Мінливий, непостійний, короткочасний, але істотний чинник – мода систематично здійснює в одязі часткові зміни, що стосуються деталей та елементів зовнішньої форми костюма на певний період часу. Дизайн одягу відрізняється від моделювання одягу тим, що він ставить не приватні завдання, які вирішуються за короткий відлік часу, а піднімає загальні проблеми, що можуть бути не в площині модних тенденцій, а стосуватися життєдіяльності людини в суспільстві. Завдання дизайну – розробляти нові напрями, за якими буде розвиватися мода.

Передбачаючи розвиток дизайну одягу ХХІ ст., можна виокремити наступні завдання галузі:

- трансформація простої форми в складну;
- розробка безрозмірного одягу;
- створення незшитого одягу;
- створення одягу на основі простого крою; розвиток тенденції зшиття та взаємопроникнення різних видів асортименту;

- трансформація одягу для створення комфортності;
- пошук нових тканин, матеріалів, фактур, малюнків;
- розробка нових технологічних прийомів.

Отже, дизайн намагається вирішити проблеми комфортності одягу, гармонійного злиття людини з навколишнім середовищем, створення нових форм у костюмі. Використовуючи такі методи проектування, як комбінаторні, модульні, метод деконструкції та ін., дизайн пропонує нові шляхи розвитку одягу в майбутньому.

Проектування дає корисний ефект у тому випадку, коли мислення дизайнера розвинуто в професійному напрямі і художник може чітко сформулювати завдання, швидко відпрацювати найбільшу кількість ідей за обмежений час, знайти оригінальне, деколи нетрадиційне і сміливе рішення.

Для вирішення проектного завдання існує певний план творчого процесу:

- 1) виникнення ідеї та постановка завдання;
- 2) збір та накопичення матеріалу, визначення творчого джерела: вирішуючи певне завдання, дизайнер завжди стоїть перед проблемою вибору засобів, що повною мірою і точно можуть виразити його ідею. Процес творчості пов'язаний не тільки з емоційними почуттями, а й абстрактним мисленням людини. Абстрагування – це умовне відволікання від ряду властивостей і порівняння з іншим явищем та предметом;
- 3) концентрація зусиль, інтенсивна робота проектування.

На всіх етапах проектування теоретична та практична робота будується за складною проектною методикою:

- осмислення проблемної ситуації (виникнення ідеї, постановка завдання);
- аналіз (збір та накопичення матеріалу, визначення творчого джерела);
- визначення принципів і засобів вирішення завдання (абстрагування);
- формування концепції образотворення;
- аналіз проектної ситуації;
- ескізний пошук варіантів вирішення проекту;
- проектування (розробка, графічне вирішення, узагальнення).

Комбінаторні методи є основними у проектуванні. До них належать комбінаторика, трансформація, кінетизм.

Комбінаторика – метод формотворення в дизайні, що базується на пошуку, дослідженні та застосуванні закономірностей варіативної зміни просторових, конструктивних, функціональних і графічних структур, а також на способах проектування об'єктів дизайну з типових елементів. Він полягає в комбінуванні різними способами форм, елементів, частин. Процес освоєння методу комбінаторики в проектуванні можна поділити на основні прийоми:

- комбінування типових стандартних елементів (модулів) під час створення цілісної форми;
- комбінування деталей, пропорційних членувань усередині певної форми (за певною конструктивною основою або базовою формою).

Комбінаторика оперує певними засобами комбінування, переставлення, вставлення, групування, обертання тощо. Прийом переставлення передбачає зміну або заміну елементів. Він часто використовується під час варіативного застосування деталей виробу на одній конструктивній основі або під час заміни одних деталей іншими. Наприклад, заміни комірів кишенями, поясами, сумками, що трансформуються у вигляді квадратів, трикутників та ін. Авангардисти в моді з успіхом використовують цей метод проектування, оскільки у процесі своєї початкової ідеї можна довести до гротеска, а в подальшому – знайти в ньому раціональне вирішення.

Прийом вставок використовується для створення складної форми з простої. Для цього потрібно взяти просту, давно відому форму одягу (пряму, розширену або звужену), розрізати її в певному напрямі (вертикально, горизонтально, діагонально) та вставити в розрізи пласкі частини простої геометричної форми (квадрат, прямокутник, трикутник, трикутник різної конфігурації, коло, півколо тощо). Можна також вкладати інші складні форми у вигляді рослинних чи будь-яких інших мотивів. Кількість вставок може зростати від однієї-двох у

бокових швах до такої кількості, яка необхідна для створення певної форми. Використовуючи тканини контрастного кольору та фактури, можна створити цікаві декоративні вирішення.

Трансформація – метод перетворення або зміни форми, що визначається динамікою, рухом, перетворенням однієї форми в іншу (наприклад, кінці коміра загинаються, складаються, зав'язуються навколо шиї, заплітаються в косички). Процес перетворень може бути безкінечним. У результаті виріб має багатоваріативний спосіб носіння, що продовжує термін його експлуатації.

Кінетизм – комбінаторний метод проектування, в основі якого лежить ідея руху форми. Він полягає у створенні динаміки форм за рахунок декору (малюнків тканини). Ідея кінетичного малюнка є дуже цікавою для художників-модельєрів, бо дозволяє створити потужну динаміку всередині статичної форми.

Окрім вищезгаданих, існує ще декілька популярних методів проектування одягу. Створення безрозмірного одягу – комбінаторний метод проектування для виготовлення одягу одного середнього розміру, що підійде великій кількості споживачів різної комплекції. Актуальним є проектування та виробництво одягу, який в певній комбінації міг би скласти цільний гардероб, призначений на всі випадки життя. Речі повинні бути досить простими за формою та комбінуватися в різноманітні комплекти. Прикладом безрозмірного одягу може бути так званий «гнучкий» трикотажний одяг. Частина комплекту типу «труба» добре сидять на фігурах різних розмірів. Із розвитком виробництва еластичних тканин можливості проектування одягу «для всіх» зростають.

Створення одягу з цільного плаского шматка тканини – метод комбінаторики без застосування традиційних методів зшивання одягу з викроєних деталей. Цей метод використовувався в одязі різних народів: сарі та чоловічі штани дхоті, накидки, пончо тощо. Метод незшитого одягу залишається привабливим і сьогодні. Адже звичайний шматок тканини можна багаторазово перетворювати в нові види одягу. Наприклад, велика хустина може перетворюватися в складовий шарф, капюшон, накидку, хустку, сарафан тощо. Трансформація перетворень здійснюється за рахунок різного виду фіксації: вузлів, зв'язок, фурнітури.

Модульний метод проектування передбачає різноманітність продуктів дизайну під час мінімального використання уніфікованих елементів (модулів). Варіативність художніх форм, можливість з обмеженого числа елементів складати різноманітні твори – одна з особливостей народного мистецтва. Дуже часто народний орнамент складається з невеликої кількості елементів, що повторюються.

У дизайні одягу модулі можуть бути однакового розміру, що добираються відповідно до антропології тіла людини та оптимальних розмірів готового одягу. Модулі, як правило, мають прості геометричні форми, щоб під час з'єднання могли утворюватись різні елементи костюма: капюшони, жилети, рукави різної довжини. Важливим є вибір способу з'єднання простих модулів у вигляді квадрата, прямокутника, ромбів та ін. Лінії з'єднання модулів у композиції костюма створюють додатковий декоративний ефект. З однакових модулів можна утворювати різні вироби: жилети різної довжини та форми, сарафани, спідниці різної довжини, пальта, вироби з накладними деталями.

Метод деконструкції полягає в новому підході до моделювання одягу, який являє собою вільну маніпуляцію формою та посадкою виробу на фігурі. Цей метод був запропонований японськими дизайнерами Й. Ямамото та Р. Кавакубо на початку 1980-х років, його використовували Ж. П. Готьє та Дж. Гальяно [4, 18]. Роботи японських дизайнерів суттєво вплинули на модельєрів Європи, які використовували асиметричний крій, нерівні краї, прорізи, діри, поділ конструкцій на праву та ліву половини, вивернуті на лице шви, застіжки в нетрадиційних місцях, елементи незавершеності, порушення традиційної технології. Метод деконструкції сприяє різнобічному розвитку гнучкості мислення, дозволяє отримати зовсім нові, парадоксальні, сміливі рішення.

Отже, розглянуті методи проектування дозволяють синтезувати реалії зовнішньої дійсності та реалії внутрішнього авторського сприйняття. З їхньою допомогою майбутній дизайнер осмислює і виявляє актуальні проблеми сьогодення (соціальні, екологічні, економічні

та культурні), формує основну концепцію власного бачення, неповторного індивідуального сприйняття світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дуда Я. Ю. Конструювання і технічне моделювання жіночого верхнього одягу: Посібник / Я. Дуда. – Львів : «Сполом», 2009. – 356 с.
2. Козлова Т. В. и др. Моделирование и художественное оформление женской и детской одежды: Учеб. для сред. спец. учеб. заведений / Т. Козлова. – М. : Легпромбытиздат, 1990. – 320 с.
3. Ніколаєва Т. В. Тектоніка формоутворення костюма: Навчальний посібник / Т. Ніколаєва. – К. : Арістей, 2007. – 224 с.
4. Орлова Л. В. Азбука моди / Л. В. Орлова. – М. : Просвещение, 1989 – 176 с., ил.
5. Тканко З., Коровицький О. Моделювання костюма в Україні ХХ століття: Навчальний посібник / З. Тканко, О. Коровицький. – Львів : Видавництво «Брати Сиротинські і К», 2000. – 96 с., ил.

УДК 77.04

О. Г. ПАНФІЛОВА

ЛЮДВІК ГРОНОВСЬКИЙ – ВІДОМИЙ МАЙСТЕР ФОТОГРАФІЇ НА КРЕМЕНЕЧЧИНІ

У статті висвітлено специфіку становлення і розвитку фотографії в Кременецькому лицейі та в м. Кременці. Розкрито творчий шлях Людвіка Гроновського у сфері художньої фотографії. Проаналізовано значення діяльності митців Кременецького фототовариства та фотомайстерні Кременецького лицейу.

Ключові слова: Людвік Гроновський, художній центр, Кременець, культурні процеси, фотографія.

А. Г. ПАНФИЛОВА

ЛЮДВИК ГРОНОВСКИЙ – ИЗВЕСТНЫЙ МАСТЕР ФОТОГРАФИИ КРЕМЕНЕЦКОГО КРАЯ

В статье рассмотрена специфика становления и развития фотографии в Кременецком лицее и в г. Кременце. Раскрыто творческий путь Людвика Гроновского в области художественной фотографии. Проанализировано значение деятельности художников Кременецкого фотообщества и фотомастерской Кременецкого лицея.

Ключевые слова: Людвик Гроновский, художественный центр, Кременец, культурные процессы, фотография.

O. G. PANFILOVA

LIUDVIK HRONOVSKIY – A PROMINENT PHOTOGRAPHER IN THE KREMENETS REGION

The article is clearing up the peculiarity of formation and development of photography in the Kremenets Lyceum and in the town of Kremenets. It is also revealing a creative way of L. Hronovskiy in the sphere of artistic photography. The significance of the activity of the Kremenets society and the Kremenets Lyceum Photoshop masters is also being analyzed.

Key words: Lyudvik Hronovskiy, art center, Kremenets, cultural processes, photo.

Художня фотографія, подібно до інших видів мистецтва, потребує не тільки технічних професійних навичок, але й творчого бачення, без якого зображення залишається лише відображенням реальності, позбавленим будь-яких емоцій. Лише тоді світлина має право вважатися художнім твором, коли вона передає почуття та наповнена змістом.

У міжвоєнний період художня фотографія перебувала на піку своєї популярності. Один за одним у світі відбувалися міжнародні конкурси, на яких знімок продовжував виборювати статус мистецького твору. Серед учасників змагань часто фігурувала Польща. З моменту приєднання до неї Західної України прогресивні зміни в цій мистецькій царині починають відбуватися і на її теренах. Показово, що започаткуванню та стрімкому злету Кременецької фотосколи осередок завдячує саме полякам. Масове захоплення та опанування жителями містечка фотосправою, професійна діяльність польських митців швидко перетворили Кременець на помітний центр художньої фотографії в Україні та Польщі.

Історія та місце Кременецького ліцею в розвитку освіти і науки на Україні та в Польщі досить детально висвітлені у літературі. Актуальність статті впливає з необхідності створення об'єктивної картини художнього життя Кременця зазначеного періоду.

Першу інформацію про становлення і розвиток художньої фотографії містить польський тижневик «Життя кременецьке» («*Życie Krzemienieckie*»), який подає відомості про влаштовані у місті фотовиставки, на яких демонструються фотографії місцевих майстрів. Аналогічну інформацію про місцевих фотомайстрів подають й інші часописи, зокрема «*Slowo Polske*» та «*Fotograf Polski*». Значна частина матеріалів про фотосправу Кременеччини зосереджена в Державному архіві Тернопільської області та у фондах Кременецького краєзнавчого музею. Останнім часом у Польщі вийшов друком альбом «*Ludwik Gronowski. Fotografie. Krzemieniec 1930–1939*», що розкриває кременецький період життя знаменитого фотографа та культурні події Кременця того часу в регіоні [10]. На жаль, це питання потребує більш детального й глибшого осмислення в контексті становлення фоторграфії як виду візуального мистецтва.

Мета статті – висвітлити специфіку становлення і розвитку фотографії в Кременецькому ліцеї на прикладі відомого майстра фотосправи Людвіка Гроновського.

Кременець у міжвоєнний період, як і значна частина Волині, належав Польщі. Із відновленням функціонування Кременецького ліцею у 1920-х роках містечко здобуло неабияку популярність, незважаючи на віддаленість провінції. Кременецький ліцей реалізує культурно-мистецьку мету, створивши при закладі учнівську фотомайстерню, яка згодом завдяки своїй діяльності стає відомою далеко за межами повіту.

Одним з ініціаторів «перетворення Кременця на осередок пластичних мистецтв» був викладач рисунка професор Станіслав Схейбаль. Ґрунтовну мистецьку освіту він отримав у Краківській академії мистецтв у професора Теодора Акцентовича [17, с. 239]. Художник за освітою і фотограф за покликанням, він відіграв фундаментальну роль у створенні мистецького середовища міста. Відомий польський майстер художньої фотографії у 1926 році за власним бажанням переїжджає в Кременець, де в гімназії імені Т. Чацького працює на посаді вчителя технічного рисунка і нарисної геометрії.

У 20-х роках ХХ століття у місті діяло лише чотири фотозаклади, які знаходилися по вулиці Широкій (Фото «Студіо» – №146, «Фото-Фільм» (згодом «Екстра») З. Гурмана у будинку №60, майстерня фотографа Б. Бука – №177) та салон П. Бродського. З приїздом С. Схейбала за лічені роки місто перетворилось на провідний осередок художньої фотографії.

Фотографічний рух у Кременці розпочався в 1928 році, і його рушійними силами стали створені Схейбалем фотомайстерня ліцею та згодом Кременецьке фототовариство (у 1930 році) [16, с. 10].

Учні майстерні вивчали практичні та теоретичні засади художньої фотографії. Тематикою учнівських фотосвітлині були пейзажі околиць, кременецька архітектура, документальні фотографії зі сценами шкільного життя молоді та визначних подій міста. Результатом першого року діяльності майстерні була її надзвичайна популярність серед творчої молоді. Своєрідна атмосфера майстерні у місті та за його межами викликала наплив бажаючих навчатись у ній. Заняття фотографічної майстерні відвідували дві основні групи: учні та кременецькі аматори (найчастіше вчителі середніх шкіл). Для розширення кола діяльності та

збільшення кількості учнів на початку 1934 року така ж майстерня вже функціонувала у с. Білокриниця в рільничо-лісовій школі, що входила до комплексу Кременецького ліцею [3, арк.17–18].

У 1930-х роках у провідних фотосередовищах, у тому числі і в Кременці, модними були так звані «шляхетні» вільні техніки – гуми. С. Схейбаль був визнаний одним із кращих гумістів світу [11, с. 55]. Ця техніка, як і інші хромові техніки, давала можливість коригування світла у зображенні і його колоризування завдяки багаторазовому відмиванню – цим підвищувався індивідуальний вплив митця на художній рівень зображення. Ця метода інколи застосовувалась кременецькими фотографами, але гумових світлин збереглося мало. Митці орієнтувалися переважно на французьких фотографів, так званих піктореалістів, які стилістично пов'язували фотографію з емоційним пейзажним малярством (імпресіонізмом) чи стилізованим портретним живописом. Очікувані ефекти отримували методом обробки позитиву [11, с. 55].

Стимулом для нових звершень юних митців були влаштовані у стінах ліцею учнівські виставки та опублікована видавництвом Організації громадського об'єднання серія листівок із кременецькими пейзажами роботи учнів майстерні [11, с. 54]. На листівках лише зрідка зазначені прізвища виконавців світлин, найчастіше напис вказує лише на приналежність роботи фотомайстерні Кременецького ліцею. З роками учні майстерні закінчували лицей і продовжували освіту за межами Кременця, їхні роботи і негативи знаходились в архіві, накопичувались і з часом склали багатий матеріал, важливий як у художньому, так і в етнографічному плані. Деякі з цих учнів у подальшому продовжили займатись фотографією, їх згадує у своїх кременецьких споминах Г. Германович [8, с. 5]. Значних успіхів на цій стежі досягли: Єжи Струмінський, Тадеуш Монгїрд, Тадеуш Бушинський, Чеслав Сулковський, Вітольд Жолкевський. Високому рівню роботи майстерні також сприяли влаштовані в місті виставки іменитих фотомайстрів.

У 1930 році в Кременці почало функціонувати Польське фототовариство. Спочатку воно нараховувало 25 членів, а згодом поступово збільшилось до 40 осіб [17, с. 245]. Найактивнішу групу Товариства становили вчителі кременецького ліцею, а також аматори-кременчани різного роду занять. Товариство знаходилося у приміщенні фотомайстерні і тісно співпрацювало з нею. Воно брало участь у розповсюдженні фотографії серед місцевого населення (кращі фотографії і присвячені їм статті регулярно друкувались у місцевому двотижневику), а також у пропаганді кременецької фотографії за кордоном [17, с. 246]. Крім громадської діяльності, Товариство надавало професійні поради всім бажаючим, постачало і розповсюджувало фахову літературу та організувало навчальні курси з фототехніки для аматорів-початківців. Заняття відбувались двічі на тиждень упродовж двох місяців у гімназії Кременецького ліцею (теоретичні заняття) та майстерні фототовариства. Курс проводили члени фототовариства: керівником був призначений Б. Млодзянко, а практичні заняття викладали професіонали С. Схейбаль, А. Бергер, З. Целярський, Л. Гроновський, Е. Смерецький. Незважаючи на те, що курс був платним, станом на 1933 рік його закінчило понад сто слухачів [9, с. 349]. Точна кількість виставок, організованих у 1930-і роки Кременецьким фотографічним Товариством, не встановлена. Тільки за 1929–1932 рр. місцеві фотографи взяли участь у 37 виставках, з них у 21 міжнародній. Відомо, що виставкова зала ліцею ніколи не була порожньою, фотоекспозиції змінювали одна одну, про що заздалегідь повідомлялось через пресу. Популярність Кременця у мистецьких колах призвела до напливу в осередок фотомайстрів та художників з усіх куточків Польщі та України.

У 1930 році творче життя майстерні збагатилось на ще один талант. Це пов'язано із призначенням на посаду вчителя «креслень геометричних, алгебри і рахунків» однієї зі шкіл Кременецького ліцею Людвіка Гроновського, котрий прибув із Варшави [7, с. 28]. Фотографія була одним із багатьох захоплень молодого вчителя, і саме в Кременці його захоплення переросло в улюблену справу. Згодом він стане одним із найбільш активних фотохудожників творчість якого буде показовою у значному діапазоні мистецьких праць осередку.

Від самого початку Людвік Гроновський став членом Кременецького фототовариства, активно увійшов у мистецьке коло осередку, займався разом із молоддю у фотомайстерні ліцею. Тематика його робіт свідчить про різнопланову спадщину майстра: тут і захоплення

людськими образами, і кременецькою архітектурою, і романтичними пейзажами. Поряд із художніми світлинами чимало документальних фото.

Л. Гроновський швидко стає популярним у місті фотографом, викладачем фотокурсів при Кременецькому ліцеї. Попри багато інших захоплень цієї талановитої людини художня фотографія була його основним покликанням. Він фактично не випускав із рук фотоапарат. Тож не дивно, що кількість його світлин на виставках майже завжди була вдвічі більшою, ніж інших митців. Проте не лише кількістю, але й якістю вирізняється спадщина Людвіка Гроновського. На відміну від С. Схейбала, улюбленою художньою технікою Гроновського була бромована, саме в ній він найчастіше представляв роботи на численних виставках. Л. Гроновський був одним із небагатьох фотографів осередку, серед робіт якого часто зустрічається найскладніший жанр фотографії – портрет. Його образи – це колеги, друзі, учні, але найчастіше – місцеві жителі, заклопотані повсякденними справами, усміхнені діти, літні люди із виразними рисами, мудрим поглядом. У світлописах майстер використовує живописні ефекти на кшталт тих, що виконували художники-імпресіоністи, вражає багатством жанрових сюжетів. Особливий шарм у побутових фотографій Л. Гроновського, простими невибагливими сюжетами він вдало розкриває суть побаченого, миттєво передає глядачеві почуття автора: смуток чи веселощі, ніжність, азарт, хвилювання.

Окремі світлини Л. Гроновського побували на багатьох виставках у фотоклубах Європи та Америки. Це, наприклад, фотографії «Сонячний день» (Філадельфія, Нью-Йорк, Чикаго, Лондон, Варшава) та «Цікавість» (Нью-Йорк, Варшава, Грудзяж, Кременець). Його роботи не залишали байдужими глядачів, тож часто були відзначені нагородами.

На межі 20–30-х рр. ХХ століття художня фотографія вже міцно закріпила свої позиції у мистецтві і за темпами розвитку претендувала на першість. Провідний у Європі стиль ар деко сприяв розвитку новітніх форм вираження мистецтва, відводячи помітне місце саме світлині. У тогочасній пресі та літературі часто друкували дискусії на тему недостатності старих зображувальних засобів у мистецтві. Знаходимо такі рядки: «...Ті художні течії, які показують нам світ об'єктивно, можна розглядати як певний результат більш-менш довготривалих взаємовідносин між фотографією і живописом. І як тільки буде досягнуто достовірно вільне оволодіння фотографічним матеріалом, із його ніжними тонами сірого і сепії, – відразу передача сучасних стандартних форм в живописних картинах видасться не більш як грубою спробою зображення» [2, с. 40].

Коли на Кременеччині започатковувався фоторух, у Польщі захоплення світлинами все більше набирало обертів. Участь Кременця в поширенні польської фотографії за кордоном розпочалась у 1928 році і найбільшого розмаху досягла у 1931–1932-му роках, коли праці місцевих майстрів були репрезентовані на 37 персональних, регіональних, загальнопольських та міжнародних виставках.

На деяких міжнародних виставках відсоток кременецьких світлин від усієї представленої кількості польської фотокартки був дуже високим, а саме: у Торонто – 33%, у Брукліні і Лондоні – 50%, у Бетуні – 60% [19]. Число робіт мистецької фотографії та учасників із Кременця у 30-ті роки ХХ століття загалом можна підрахувати лише приблизно: світлини та каталоги експонованих знімків збереглися далеко не всі.

У 1933 році продемонстрував критиці свої знімки член Кременецького фототовариства Людвік Гроновський. Він представив шістдесят робіт різноманітних жанрів художньої фотографії, серед яких були пейзажі, портрети та світлини на архітектурні мотиви. Цікавим фактом є надзвичайна популярність митця у повіті. Навіть виставка розрекламованих фотокарток шведських фотографів не викликала такого ажіотажу та розголосу, як експозиція світлин Л. Гроновського [18, с. 25].

Мистецька діяльність кременецьких фотографів настільки швидко увійшла в коло польської художньої фотографії, що у тридцятих роках кожна десята світлина, нагороджена на міжрегіональних конкурсах, була кременецькою [15, с. 69]. У своїй книзі Ігнасій Плажевський пише: «Утворене там фототовариство стало одним із найважливіших осередків художньої фотографії, з доробком якого важко було не рахуватись у загальних масштабах розмаху польської фотографії» [14, с. 141]. Кременецьке фототовариство об'єднувало митців і стало одним із найжвавіших осередків фотографії у Польщі. Світлини міських фотографів були

визнані одними з найкращих на численних міжнародних та регіональних виставках. Активність Кременця у цій галузі мистецтва неодноразово ставила місто на перше місце в Польщі.

У 1938 році в місцевій друкарні Цвіка вийшов у світ фотоальбом «Miasto wielkiej tęsknoty», присвячений Кременцю, у якому було розміщено близько 50-ти фотографій, виконаних у ліцейній фотомайстерні Л. Гроновським, С. Схейбалем, Е. Смерецьким, Ч. Сулковським та Г. Германовичем [12]. Останній власним коштом у 1939 році видає також альбом «Piękne rodzinne miasto Juliusza Słowackiego» [13].

Кременецька мистецька школа за розмахом своєї діяльності не може зрівнятися з такими осередками, як Львів, Київ, Вільно. Проте, підсумовуючи вищесказане, можна дійти висновків, що її роль у професійній підготовці митців та піднесенні духовно-мистецької спадщини залишається беззаперечною.

Діяльність кременецького фотосередовища закінчилася восени 1939 року. Із міста масово виїжджали митці та пересічні жителі. Людвік Гроновський після закриття Кременецького ліцею до 1941 року викладав у одній із середніх шкіл міста. Кременчани допомогли йому уникнути арешту й таємно виїхати, згодом покинула місто його дружина з донькою. На жаль, це не врятувало життя молодого митця і у віці 41 року він загинув, залишивши по собі неоціненну спадщину художньої фотографії [10, с. 13].

У 2007 році Музей Незалежності у Варшаві експонував виставку «Кременецькі захоплення Людвіка Гроновського», де серед численних уподобань цієї талановитої людини чи не найбільш чільне місце займала саме художня фотографія. Завдяки сприянню дочки Людвіка Гроновського Ганни Гроновської-Шанявської та при підтримці Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту імені Тараса Шевченка у вересні 2012 року в приміщенні колишнього єзуїтського колегіуму було відкрито Музей довоєнної фотографії. До збірки музею увійшло близько ста світлин С. Схейбала, Л. Гроновського, Г. Германовича та учнів фотомайстерні Кременецького ліцею.

Аналізуючи бурхливий розвиток і темпи становлення фотомистецтва Кременеччини, постійну участь міста у численних регіональних та міжнародних мистецьких заходах, осередок можна по праву вважати одним із провідних центрів художньої фотографії не лише Волині, а й Західної України. До започаткування фототовариства та майстерні місто мало лише приблизне уявлення про цю галузь художньо-творчої діяльності. Кременецька художня фотографія своєю появою завдячує творчості польських митців-педагогів, зокрема Людвіку Гроновському. Незважаючи на короткий історичний період злету кременецького фоторуху, він був унікальним за силою та значенням мистецьким соціокультурним феноменом, аналога якому неможливо знайти на Волині ні в міжвоєнні роки, ні пізніше.

ЛІТЕРАТУРА

1. Коляденко С. М. Кременецький ліцей в системі освіти Волині (XIX – 30-ті рр. XXст.) : монографія / С. М. Коляденко. – Житомир : Житомир. держ. пед. ун-т ім. І. Франка, 2003р. – 136 с.
2. Моголи-Наги Л. Живопись или фотография / Л. Моголи-Наги. – М. : Огонек, 1929. – 87 с.
3. Особова справа викладача Схейбала Станіслава // ДАТО. – Ф. 228 : Гімназія ім. Т. Чацького Кременецького ліцею. – Оп. 2, спр. 81. – 20 арк.
4. Островский Г. К вопросу о кременецкой художественной школе / Г. Островский // Советское славяноведение. – 1969. – № 6. – С. 78–79.
5. Рубан В. В. Український портретний живопис першої половини XIX століття / В. В. Рубан. – К. : Наук. думка, 1984. – 371 с.

6. Шмагало Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції / Р. Т. Шмагало. – Львів : Українські технології, 2005. – 528 с. : 742 іл.
7. Gronowska-Szaniawska H. «Sami swoi»(odcinek 2) – Pasje mojego Ojca / H. Gronowska-Szaniawska // *Życie Krzemienieckie*. – 2007. – № 34. – S. 28–36.
8. Hermanowicz H. Krzemienieckie środowisko fotograficzne / H. Hermanowicz // *I Sympozjum Historii fotografii KHF z PAF*. – Lublin, 1971. – S.72–78.
9. Kurs Fotograficzny / anonim // *Życie Krzemienieckie*. – 1933. – № 8. – S. 349.
10. Ludwik Gronowski. Fotografie. Krzemieniec 1930–1939: album / Ludwik Gronowski [tekst: M. Florczak, red. L. Dulik]. – Lublin : BONI LIBRI, 2012. – 111 s.
11. Madej-Janiszek R. Środowisko fotograficzne Krzemieńca. Na marginesie wystąpienia Aleksandry Sheybal-Rostek / R. Madej-Janiszek // *Życie Krzemienieckie*. – 2007. – № 34. – S. 52–57.
12. Miasto wielkiej tęsknoty: album Krzemieńca / opracował K. H. Groczyński. – Krzemieniec : [s. n.], 1939.
13. Piękne rodzinne miasto Juliusza Słowackiego: album / [red. H. Hermanowicz]. – Krzemieniec : [s. n.], 1939.
14. Płazewski I. Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii / I. Płazewski. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982. – 415 s.
15. Przewodnik turystyczny. Krzemieniec i okolice. – Lwów : [s. n.], 2001. – 94 s.
16. Sheybal S. Ruch Fotograficzny w Krzemieńcu / S. Sheybal // *Życie Krzemienieckie*. – 1932. – № 8/9. – S. 8–12.
17. Sheybal S. Wspomnienie, 1891-1970 / S. Sheybal. – Kraków ; Wrocław : [s. n.], 1984. – 308 s.
18. Sheybal S. Wystawa prac Ludwika Gronowskiego / S. Sheybal // *Życie Krzemienieckie*. – 1933. – № 3. – S. 143–145.
19. Wystawa prac fotografików krzemienieckich: katalog. – Krzemieniec, 1932.

УДК 72.03 (4)

У. В. МЕЛЬНИК

ДИНАМІКА ЗМІН У ФОРМАХ МІСЬКОГО ПРОСТОРУ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються особливості організації дизайну міського середовища у контексті структурних трансформацій. Визначаються художньо-образні і стилеві особливості просторових форм.

Ключові слова: художня форма, динаміка змін, дизайн урбанізованого середовища, композиція, стиль.

У. В. МЕЛЬНИК

ДИНАМИКА ИЗМЕНЕНИЙ В ФОРМАХ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА КОНЦА ХХ – НАЧАЛА ХХ ВЕКА

В статье рассматриваются особенности организации дизайна городской среды в контексте структурных трансформаций. Определяются художественно-образные и стилевые особенности пространственных форм.

Ключевые слова: художественная форма, динамика изменений, дизайн урбанизированной среды, композиция, стиль.

**DYNAMICS OF CHANGES IN THE FORMS OF URBAN SPACE AT LATE
XX – AT EARLY XXI CENTURY**

The article deals with the design features of the organization of the urban environment in the context of structural transformations. The artistic view and stylistic direction of spatial forms are identified.

Key words: *art form, dynamics of changes, design of urban environments, composition, style.*

Незмінний розвиток дизайну середовища у новітній період змушує до теоретичного розгляду трансформацій у міських просторах. Для усвідомлення проблеми, виявлення характерних особливостей процесів оновлення необхідний ретельний аналіз літератури, натурні обстеження і ряд методологічних підходів.

Окремі аспекти розвитку міського середовища в новітній період у межах України досліджували науковці: М. Бевз, Б. Посацький А. Рудницький, Б. Черкес та ін. Це питання в загальносвітовому аспекті в різні історичні періоди розглядали І Груз, А Бунін, А. Іконніков, Л. Стародубцева, К. Матін (С. Moughtin), К. Лінч (К. Lynch) та ін. Основна увага нашого дослідження буде зосереджуватися на композиційному і стильовому аспекті художнього вияву архітектурно-просторового укладу і планувальних схем міського середовища.

Мета статті – з'ясувати особливості і напрями розвитку у формах дизайну міського середовища у період кінця XX – початку XXI століття, окреслити динамічні чинники трансформаційних процесів .

Художня форма у загальному значенні є матеріалізацією змісту, вона підпорядкована йому. Змістове наповнення є головним елементом художнього твору. Він являє собою єдність теми, ідеї та авторської оцінки. Форма включає в себе такі елементи, як матеріал, композиція, зображувально-виражальні засоби. Художня творчість у процесі становлення виходить із можливостей матеріалу і технології [4, с. 130–131]. Останні мають властивість змінюватися під впливом розвитку технічного прогресу.

На різних історичних етапах урбаністичні прагнення мали відмінності і подібності у формах міського простору, «кожна історична епоха вносила у розвиток міста свої архітектурно-містобудівні традиції і закономірності»[1, с. 113–114]. Оскільки динаміка міського середовища може розглядатися як безперервний «ланцюг історії», то знаряддям для розуміння її окремих частин є насамперед ретроспективний аналіз її форм. Чинники динамічного розвитку виявляються у процесі змін утилітарних й естетичних концепцій. Вони є каталізаторами впровадження нових форм. Відбуваються під впливом містоформуючих факторів: соціологічних, економічних, технологічних, психологічних, філософських, біологічних, географічних та ін.

Коли розглядаються планувальні уклади міст, то їх здебільшого теоретично узагальнюють через геометричні засоби композиції, натомість для архітектури і благоустрою користуються більше стильовим описом. Велика кількість ознак і складна композиція елементів містобудівного комплексу зобов'язує до використання у характеристиці об'єктів термінологію зі стильових систем. Стильові форми подібним чином проявляються як у конструкціях і декорі будівель, так і в малих архітектурних формах.

Щодо планувальних укладів, можна сказати, що в часи стародавніх цивілізацій для просторової організації міських осередків підґрунтям були ідеологічні погляди: коло як модель світобудови, квадрат як асоціація з чотирма сторонами світу і чотирма стихіями тощо. Концептуально-ідеологічний зміст простежується і в епоху середньовіччя [3, с. 241–243]. Водночас у цей період розвитку урбанізованого середовища важливим був оборонний фактор, бо навіть культові будівлі набули рис фортечного укріплення. З позицій планування середньовічних міст побудова часто не дотримується геометричної правильності форм. На етапі пізнього середньовіччя в архітектурі є помітним принцип порушення симетрії і динамізм композиції. В епоху Відродження були популярні зіркоподібні центричні міста [2, с. 21–23].

Власне у цей час постає питання пошуків «ідеального міста», якості сформованих просторових форм, їх гармонійність, відповідність запитам людини. У формотворчій діяльності набувають актуальності принципи симетрії і золотого перетину. Період класицизму частково повторює містобудівні центричні схеми Ренесансу: вулиці і площі перетинаються під прямими кутами, утворюючи сітки прямокутних кварталів, забудова розташовується за регулярним принципом [2, с. 27]. На цьому історичному етапі порівняно з попереднім просторові форми ускладнюються, виникають нові пишніші композиції. Для архітектурних вирішень властиве звернення до античної спадщини. У наступні історичні періоди еkleктики, модерну теж проходили переміни, які стосувались декоративних уподобань, технологічних підходів і матеріалів, але в художніх формах планувальних схем і архітектурних об'єктів знову ж таки простежується великий вплив історизму.

Планувальні уклади таких історичних міст України, як Івано-Франківськ, Коломия, Тернопіль, Бучач, Жовква та багато інших, належать до періоду Ренесансу і характеризуються регулярним типом первісної забудови. Ці приклади свідчать про подібність процесів створення міського середовища і приналежність до загальноєвропейської теорії і практики формування планувально-просторової структури.

З вищезазначених узагальнень форм розвитку містобудівного комплексу можна сказати, що до XIX століття міста розвивались відносно повільно, добре простежувались етапність розвитку, характер змін у формах виразності. Композиційні моделі в міському середовищі зводилися до єдиної системи пошуків злагодженості між фрагментами цілого. Натомість у XX столітті урбанізація набуває прискорених темпів розвитку. Адаптація до нових умов не мала послідовного характеру [6, с. 11]. Це виявилось у значних перемінах у формотворенні. Художні вирішення об'єктів архітектурного середовища на рубежі XX–XXI століть представлені ширшою палітрою форм виразності, так що між ними часом складно знайти спільні риси. Тому завдання теоретичного узагальнення цього періоду ускладнюється. Важливо відзначити, що більшість високоурбанізованих міських територій мають давнє локалізоване коріння, багатовікову історію містобудівних формувань. У такому випадку на цих територіях до наших днів є збережені численні нашарування з різних історичних періодів. Тому фрагменти оновлення тут повинні розглядатися нерозривно від попередньо сформованого укладу. Для планувальних схем міст поширеним рішенням є залишати історичний центр недоторканим для масштабних перетворень, а на периферії втілювати значно радикальніші і великого розмаху ідеї. Наприклад, це може стосуватися висотних будівель, значних за площею архітектурних комплексів, чи складних транспортних розв'язок тощо. Такий підхід є найбільш виграшний з точки зору збереження образу історичного міста.

З новими містами ситуація інша. Процес створення нових планувальних структур залежить від величини міста і функціональної спрямованості. Основними типами є: лінійно-смугова структура, лінійно-радіальна і радіально-променева. Подальші процеси розширення цих планувальних структур можна передбачити. Науковець І. Смоляр класифікує трансформації територіально-просторової організації на: компактно-концентричний розвиток, напрямлене розширення території, а також розділене, що передбачає появу нових виробничо-житлових комплексів [7, с. 19].

Практику розпланування нових європейських міст у період XX століття можна узагальнити через найбільш виразні приклади: концепції «міста-саду» Е. Говарда та ідеї «промислового міста» Т. Гарнє. Задум Е. Говарда припускав, що планувальний уклад повинен організовуватись у формі кільцеподібної території, так, щоб житлові квартали чергувались із зеленими масивами. Перше «місто-сад» – Лечурт – було побудоване у 1912 р. поблизу Лондона. Згодом ця ідея знайшла своє відображення в різних країнах, зокрема в Німеччині, Франції, Росії, США та ін. Потрібно відзначити, що задум «місто-сад» попри свою популярність мав певні недоліки. Варто виділити й те, що ідея реалізовувалась у деформованому вигляді, з відступом від канонічного образу, створеного Е. Говардом. Він також вважається ще основоположником ідеї міст-супутників, яка видається актуальною і перспективною сьогодні [2, с. 92–125]. Особливістю планування «промислового міста» Т. Гарнє був лінійний характер його організації, з чітким виділенням основних транспортних

магістралей. Основні зони міста за цим проектом розташовувались вздовж двох планувальних осей: до першої примикали промислові підприємства і річковий порт, до другої – житлові квартали, адміністративний центр міста і відпочинкові райони. На перетині цих осей знаходився залізничний вокзал. Прикладом реалізації ідеї Т. Гарньє вважається генеральний план міста-столиці Бразилія, втілений архітекторами Л Коста і О. Німейєра [6, с.59]. Планування міст лінійного, або поясного, типу притаманно також проектам Ле Корбюзьє, А. Сорія-і-Мата, Л. Гільберсеймера, Ф. Л. Райта, Н. Мілютіна та ін. [2, с. 121].

Новітні форми у міському оточенні викликають підвищений інтерес з боку міських жителів й експертів щодо їх характеристики й оцінки. Науковці відзначають, що у другій половині ХХ століття міське середовище почало видозмінюватися під впливом ідей постмодернізму. Замість уніфікації обираються плюралістичні погляди, що формують принципово нову систему цінностей [6, с. 9]. Основними представниками вважаються Р. Вентурі, Ч. Дженкс, М Грейвз, Ч. Мур, Р. Стерн. Цей стильовий напрям розуміють як синтез багатьох стилів і часто його називають «новим еkleктизмом». Ця стилістика використовує засоби запозичення, маніпуляції, декомпозиції, часом спотворення класичних форм і прийомів із попередніх періодів. Об'єктом вияву може бути одночасно і класичний ордер, і ультрасучасні структури. Постмодернізм є одним із провідних стилів сьогодення у західній архітектурі. Поряд з ним також відомі такі напрями: інтернаціональний модернізм, утилітаризм, метаболізм, органіцизм, хай-тек, деконструктивізм тощо [8, с. 13–16].

Відмінності між стильовими течіями у новітній період тільки підтверджують думку про багатолікість загальної картини світового архітектурного процесу. Інтернаціональний модернізм дотримується простих геометричних форм, рівних ліній і гладких поверхонь. Його послідовниками є Ле Корбюзьє, З. Гідіон та ін. Щодо іншої течії – утилітаризму – то в ній немає амбіцій і прагнень до самовираження, тільки виконання конкретної функції, наприклад, будівництво індустріальних споруд, також архітектурні об'єкти масових серій, тощо. Послідовники течії метаболізму (Ф. Макі, А Ісодзакі, М. Отака, К. Курокава та ін.) утверджували філософські концепції розвитку живого організму, ставлячи акцент власне на незакінченості, на пошуках нових структур у контексті мінливості нашого часу. В органіцизмі порівняно з метаболізмом підкреслюється саме формотворчі принципи живих організмів, що знаходять своє продовження в архітектурних об'єктах. Основними представниками його є Г. Гріноу, Ф.-Л. Райт, Г. Херінг, Г. Шарун, П. Солері. Напрямок хай-тек орієнтується на ультрасучасні можливості науки і техніки, тягнє до гладких і блискучих поверхонь зі скла, металу і пластмас. Канонічними зразками такої архітектури є центр Помпиду у Парижі (архітектори Р. Роджерс, Р. Піано), також хмарочос Сент-Мері Екс у Лондоні (архітектор Н. Фостер та ін.). Особливість деконструктивістської архітектури у тому, що вона «ставить під сумнів цінність таких категорій, як гармонія, цілісність, стійкість», зате пропонується наслідування духу протиріччя між частинами цілого. Представниками його є П. Ейзенман, Б. Чумі, Р. Коолхас, З. Хадід, Ф.-О. Гері, Д. Лібескінд та ін. [8, с. 13].

Подібним чином динамічні зміни проходять як для будівель, так і для малих архітектурних форм. Останні виступають одночасно декоративним і функціональним доповненням архітектури. У новітній період помітна тенденція використання нових технологій і матеріалів у малих архітектурних формах. Звісно, що фактор технічного прогресу пропонує нові підходи до вирішення об'єктів проектування, і в результаті змінюються колірні, композиційні та стильові особливості. Щодо матеріалів, які оновлюють міське середовище, то це насамперед різноманітні пластмаси, такі як склопластик, оргскло, поліпропілен, полівінілхлорид тощо. Для функціональних цілей – захисту від атмосферних впливів і одночасно з декоративною метою – набули широкого поширення склоемалеві та нові види гальванічних покриттів (хромування). Нового звучання набувають звичні матеріали через збільшення варіацій форм і кольору, фактурного розмаїття, штучних аналогів. Прагнення архітекторів і дизайнерів ввести у міське середовище оригінальні твори відображається в появі малих архітектурних форм з яскраво вираженим змістовим наповненням, елементами театральності. Наприклад, скульптура «Хмарні ворота» (Cloud Gate), що, по суті, є краплею ртуті масою 110 тонн у Міленіум парку в центрі Чикаго британського митця Аніша Капура

(Anish Kapoor). Вона має форму квасолини. Її гладка й дзеркальна поверхня відображає навколишнє середовище і створює ефект кривого дзеркала, що привертає увагу численних спостерігачів [10].

У ландшафтному дизайні з кінця ХХ століття починається формування новітньої концепції, що передбачає досить вільне трактування і запозичення елементів історико-мистецької спадщини [5, с. 11]. Із помітним зростанням ринку товарів і послуг у цій сфері, для дизайнерів сформувалися умови для створення найрізноманітніших композицій. Ультрасучасною новинкою є вертикальні сади. Вони використовуються для оформлення зовнішніх і внутрішніх стін будинків тощо. Ідея належить французькому ботанику й дизайнеру П. Бланку (Patrick Blanc), більшість творів якого територіально зосереджені у Парижі [9].

Метаморфози у міському просторі можна спостерігати також у різних часових вимірах. Проявляються динамічні перетворення форми в аспектах довготривалих (роки, десятиліття, історичні епохи) і короткочасних періодів: чергувань дня і ночі, сезонних змін. Вони є різні за характером вияву. У довгочасному вимірі можна розглядати часто необоротні трансформації у формах архітектурно-просторового укладу і навіть у планувальних схемах. Вони накладають глибокий відбиток на художній образ міста, який фіксується в історичній хроніці міст. На відміну від довготривалого виміру, сезонному характерні зміни оборотні. Під цими перетвореннями розуміємо святкове убранство міста з приводу різних масових святкувань. Наприклад, традиційними є заходи з впорядкування міського простору відповідно до Різдвяних і новорічних свят тощо. У цей час загальноприйнято простір вулиць прикрашати різноманітними композиціями із діодних гірлянд. Для декору використовують також світлодіодні стрічки, іноді оптоволокно. Нерідко застосовуються різні мобільні будівлі та споруди. Це можуть бути: сцени для вистав, павільйони, літні кафе тощо. Не варто применшувати також роль короткочасних змін міського середовища протягом дня і ночі. Адже в наші дні вже немислимо не брати до уваги ідею «нічного життя міста». Важливим чинником для створення особливої атмосфери міського середовища у цей час доби є насамперед архітектурна підсвітка, яка може бути хроматичною або ахроматичною. Технічним обладнанням виступають прожектори, що працюють на газорозрядних лампах (металогенні, натрієві і ртутні). Вони підкреслюють архітектурні об'єкти, малі архітектурні форми та ландшафт місцевості. Адже відомо, що засобом кольору і світла можна по-різному представити один і той же об'єкт, візуально змінити якості форми. Виразним прикладом є місто Лас-Вегас, «нічне життя» якого не менш яскраве і барвисте, аніж у денний час доби. У наші дні є багато різноманітних форм вияву організації образу нічного міста. Наприклад, площа Героїв у Будапешті, під ніч вона починає освітлюватися прожекторами, за певний інтервал часу змінюються колірний тон штучного світла. Популярності набувають світлові і лазерні шоу. Наприклад, проєктовані зображення на вертикальну площину історичних будинків у середмісті Відня. Презентація розважальних програм з використанням лазерного і світлового обладнання знайшла своє поширення і на теренах України. Зокрема, у Львові, Києві і Харкові проходили дійства, на яких демонструвались лазерні шоу, а у Вінниці був споруджений перший і наразі єдиний плаваючий фонтан, на якому зображують лазерні промені і відео у форматі 3Д.

З'ясовано, що просторова організація дизайну міського середовища у новітній період проходить 2-ма напрямками. Перший формується на засадах контекстуалізму, тобто зберігається послідовний зв'язок із попередньо створеним архітектурним середовищем, гармонізація за принципами ансамблевості, але не без певних відмін, які би вказували на їхню приналежність до теперішнього часу. Другий же різко обриває зв'язок із усталеним порядком і працює на композиційний і стильовий контраст. Відомо, що міське середовище з його акцентами, домінантами і фоновими частинами формується відповідно до прагнень людини. Маніпуляція композиційними і стильовими формами впливає із причин необхідності у виділенні об'єктів найбільш важливих для городян, для підкреслення транспортних вузлів, для формування красивої панорами міста тощо. Відтак зовнішній вигляд міського оточення, навіть у найбільш чужеродних його проявах, є виявом функціональних потреб у забезпеченні зручності користування міським простором.

Аналіз форм у дизайні міського середовища на етапі кінця XX – початку XXI століття вказує на сталий розвиток, який відбувається більш динамічно порівняно з попередніми історичними періодами. Визначено, що нові принципи і закономірності формування архітектурно-просторового укладу і планувальних схем міста відбуваються під впливом динамічних чинників, серед яких найбільш виразними є: прогресивний розвиток науки і техніки, підвищення економічного потенціалу, глобалізаційні процеси тощо. Вони розширюють формотворчі можливості людини, змінюють утилітарні й естетичні запити. Розвиток міст у наш час спрямований на досягнення таких основних цілей, як комплексність і універсальність міських функцій. Виявлено, що організація міського простору в новітній період характеризується більшою складністю, пошуками нових оригінальних образів, зумовлених відмінними від попередніх підходами у формотворенні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бевз М. В. Збереження історико-містобудівної спадщини: актуальні завдання сьогодні / М. Бевз // Вісник державного університету «Львівська політехніка». – 1994. – № 278. – С. 113–115.
2. Груза И. Теория города (пер. с чешского) / И. Груза. – М., 1972. – 246 с.
3. Гутнов А. Мир архитектуры: Лицо города / А. Гутнов, В. Глазичев. – М. : Мол. гвардия, 1990. – 350с.
4. Колесніков М. Естетика: Навч. посіб. / М. Колесніков, О Колеснікова, В. Лозовий та ін.; [за ред. В. Лозового]. – К. : Юрінком Інтер, 2004. – 208 с.
5. Петренко Н. В. Ландшафтное проектирование / Н. В. Петренко. – М. : АСТ, 2006. – 206 с.
6. Посацький Б. Простір міста і міська культура (на зламі XX – XXI ст.). Монографія / Б. Посацький. – Львів : Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2007. – 208 с.
7. Сосновский В. Планировка городов: Учеб. пособие для архит. и строит. спец. вузов / [под общ. ред. Н. Миловидова, Б. Орловского, А. Белкина]. – М. : Высш. шк., 1988. – 104 с.
8. Стародубцева Л. Архітектура постмодернізму: Історія. Теорія. Практика : Посіб. для студентів архіт. спец. вищ. нав. закл. / Л Стародубцева. – К. : Спалах, 1998. – 208 с.
9. Вертикальный сад [Електронний ресурс] / Е. Бондаренко. – 2009. – Режим доступу : http://www.diy.ru/dom_i_uchastok/67_landshaftnyj_dizajn/elementyi-landshaftnogo-dizajna/tsvetniki-i-klumbyi/vertikalnoe-ozelenenie/vertikalnyj-sad
10. «Облачные врата» в центре Чикаго. Скульптура Аниша Капура. [Електронний ресурс] / Юлия Капустина. – 2010. – Режим доступу : http://shkola.tsu.ru/blog/index.php?page=post&blog=yuli-blog&post_id=878

УДК 373.67(07)

І. І. ПАЦАЛЮК

МОЖЛИВОСТІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА У ФОРМУВАННІ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

У статті розкрито ціннісно-орієнтаційні, комунікативно-психологічні, інформаційно-пізнавальні та організаційно-діяльнісні можливості образотворчого мистецтва у розвитку художньо-естетичної культури учнів молодшого шкільного віку, проаналізовано сучасний стан художньо-естетичного виховання учнів початкової школи.

Ключові слова: художньо-естетична культура, образотворче мистецтво, молодший школяр.

ВОЗМОЖНОСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ФОРМИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ

В статье раскрыто ценностно-ориентационные, коммуникативно-психологические, информационно-познавательные и организационно-деятельные возможности изобразительного искусства в развитие художественно-эстетической культуры учеников младшего школьного возраста, проанализировано уровень художественно-эстетического воспитания учащихся начальной школы.

Ключевые слова: художественно-эстетическая культура, изобразительное искусство, младший школьник.

POSSIBILITIES OF FINE ARTS IN FORMING OF ARTISTIC AND AESTHETIC CULTURE OF JUNIOR SCHOOLCHILDREN

The article exposes value-orientational, communicative-psychological, information-educational and organizational-activity possibilities of the fine arts in development of artistic and aesthetic culture of primary school age pupils, analyses a common state of artistic and aesthetic education in primary schools.

Key words: aesthetic culture, art, junior schoolchildren.

Образотворче мистецтво є одним із видів художньо-естетичної творчості, які покликані сприяти успішному залученню підростаючого покоління до світу прекрасного. Твори художньої літератури, музики, театру, хореографії, кіно та фотомистецтва є особливою формою передачі естетичного ставлення до дійсності, характеризуються специфічними засобами виразності, вирішенням художньо-творчих завдань. Образотворче мистецтво не є винятком у цьому відношенні і переконливо засвідчує, що це особлива система змістових, інформаційних, виражальних, процесуальних можливостей, що надають можливість певним чином закріплювати на полотні, в рисунку, скульптурній композиції той стан емоційно-естетичного ставлення до дійсності, які намагаються передати майстри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва.

Образотворчому мистецтву в системі естетичного виховання належить важлива роль, особливо коли йдеться про особистісний аспект. Мистецтво має властивість пробуджувати думки, розвивати емоційно-чуттєву сферу дитини, вчити співчувати і співпереживати, збагачувати знання. Мистецтво впливає через емоційно-почуттєву сферу на свідомість дитини, розвиваючи її емоційно-інтелектуальні і творчі властивості.

Мета статті – розкрити можливості образотворчого мистецтва у плані формування художньо-естетичної культури учнів 1–4 класів.

Образотворче мистецтво належить до найдавніших видів художньо-естетичної діяльності людини. За даними вчених, цей вид мистецтва має глибоке історичне коріння. Він супроводжував різні етапи становлення та розвитку культури суспільства, соціально-економічних та політичних відносин. Саме тому в образотворчому мистецтві знайшли відображення різні світоглядні орієнтації, моральні, правові, теологічні, світські цінності, прагнення суспільства і людини до освоєння дійсності за законами краси, гармонії, виразності.

На сучасному етапі розвитку українського суспільства образотворче мистецтво покликане вирішувати складні завдання соціокультурного та освітньо-виховного змісту. Одним із таких завдань є формування художньо-естетичної культури дітей та молоді. Такий підхід є не випадковим, оскільки мистецтво як засіб виховання та формування особистості дитини використовується здавна і доволі успішно – в історії педагогічної думки актуалізувалася увага на питаннях доцільності та необхідності використання різних видів мистецтва в якості засобу

естетичного виховання школярів. При цьому значна увага приділялася процесу вивчення образотворчого мистецтва та його ефективного використання як одного з чинників естетико-виховного впливу на особистість. Свої педагогічні дослідження, пов'язані з використанням образотворчого мистецтва, успішно здійснювали такі педагоги, як Я. А. Коменський, Ж.-Ж. Руссо, Й. Г. Песталоцці, С. Русова, А. Макаренко, В. Сухомлинський та ін. Вони надавали цьому виду мистецтва особливого значення, мотивуючи своє ставлення тим, що завдяки образотворчому мистецтву учні можуть отримати необхідний їм досвід естетичного освоєння дійсності, збагатити уявлення про прекрасне і тим самим сформувати власну систему смакових переваг та уподобань, тобто сформувати власну естетичну культуру.

Автори наукових праць з теорії естетичного виховання (Є. Белкіна, О. Глузман, Н. Гоголь та ін.) теж вказують на те, що заняття з образотворчого та інших видів мистецтва є важливими для духовного розвитку учнів, формування в них естетичних переваг. Водночас вони застерігають, що нерідко заняття образотворчого мистецтва в початкових класах зорієнтовані на художнє навчання. Такий підхід є недостатньо ефективним, адже учні оволодівають графічною та колористичною технікою без належного усвідомлення та сприйняття естетичної інформації. А це не сприяє підготовці молодших школярів до глибокого сприймання прекрасного у мистецтві, розуміння художніх творів як естетичних цінностей, оцінювання їх виразних особливостей.

Образотворче мистецтво як чинник естетико-виховного впливу на особистість розглядається також у рекомендаціях методистів з питань викладання образотворчого мистецтва в школі. Висвітленню цих аспектів присвятили свої методичні роботи О. Біда, Н. Вітківська, М. Ворона, І. Глінська, Н. Горобець, Л. Коваль, С. Коновець, Л. Любарська, Л. Масол, В. Мухіна. На думку методистів, заняття з образотворчого мистецтва в школі мають виняткові можливості в формуванні художньо-естетичної культури молодших школярів. Ці можливості пояснюються специфікою та пізнавально-естетичною суттю образотворчого мистецтва. Для естетичного виховання та художньої освіти важливою є педагогічна майстерність вчителя образотворчого мистецтва, його здатність творчо вирішувати складні завдання, враховуючи існуючі закони й особливості функціонування цього виду мистецтва.

Визначаючи роль образотворчого мистецтва в естетико-виховному процесі, методисти наголошують на тому, що воно є одним із найбільш ефективних чинників впливу на формування художньо-естетичної культури особистості. Йдеться передусім про можливості образотворчого мистецтва розширювати палітру уявлень, понять про прекрасне, пов'язувати їх з різними виявами навколишньої дійсності. Звернення до образотворчого мистецтва важливе тим, що за його участю особистість оволодіває відповідними способами естетичного освоєння дійсності. Водночас у неї розвивається низка таких важливих якостей, як емоційне сприймання, образне мислення, художня уява, вміння виражати своє ставлення до прекрасного.

Уроки образотворчого мистецтва в початковій школі мають значні можливості впливу на естетичну свідомість учнів, їх вміння сприймати, оцінювати та примножувати прекрасне в дійсності та мистецтві. Цьому сприяють уроки малювання з натури, тематичного малювання, декоративно-ужиткового мистецтва тощо. Окрім цього, вивчення образотворчого мистецтва в школі передбачає розповіді вчителя про прекрасне в мистецтві, налагодження художнього діалогу, в умовах якого формуються естетичні смаки, оцінки, судження. Під час уроків-бесід з образотворчого мистецтва актуалізуються емоційно-чуттєві вияви учнів, аналізуються окремі художні цінності, апробуються критерії самостійної оцінки естетичного в дійсності та мистецтві. Ознайомлення з творами мистецтва, на думку С. Коновець, задовольняє пізнавально-інформаційні потреби, формує уявлення про місце та значення образотворчого мистецтва в житті людини, суспільства, його види та жанри, напрями та стилі. Головною метою цього виду діяльності є оволодіння вміннями і навичками оцінювання на основі уяви, аналізу та образного мислення. Одночасно забезпечується залучення молодших школярів до зразків високої духовної культури минулого й сьогодення, стимулювання й розвиток творчих здібностей стосовно творів мистецтва та усвідомлення естетичної потреби у творчому самовираженні як у формі інтерпретації творів, так і в способах самостійної творчості в царині

образотворчості, формування емоційно-оцінних орієнтацій в світі мистецтва, а також розвитку елементів естетичної свідомості (почуттів, мислення, смаків, ідеалів тощо) [3, с. 19].

Для формування художньо-естетичної культури молодших школярів суттєвим є вплив декоративно-прикладного мистецтва. Хоча декоративно-прикладне мистецтво не належить до образотворчого, а є окремим незалежним видом візуального мистецтва, у школі його особливості вивчаються на уроках образотворчого мистецтва. На думку Є. Антонович, С. Свид, ознайомлення зі світом цього виду мистецтва відкриває шлях до естетичного сприймання умовного зображення рослин, звірів, птахів, предметів побуту тощо, сприяє розумінню краси симетрії та асиметрії, ритму, кольорової забарвленості, змісту етнокультурних символів, канонів, традицій, смакових уподобань [1].

Ознайомлення учнів з різноманітними художніми техніками, способами їх виконання збагачує емоційний світ, допомагає бачити прекрасне, що є метою художньо-естетичного розвитку. Цьому сприяє більш глибоке і розширене вивчення матеріалів і методів роботи з ними, вивчення творчої спадщини майстрів декоративно-ужиткового мистецтва, практична робота учнів у цій галузі образотворчого мистецтва. Доступність декоративного мистецтва дозволяє учням виконувати завдання художньо-практичної діяльності, що стимулює засвоєння естетичних цінностей: від позитивного емоційного реагування до естетичного сприйняття на змістовому рівні. Великим є діапазон різноманітних технічних засобів: штамп, трафарет, декоративна діяльність з різними матеріалами, а також значна кількість технік в основних видах декоративного мистецтва: вишивка, розпис, витинанка, писанкарство та ін., які розкривають учням світ реально існуючої краси, стимулюють творчість.

Аналізуючи напрацювання відомих педагогів, ми можемо стверджувати, що у формуванні художньо-естетичної культури молодшого школяра пріоритетним визнавалося образотворче мистецтво. Було розуміння того, що мистецтво допомагає набувати знання про навколишнє, а також формує емоційний зв'язок між предметним світом та людиною.

У процесі дослідження цієї проблеми нами виділено наступні можливості образотворчого мистецтва у формуванні художньо-естетичної культури молодших школярів: **ціннісно-орієнтаційні, комунікативно-психологічні, інформаційно-пізнавальні та організаційно-діяльнісні.**

Ціннісно-орієнтаційні можливості образотворчого мистецтва у формуванні художньо-естетичної культури учнів виявляються в тому, що у творах живопису, графіки, скульптури є домінуючою, визначальною певна ідея. Саме вона є своєрідним стимулом створення художнього твору, виразником творчого бачення автора. Вона може бути розрахована на глибоке світоглядне осмислення життя людини, передачу певних почуттів, переживань, утвердження системи моральних принципів, вияв естетичного ставлення до предметів та явищ дійсності. Залежно від того, якою є генералізована ідея художніх творів, виявляються їх ціннісно-орієнтаційні можливості, змістовий потенціал, на який може розраховувати особистість під час взаємодії, спілкування з образотворчим мистецтвом.

Твори образотворчого мистецтва в образній формі розкривають ціннісну сутність предметів і явищ дійсності, передають людині знання про минуле, сучасне і майбутнє, націлюють на певні способи та рівень суспільних відносин, взаємин між людьми. При цьому інформація, яку передають твори образотворчого мистецтва, має ціннісну спрямованість, розкриває певний зміст, актуалізує в естетичній свідомості конкретні почуття, думки, погляди, світоглядні орієнтації. На відміну від інших форм суспільної свідомості, образотворче мистецтво спрямоване на всебічний розвиток людини. Як зазначає М. Каган, «мистецтво розвиває духовність людини різносторонньо та цілісно, в єдності думок, почуттів, волі, уяви, смаків, в єдності її естетичного, морального, громадянсько-політичного ставлення до світу, в єдності її свідомості та самосвідомості» [2, с. 21].

Твори образотворчого мистецтва, написані яскраво та оригінально, допомагають розкрити зміст того, що в житті, здається, вже давно є зрозумілим та відомим. Через мистецтво людина пізнає світ більш інтенсивно й емоційно. Завдяки художнім образам, що несуть у собі найбільш узагальнені, яскраві, типові риси навколишнього, мистецтво проникає в суть об'єктивної дійсності, суспільних процесів, аналізує і розкриває їхнє значення для особистості,

допомагає людині образно відтворити у свідомості життєву реальність, духовно осмислити і оцінити її, а отже, воно допомагає формувати людину, стимулює її почуття, спрямовує думки, розкриває складний внутрішній світ особистості, задовольняє потребу в красі. В результаті людина не лише усвідомлює, але й глибоко відчуває об'єктивний зміст, закладений в художніх узагальненнях.

Образотворче мистецтво виконує подвійну функцію: з одного боку, воно передбачає споглядання, сприйняття форми, з іншого – вимагає художнього бачення, актуалізації всіх духовних і практичних здібностей особистості, її життєвого досвіду. Твори мистецтва є важливим джерелом естетичної насолоди. Їх справедливо називають основою почуттів, адже сприймати мистецтво, розуміти його – особлива праця душі, напружена праця почуттів і думки. Образи мистецтва, що сприймаються та відповідають інтересам і поглядам особистості, впливають на її духовний світ, породжують багатогранні та складні переживання. Цей процес є не лише інтелектуальним. Він насичений позитивними чи негативними почуттями.

Виділення *комунікативно-психологічних можливостей* образотворчого мистецтва у формуванні художньо-естетичних переваг молодших школярів зумовлено тим, що твори цього виду мистецтва є такими, що можуть бути сприйняті учнями різних вікових груп. Вони є зрозумілими і доступними молодшим школярам. Твори живопису, графіки можуть бути глибоко усвідомлені й емоційно сприйняті. Сила образотворчого мистецтва полягає в тому, що його твори викликають у молодших школярів емоції і почуття. Завдяки цьому виду художньо-естетичної творчості учні вчаться спілкуватись зі світом прекрасного, образно мислити і оцінювати належним чином результати праці митців та власну образотворчість. Діапазон психологічної активності в процесі взаємодії з образотворчим мистецтвом охоплює такі вияви, як почуття, мислення, уява, фантазія, творчість. Твори живопису, графіки, декоративно-ужиткового мистецтва, скульптури створюють конкретні ситуації емоційно-чуттєвого співпереживання, надихають учнів на духовне спілкування.

На відміну від інших форм суспільної свідомості (права, релігії, науки, моралі), образотворче мистецтво розраховане на активне спілкування, широке використання в різних сферах і напрямках життєдіяльності людини (у побуті, сфері відпочинку, навчанні, праці, творчості). Саме тому його комунікативно-психологічні можливості доцільно використовувати в системі формування художньо-естетичної культури молодших школярів. Твори образотворчого мистецтва необхідно вводити в різні сфери життя молодших школярів, урахувавши при цьому індивідуальні особливості естетичного розвитку, вияв художніх інтересів, потреб та смакових орієнтацій. Широке інтегрування образотворчого мистецтва з шкільною практикою, різними навчальними дисциплінами дозволяє створити відповідне естетичне середовище, яке забезпечило б формування художньо-естетичної культури молодших школярів.

Інформаційно-пізнавальні можливості образотворчого мистецтва також викликають увагу науковців. Це пов'язано з тим, що образотворче мистецтво є різноплановим, тому відкриває простір для різних художньо-творчих рішень, а значить, і збагачення естетичних знань, понять, уявлень учнів. Ця обставина спонукає педагогів до активного використання на практиці інформаційно-пізнавальних можливостей таких різновидів образотворчого мистецтва, як живопис, графіка, скульптура.

Організаційно-діяльнісні можливості образотворчого мистецтва у формуванні художньо-естетичної культури молодших школярів засвідчують, що цей вид художньої творчості можна використовувати в школі, сім'ї, під час відпочинку. Образотворче мистецтво як предмет творчого захоплення учнів, організує їх до цього виду діяльності, стимулює й підтримує інтерес, викликає естетичне захоплення та потребу в постійному спілкуванні зі світом прекрасного.

За допомогою образотворчого мистецтва відбувається передача духовного досвіду, знань та умінь, пов'язаних зі сприйняттям та оцінюванням світу прекрасного. Але духовні цінності, втілені в творах образотворчого мистецтва, можуть бути сприйняті лише за умови естетичної активності учнів, вияву ними відповідних почуттів, смаків, суджень, художніх здібностей. Саме тому важливо широко використовувати образотворче мистецтво як засіб

стимулювання, підтримки та розвитку особистісних інтересів і потреб учнів, їх смакових орієнтацій у сфері художньої творчості.

Отже, у формуванні художньо-естетичної культури молодших школярів молодших школярів незаперечна роль належить образотворчому мистецтву, що підтверджено напрацюваннями відомих педагогів минулого і сьогодення, вчених у галузі теорії та історії естетичного виховання, провідними методистами з питань викладання образотворчого мистецтва. Сьогодні, використовуючи виділені ціннісно-орієнтаційні, комунікативно-психологічні, інформаційно-пізнавальні та організаційно-діяльнісні можливості образотворчого мистецтва у формуванні художньо-естетичної культури молодших школярів, початкова школа може успішно впливати на естетичний та художній розвиток учнів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є. А. Художні техніки у школі: Навчально-методичний посібник для студентів художньо-графічних факультетів вищих навчальних закладів / Є. А. Антонович, В. І. Проців, С. П. Свид. – К. : ІЗМН, 1997. – 312 с.
2. Каган М.С. Художественный вкус / М. С. Каган. – М. : Наука, 1966. – 114 с.
3. Коновець С. В. Образотворче мистецтво в початковій школі: Методичний посібник / С. В. Коновець. – К. : Інститут педагогіки і психології професійної освіти АПН України, 2000. – 80 с.

УДК 7.071.1 + 908(477.84)

О. В. ПАВЛОВИЧ

КРЕМЕНЕЦЬ У ТВОРЧОСТІ ЄВГЕНА УДИНА

У статті висвітлено життєвий шлях і розвиток графічної творчості Євгена Удіна. Досліджено та проаналізовано внесок художника в художньо-культурне життя Кременеччини.

Ключові слова: мистецтво, графіка, художник, Євген Удін, Кременеччина.

Е. В. ПАВЛОВИЧ

КРЕМЕНЕЦ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВГЕНИЯ УДИНА

В статье отражен жизненный путь и развитие графического творчества Евгения Удина. Исследовано и проанализировано вклад художника в художественно-культурную жизнь Кременеччины.

Ключевые слова: искусство, графика, художник, Евгений Удин, Кременеччина.

O. V. PAVLOVICH

KREMENETS IN EVGEN UDIN'S ART

The article deals with Evgen Udin's life and graphic arts. The artist's payment in the artistic and cultural life of Kremenechchyna is explored and analysed.

Key words: art, graphic arts, an artist, Evgen Udin, Kremenechchyna.

Сучасна українська графіка живиться різними естетичними джерелами та виконує багато функцій. Вона постає як художній феномен, що реалізував себе в різноманітних

проявах: станкова, журнальна, книжкова, театральна, промислова графіка, екслібрис, плакат і малюнок. Їй доступні такі різнопланові жанри, як портрет, пейзаж, натюрморт.

Графічне мистецтво Тернопільщини першої половини ХХ ст. через відсутність мистецьких шкіл, художньої еліти, яка б збагачувала місцевість новими творчими надбаннями, знаходилося у стані формування та постійного пошуку. Тому саме в цей період починають закладатися підвалини для його активного розвитку в другій половині ХХ століття. По суті, саме з цього часу українське мистецтво почало розвиватися в єдиному суспільно-культурному контексті, що не могло не вплинути на художню свідомість і творчі орієнтири тернопільських художників.

Саме в графічних творах розкриває свій внутрішній світ відомий тернопільський художник Євген Удін. Працюючи в різноманітних жанрах, митець все ж тяжіє до пейзажу. В його спадщині є чимало робіт, пов'язаних із Кременцем. Неповторні пейзажі міста можна побачити на сторінках авторського каталогу, присвяченого персональній виставці до його 70-річного ювілею та 50-річчя творчої діяльності [2]. Увага графіка не оминає територіальної спадщини відомого польського поета Юліуша Словацького, дитинство якого пройшло в цьому краї [7]. У літературно-мистецькому альманасі «Там, де Іква сріблиться імлою...» художник ще повніше розкриває свій талант, ілюструючи поеми та вірші книги [8]. Різноманові мотиви Кременеччини часто простежуються на персональних виставках Євгена Тимофійовича, про що свідчить низка періодичних видань [3, 6, 7]. Відомості про життєвий та творчий шлях художника можна віднайти у багатьох джерелах [6, 8].

Актуальність статті зумовлена тим, що творчість тернопільського митця сьогодні малодосліджена. Найбільш доцільним вважаємо вивчення творів, які присвячені Кременеччині, оскільки мистецька діяльність графіка Євгена Удіна є невід'ємною частиною художньо-культурної спадщини Кременця.

Питанням графіки та суспільно-культурних передумов Євгена Удіна цікавилися мистецтвознавці, члени Національної спілки журналістів та письменників України: І. Дуда, В. Стецькова, П. Сорока, Б. Мельничук, Є. Безкоровайний, В. Семеняк, О. Ліберний та ін.

Мета статті полягає у висвітленні та аналізі графічно-творчого доробку художника, а також в обґрунтуванні його внесків у культурно-мистецьке життя міста.

Євген Удін народився 11 квітня 1937 р. у Донецьку, середню школу закінчив у Чернівцях у 1954 р. Із 1957 р. Євген Удін – член Національної спілки журналістів України, з 1958 р. – постійний учасник художніх обласних, республіканських, всесоюзних і закордонних виставок. Його мистецька діяльність розвивалася доволі стрімко. З 1960 по 1966 рр. – студент Львівського державного поліграфічного інституту ім. Івана Федорова (нині українська Академія друкарства) спеціальності «Книжкова графіка». Із 1961 р. його життя пов'язане з Тернополем, де у повноті розкриваються його творчі вподобання. У 1962 р. графік є учасником всесоюзної творчої групи художників у будинку творчості «Паланга» (Литва). З 1966 р. працює з багатьма видавництвами України та Росії, проілюстрував та оформив понад 120 книг [6]. Легко увійшов у мистецьке коло Тернопільщини, з головою поринув у роботу, за що згодом був удостоєний численних нагород. У 1970 р. художник стає членом національної Спілки художників України, з 1971 р. по 1983 р. він обраний головою бюро творчої групи при обласних художньо-виробничих майстернях (потім – комбінату) Художнього фонду України. З 1983 р. Євген Удін – голова Тернопільської обласної організації Спілки художників СРСР. У 1987 р. тернопільському художнику присвоєно почесне звання «Заслужений художник України». Із 2001 р. Євген Удін є членом Правління Тернопільської обласної організації Національної спілки художників України. Цей рік знаменний ще тим, що за цілий пласт художніх напрацювань митець отримує Почесний Хрест «За заслуги перед містом Тернополем».

Перші зображення, присвячені Кременеччині, у творах заслуженого майстра України датуються 1964 роком. Роботи, виконані тушшю та кольоровими олівцями, мають назви «Ранок на Боні», «Кременецька Бона», «Старовинна фортеця», «Вулиця Юліуша Словацького», «Вечір у Кременці», «Старий будиночок», монотипія «Славетна Бона» (1964 р.). Монотипія – це виконаний шляхом малювання на гладкій поверхні малюнок, що не поглинає фарби, який потім переноситься шляхом притискання з використанням друкарського верстата. Притаманна

художнику також і техніка ліногравюра – це опукла гравюра, створена вирізанням малюнка на лінолеумі. У цій техніці створені наступні твори Євгена Удіна: «Кременець XVI ст.», «Сучасний Кременець», «Будинки-близнюки» (1964 р.). Роботи переважно виконані у кольоровій графіці, яка часто зустрічається в доробку майстра. На них представлені панорами міста з навколишніх гір і краєвиди зі славетним замком королеви Бони. Цінними вони вважаються і через те, що багато старовинних архітектурних споруд, зображених у творах художника, дотепер не збереглося.

Протягом творчої діяльності Є. Удіна відбувались численні ювілейні тури графічних творів містами Західної України (1987 р., 2002 р., 2007 р.). У 2004 р. художник бере участь у виставці, присвяченій 195-річчю від дня народження Ю. Словацького, за що отримує особливу подяку від музею за сім графічних аркушів із мистецького альбому «Великий Кременчанин», подарованих музею. Із 2005 р., окрім творчої та громадської діяльності, Євген Удін присвячує себе викладанню – спочатку у стінах Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка, згодом у Тернопільському національному педагогічному університеті імені Володимира Гнатюка. В 2006 р. – учасник VIII міжнародного пленеру «За плинном Ікви», лауреат літературно-мистецької премії ім. Іванни Блажкевич, яка, за словами художника, є надзвичайно цінною для нього.

Особливої уваги заслуговує ювілейна виставка Євгена Удіна, яка відбулась у 2007 році. На ній було представлено ряд графічних робіт, присвячених Кременцю, зокрема «Кременецька Бона», «Салон пані Соломеї», «Старий будинок» та інші. Художник проявив себе в оформленні книг, проектів, листівок та марок, є бездоганним майстром не лише графіки, ліногравюри, гратографії, монотипії, а й акварелі та олійного живопису. В його художніх творах кожна деталь промальована з особливою любов'ю і ретельністю, все на своєму законному місці, все створює високу гармонію. Тут усе єдине й цілісне, незважаючи на те, що подекуди ніби скомпоноване з мозаїчних частин. Митець досягає справжньої поліфонії, що дає підстави назвати його твори симфонічними.

Серед досліджених творів, присвячених Кременцю, варта уваги робота «Кременецька Бона», що згодом увійшла до каталогу та персональної виставки з нагоди 70-річчя Євгена Удіна. Насамперед вона заворожує своїм колористичним вирішенням. Вміло і гармонійно поєднані туш, перо та кольорові олівці. Ця ретельно виконана робота має надзвичайний ефект саме через колір. Погляд глядача відразу зупиняється на горі Боні з руїнами старовинного замку. Тут і високі клубчасті хмари, і гострі пірамідальні ялинки, і типовий кременецький будиночок XIX ст. з цегляним дашком, за яким видніється хрест купола Костелу св. Станіслава. Та найбільше митець попрацював над базальтовою бруківкою, незліченна кількість камінчиків якої дуже вдало поєднана з композицією в цілому.

Графічна робота, яка створена в схожій манері у 1964 р., носить назву «Старовинна фортеця». На аркуші зображено руїни древніх мурів. Увагу глядача привертає гілка чортополоху з виразним червоним колоритом. На задньому плані виринає готична брама кременецької фортеці. Художні твори Євгена Тимофійовича настільки гармонійно цілісні, що неможливо їх чогось позбавити, не зруйнувавши всієї структури. Він майстерно персоніфікує художню оптику, саме тому на його картинах усе живе та звучить. Тут багато цікавих колористичних знахідок і рішень, митець змушує нас милуватися кольоровою гамою.

В окрему серію можна виділити роботи, присвячені старовинному Кременцю радянських часів. Це лінорити, на яких зображено різні краєвиди та куточки міста, оповитого захоплюючими легендами та переказами. Тут завдяки віртуозному володінню технікою дивним чином переплелися минуле й сучасне, краса первісної природи й оригінальних старовинних будиночків, сучасних житлових масивів із їх високовольтними лініями електропередач. Одним із кращих творів, на думку самого митця, сміливо може вважатися робота, виконана у техніці ліногравюри «Кременець XVI ст.». Це панорамне зображення з висоти пташиного польоту, на якому автор передає красу та велич архітектурних споруд XVI століття. Композиційним центром виступає вулиця із знаменитими пам'ятками архітектури: Собор св. Миколая, Єзуїтський колегіум (нині приміщення Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка) та славнозвісні будинки-близнюки. Загальну картину

підтримує розташована з лівого боку верхівка стрімкої гори Бони з неприступною фортецею. У роботі митець передає спокійний та духовно-піднесений стан душі за допомогою вмілого використання гами теплих кольорів та ритму ліноритмних прорізів.

Що стосується надбань 2006–2008 рр., які увійшли до більш сучасного циклу робіт Є. Удіна, можна сказати, що він по-новому підкреслює індивідуальність кожної вулички, житлових будинків і споруд. Графічні твори, створені на теренах Кременеччини, бачимо на сторінках літературно-поетичних видань, опублікованих обласним літературно-меморіальним музеєм Юліуша Словацького в м. Кременці. Роботи художника представлені там не випадково, адже він особисто відповідав за макет та графічно-художнє оформлення багатьох книг. Зображення Кременеччини представлені майже на всіх персональних виставках митця у різних регіонах України та за кордоном. Зокрема, це інтер'єр «Салон пані Соломеї. Кременець» (2006 р.), екстер'єри «Костьол св. Станіслава» (2007 р.), «Музей Юліуша Словацького» (2007 р.), «Статуя Мадонна» (2007 р.), «Стародавній дерев'яний будиночок у Кременці» (2007 р.), «Бона. Кременець» (2008 р.), портрет «Юліуш Словацький» (2007 р.), де зображено погруддя бронзової статуї поета, й інші.

Художник також володіє графічною технікою автолітографії. Манері виконання цих творів властива легка лінія нарисів предметів і зображення їхніх силуетів. За допомогою композиції митець на основі законів лінійної та повітряної перспективи, світлотіні передає на картинній площині навколишню дійсність, розподіляє та розміщує об'єкти зображення, виявляє їхній взаємозв'язок у просторі.

Неможливо оминати увагою і той факт, що Кременець надихає Євгена Тимофійовича на все нові й нові звершення. Нещодавно до творчої співпраці він залучив письменницю, літературного редактора газети «Замок» Ніну Казмірук. Вона описала кожен кременецький етюд та відчула стан душі та настрою художника і вилила їх у поетичні рядки. Читаючи вірші письменниці та вдивляючись у роботи художника, будь-яка людина дізнається історію міста та назви визначних місць, жодного разу не побувавши там.

Серед графічних творів майстра цілий пласт напрацювань становлять екслібриси, виконані у різних техніках. У доробку художника їх більше трьохсот. Вони дуже індивідуалізовані. Євген Удін їх створює тільки для тих людей, яких добре знає. Найголовніше для митця при створенні – передати внутрішній світ і духовний стан власника знака. В основному це художники, культурні діячі та освітяни, що проживають на Україні та за кордоном. Зокрема, у 1995 р. художник створив екслібрис на основі роботи, виконаної у техніці ліногравюри «Кременець XVI ст.» для польської громадської діячки Барбари Ваховіч. У 2007 р. подарував екслібриси кременецькій художниці Тетяні Балбус із зображенням старовинного лицею та знак Обласного літературно-меморіального музею Юліуша Словацького в м. Кременці.

П. Сорока зауважив, що Євген Удін черпає натхнення із сотень джерел, захоплюється творчістю багатьох геніїв світової культури. Юліуш Словацький – один із улюблених персонажів у творах митця. Серія робіт, присвячених польському поетові, – одна з визначальних у творчому добутку майстра [7]. До 200-річчя з дня народження поета Є. Удін створив мистецький альбом «Юліуш Словацький – Великий Кременчанин». Кожна листівка альбому пронумерована, з однієї сторони містяться рядки листів Словацького до мами, а з іншої – графічні роботи митця. Усі вони проілюстровані портретами поета в різні роки життя та відображають місця, пов'язані з його перебуванням у вигнанні – Париж, Вроцлав, Женева, Рим і, звичайно, серед робіт домінує Кременець – місто його дитинства.

Графічні композиції Євгена Удіна на кременецьку тематику западають у душу, викликають захоплення і подив. Вони є не лише мистецькими творами високої якості, але й свідченням нового світовідчуття. Художні композиції, що стали джерелом естетичної насолоди, досить повно розкривають емоційність натури художника, допомагають зрозуміти його духовний світ.

Твори художника знаходяться у багатьох приватних колекціях і музеях України, Росії, Польщі, Словаччини, Грузії та інших державах. Кременець у творах митця є незавершеною тематикою, він продовжує надихати майстра, тож незабаром побачить світ серія ювілейних листівок, присвячених Кременеччині.

ЛІТЕРАТУРА

1. Діалог, який не завершується / [упоряд. Т. Сеніна]. – Тернопіль : ЛЛІЕЯ, 2008. – 52 с.
2. Заслужений художник України Євген Удін. – Тернопіль, 2007. – 95 с.
3. Ліберний О. Прекрасний світ картин Євгена Удіна / О. Ліберний // Свобода. – 2011. – № 44. – С. 8.
4. «Музей Юліуша Словацького «Година роздумів...»: інформатор-путівник. – Тернопіль : ТЕРНО-ГРАФ, 2008. – 32 с.
5. «Музей Юліуша Словацького – «Година роздумів...». – Тернопіль : ТЕРНО-ГРАФ, 2008. – 72 с.
6. Наші імена в енциклопедії // Замок. – 2011. – № 5–8. – С. 9.
7. Сорока П. На рівні душі. До 70-річчя від дня народження і 50-річчя творчої діяльності Євгена Удіна / П. Сорока // Образ М. – 2007. – № 3. – С. 130.
8. «Там, де Іква сріблиться імлюю...»: літературно-мистецький альманах / [упоряд. Т. Сеніна]. – Тернопіль : Джура, 2007. – 272 с.
9. Юліуш Словацький (4.09.1809 – 3.04.1849): бібліогр. покажчик / (Терноп. обл. універс. наук. б-ка, Державний архів Тернопільської області, Терноп. обл. краєзн. музей, Обласний літ.-мемор. музей Юліуша Словацького, бібліотека Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка) / [уклад. М. Друневич та ін.]. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2009. – 160 с.

УДК 710 (477.84)

Л. М. КВИЧ

ІКОНА ЗАРВАНИЦЬКОЇ БОГОРОДИЦІ: МИСТЕЦЬКИЙ АСПЕКТ

У статті досліджено ікону Зарваницької Матері Божої, що розглядається в мистецькому аспекті. Детально проаналізовано іконографічний тип та засоби художньої виразності. Розглянуто історико-мистецьку цінність ікони як одного із творів сакрального українського мистецтва, важливого для дослідження іконографії «Богородиці Одигітрії». Охарактеризовано техніко-технологічні характеристики ікономалярного твору.

Ключові слова: ікона, мистецтво, аспект, культ, традиція, образність.

Л. М. КВЫЧ

ІКОНА ЗАРВАНИЦЬКОЇ БОГОРОДИЦІ: ХУДОЖЕСТВЕННИЙ АСПЕКТ

В статье исследовано икону Зарваницькой Матери Божьей, которая рассматривается в художественном аспекте. Детально проанализированы иконографический тип и средства художественной выразительности. Рассмотрено историко-художественную ценность иконы: как одного из произведений сакрального украинского искусства, важного для исследования иконографии «Богородицы Одигитрии». Охарактеризованы технико-технологические характеристики икономалярного произведения.

Ключевые слова: икона, искусство, аспект, культ, традиция, образность.

L. M. KVYCH

ICON OF THE BLESSED VIRGIN OF ZARVANYTSYA: ARTISTIC ASPECT

The article is devoted to the icon of the God's Mother of Zarvanytsya being considered in artistic aspect. The iconographic type and means of artistic expression are analyzed in detail. It is revealed the historical and artistic value of the icon: as one of the Ukrainian sacral works of art,

important for research of 'Blessed Virgin Odygiriya' iconography. The technical and technological characteristics of icon-painting work are presented.

Key words: *icon, art, aspect, cult, tradition, imagery.*

Ікона Зарваницької Матері Божої – одна з найвідоміших в Україні. Її доля є напрочуд цікавою. Актуальність проблеми визначається особливістю культу вшанування чудотворної ікони, який особливо зріс у наші дні. Ікона Зарваницької Богородиці цікава вже часом свого походження – XVII ст. Вона була відзначена у певних джерелах як матеріал для наукової роботи, але через відсутність дослідницьких праць докладне вивчення ікони стало вкрай необхідне. Наше дослідження звернене до проблеми походження та іконографічних відмінностей між іконою та ризою.

Сповнена глибокого змісту, її художня мова, відмінна від стилістики західноєвропейського мистецтва, стала предметом вивчення і дослідження таких провідних фахівців, як Д. Степовик, А. Овсійчук, М. Алпатов, М. Барська, В. Лазарев, Л. Любимов. Крім мистецтвознавців, її досліджують і теологи, зокрема проф. Б. Ионайтис, архієпископ Анатолій (Мартиновський), М. Тарабукин. До теми ікони звертаються У. Соловйов, Р. Федотов, і З. Булгаков, а із сучасників (у богословському аспекті) П.-Д. Квич [4].

Мета роботи – розкрити художні якості ікони Зарваницької Матері Божої як мистецького твору, проаналізувати її стилістичні та іконографічні особливості, спробувати відшукати аналогії, з'ясувати її походження.

За багатомісячний період існування релігійного центру Зарваниці її відвідали мільйони людей. Культ Діви Марії особливо зріс у наші дні. Очевидно, причиною цього є не лише мальовнича природа і сучасні архітектурні сакральні будівлі, а саме чудотворна ікона Зарваницької Матері Божої з дитятком Ісусом на руках. Саме вона є духовним і мистецьким серцем Зарваниці.

Теперішня Зарваницька чудотворна ікона – це зображення фігур Богоматері і дитятка, яке на початку XX століття було вирізане по контуру і на органічній перенесене на нову дерев'яну основу київським художником Петром Холодним [8, с. 44–45]. Його малярство зберігається під трьома поновленими записами (після 1921–22 рр. ікону поновляли двічі: у 1937 році і на початку 1990-х років).

Після Другої світової війни місцеві жителі повернули її зі Львова і переховували ікону вдома, а в 1988 році передали до храму Пресвятої Трійці. Відтоді вона знову на своєму звичному місці.

Історичні джерела безпосередньо не згадують про те, коли з'явилася в Зарваниці чудотворна ікона Богоматері. Усні оповіді також містять розбіжності. Отець Мельник згадує три народні перекази. Один стосується появи ікони над джерелом монахові з Афону у XII столітті. Інший розповідає про київського ченця, котрий утік від татарів у 1240 році. А третій, яке о. Мельник піддає критиці, про монахів-сербів, які принесли з собою ікону [6, с. 6–9]. Усі три версії дозволяють стверджувати, що ікона з'явилася чи була принесена монахом, котрий прибув здалека.

Чудотворна ікона не згадана в найдавнішому з відомих описів зарваницької церкви, датованому 1732 роком. Йдеться про детальні записи візитації, в яких візитатор М. Шадурський згадав про вівтар Богородиці «з образом Найсвятішої Діви Марії, як говорять, відомий своїми ласками» [14, с. 72].

Перші відомості про ікону містяться у замітці П. Мандичевського 1864 року: «Висота образу дорівнює 34 цалям, ширина – 27. Зроблений на липовій дошці, на якій лише руки і обличчя Матері Божої та Избавителя мальовані фарбами. Натомість шата зроблена з плоскорізьбленого і грубо золоченого дерева, на гравірованому тлі. Образ вкладений у золоті рами» [6, с. 40]. Зарваницька ікона супроводжується численними вотами – коралами, серед яких – намиста і маленькі медалі як подяка за зцілення.

Отець Андрій Мельник подав докладний опис дарованих вот: «... станом на 16 грудня 1772 року списано про наявність 10 великих золотих вот, 50 золотих сердець, 5 золотих рук, 15 золотих ніг та 182 маленьких вот» [6, с. 60–61].

З історичних джерел дізнаємося, що в 1867 році з ініціативи ревного пароха о. Порфирія Мандичевського відбулася величава коронація Зарваницької ікони Матері Божої. Корону привіз із Риму о. Мандичевський, який разом із митрополитом Кир Спиридоном Литвиновичем й іншими священиками їздив туди на торжество канонізації свяченомученика Йосафата Кунцевича [5, с. 473]. За переказами, в 1867 році обряд коронації цієї ікони було здійснено «при співучасті численного духовенства й соток тисячі народа» [6, с. 45].

Символічно, що під час візиту в Україну Папа Римський Іван Павло II у 2001 році молився біля цієї ікони, яка була привезена із Зарваниці до греко-католицької церкви на Аскольдовій могилі у Києві. В подяку за допомогу у плідній праці папа підніс в дарунок іконі золоту вервицю з перлами.

Сьогодні ікона Зарваницької Богоматері велично встановлена у парафіяльній Церкві Пресвятої Трійці з лівого боку. У 2006 році її було вмонтовано в дубовий різьблений кіот. Паралельно на протилежному боці – копія ікони розп'ятого Ісуса з втраченого нині оригіналу. Автором двох іконостасів був Скіра Степан з групою різьбярів з м. Жовква.

При вивченні іконописного твору важливо пам'ятати про тривимірність іконічної реальності, компонентами якої є: наукове бачення, мистецькі якості ікони як художнього твору, богословський аспект.

Відкидаючи будь-який із цих вимірів, ми позбуваємось цілісного розуміння ікони. Так, коли нехтуємо богословський аспект, робимо ікону історичною пам'яткою або документом, який несе вартісну інформацію про історію або фольклор, але втрачає свою духовну сутність. Якщо ми відкидаємо науковий підхід – наражаємо себе на суб'єктивність, яка перешкоджатиме нам розрізнити суттєве і другорядне. А втрачаючи спроможність бачити цю відмінність, опиняємося перед небезпекю зміни для себе головної трансцендентальної правди, на якій наголошує ікона. Ігнорування естетичним елементом свідчить про явно хибне розуміння ікони.

Слід зауважити, що не лише твори, виконані талановитими майстрами у найсучасніших техніках мистецтва, є виявом культури на її найвищому рівні розвитку. Часто зразки так званого народного примітиву можуть виражати дуже глибоку ідею.

Широкій громадськості, історикам та мистецтвознавцям майже нічого не відомо про обставини реставрації чудотворної ікони Зарваницької Матері Божої талановитим українським митцем Петром Івановичем Холодним (1876–1930) у 1921–22 роках.

Наприкінці літа 1921 року П. І. Холодний подав заяву про звільнення з посади міністра з політичних мотивів [12, с. 29], цілковито віддавшись малярству. Він досить часто відвідував Національний музей у Львові, ще з 1914 року серйозно займався дослідженням галицьких ікон. Тому не випадково митрополит Андрей Шептицький доручив саме йому реставрацію чудотворної ікони.

Петро Холодний у своїх листах до сина писав: «... Вже з 8-го числа живу тут, не в самій Зарваниці, а через річку в монастирі оо. Студитів, де мені улаштували лабораторію, в якій я і працюю, і живу. Живеться мені добре, відношення до мене ідеальне з усіх боків. Працюю над реставрацією і збором всякого роду матеріалів.

До самої реставрації ще не дійшов, роблю підготовчі роботи. Днів за 5–6 закінчу, тоді візьмуся і за копію. Окрім цієї роботи, пишу етюд і читаю. Так проходить цілий день...» [13, с. 6].

Львівські мистецтвознавці Олег Сидор і Павло Петрушак, оглядаючи ікону (30 грудня 2000 року), ствердили, що малярства Петра Холодного на чудотворній іконі вже не видно, однак мали можливість бачити зворотний бік, а також напис на нижньому торці ікони, рік реставраційних робіт, проведених Петром Холодним.

До проведення наукової реставрації важко збагнути, які фрагменти давнього живопису збереглися під записами і яким століттям їх можна було б датувати. На фотографії, зробленій при боковому освітленні, видно, яким нерівним є малярський шар риз, що має багато випадань. У значно кращому стані є поверхня ликів. Олег Сидор припускає, що саме тут більш цілісно зберігся давній живопис.

Зображення на іконі не відзначається високою професійною майстерністю. Ракурси зігнутої правої руки Богородиці і ніг Спасителя невміло поєднуються з майже фронтальним

зображенням фігур. Не зовсім вдала композиція і неточні пропорції частин тіла. Невміло відтворені об'єми, особливо на ризах. Складається враження розчленованості зображення. Можна припустити, що реставратор намагався лише «облагородити» існуючий живописний шар.

Іконографічний тип зображення Богоматері – Одигітрія (Провідниця). Поясне зображення подає Богородицю ледь розвернуту корпусом тіла і обличчям в бік Сина, котрий сидить на її лівій руці. Але погляд звернутий в бік глядача, майже фронтально, спрямоване обличчя. Христос відхилився корпусом від умовної вертикальної осі. Але це відхилення від Матері стримується легким поворотом вліво. Постаць Христа значно динамічніша, ніж Богородиці. Христос і Марія мають однакові жести правиць з відкритими на рівні грудей долонями. Ліва рука Божої Матері підтримує дитя, а Христос опер Євангеліє на ліве коліно і притримує його з лівого верхнього кута рукою.

Хітон Богородиці – зеленого кольору з червоним, досить широким кантом, який на рукавах більше нагадує священничі нарукавники [9, с. 46]. Мафорій унікального як для іконописного зображення крою (зшитий з двох полотнищ так, що шов потрапляє на середину чола) і не має на собі ніяких прикрас, навіть трьох хрещатих зірок, які у східній іконописній традиції є знаками-символами Приснодівства Богоматері. Чашоподібні складки мафорію немов утворюють осідок Христу. Його одяг теж дуже простий – з манжетами, підперезана тоненьким червоним пояском і сорочка, і червоний плащ, який спадає з лівого плеча і покриває коліна. Книга Євангелія прикрашена прозорими каменями: більшим у центрі обкладинки і чотирма меншими на її кутах.

Що стосується кольору, то іконописець не цурався колірних переходів, рефлексів (взаємообмін предметів кольорами). Хоча палітра візантійських і давньоруських живописців досить багата, завжди помітне прагнення до обмеження кількості колірних тонів і їх локального використання. Основні кольори мали у православній культурі символічне значення, викладене на прикладі коштовного каміння у трактаті св. Діонісія Ареопагита «Про небесну ієрархію»: біле каміння подібне світу, червоне – вогню, жовте – золоту, зелене – ніжному квітучому віку [11, с. 146–174]. Білий і червоний кольори займали виняткове становище серед інших, оскільки білий означав також чистоту Христа і сяйво його Божественної слави, а червоний належав царському сану, а також виступав кольором багряниці.

Лики Богородиці і Христа справляють різне враження, особливо якщо дивитися на ікону на відстані. Обличчя Божої Матері є більш стриманим і канонічним, тоді як Сина – сповненим внутрішньої динаміки, руху й емоцій. Різниця між ними існує лише на рівні переданих емоцій. Якщо розглядати образ зблизька, то помітно, що в однаковій манері виконані брови, очі, ніс і уста. Різне враження від виразу облич складається на основі відмінних обрисів ликов і більш динамічного повороту голови Ісуса – дитяти. Фарби на лиці Ісуса – світліші, на лиці Богоматері – більш насичені. Христос має густе, кучеряве, довге волосся, яке спадає на плечі.

З іншого боку, такі індивідуальні ознаки, як смаглявість шкіри, аскетизм форм, строгість виразу обличчя (зокрема і на зображенні немовляти, який писався як маленький дорослий), виступають як необхідний атрибут святості, божественності.

Значимо, що у 30-х роках ХХ століття ікона мала дещо інший вигляд. Це помітно, якщо порівняти існуюче зображення поверхні чудотворної ікони із ще одною копією роботи Петра Холодного [2, с. 95–96], що зберігається в підземній церкві Пресвятої Трійці біля джерела, а також із довоєнними фото, на яких видно лише лик Богоматері і голівку Христа. Тоді обличчя Христа і Богородиці не були стилізовані під цехове малярство пізньобарокового часу (порівн. фото 30-х років, копію П. Холодного), яка з'явилася на початку 90-х років ХХ століття. Звичайно, за довоєнними світлинами важко судити про стиль малярства і, відповідно, про датування пізніших живописних нашарувань. Тип обличчя Богородиці, його характер, як зазначали О. Сидор і П. Петрушак, є народним.

Значних розмірів іконний щит (105×65,3×5,5) [1, с. 96] і тло з орнаментом виконані на рубежі 1921–22 років, а перезолочення – на початку 90-х. На тлі немає жодних написів, лише праворуч від Диви і ліворуч від Ісуса є тиснені у ґрунті подвійні рамки-картуші, які повинні

були б, згідно з іконографічним каноном, містити монограми імен: МР ΘΥ і ІС ХС.

Матеріальними свідченнями чудотворності ікони є корони на головах Богородиці та Христа і дерев'яна позолочена риза [1, с. 45–57], зовнішні контури якої перекривають контури фігур зображених осіб. Риза (86,5×59×2,5) виконана з липи і складається з трьох частин, які надійно склеєні. Олег Сидор і Павло Петрушак датують ризу сімнадцятим століттям, вважаючи, що вона походить з того ж часу, що й автентичне вирізане по контуру зображення. Дуже високий ґрунт може свідчити про існування кількох попередніх шарів перекриття.

Зберігаючи традицію візантійської іконографії, Русь-Україна незабаром виробила свій стиль, свою версію загальнодомінуючої візантійської традиції. Тут переважає дещо лагідніша інтерпретація ликів, світліший, легкий колорит та майстерне накладання золота на тло ікон, німб та прикраси риз, особливо Ісуса Христа та Богородиці. Ця техніка називається асист, коли тонкі шари золота делікатно накладаються на ризи.

Порівняно з живописним зображенням чудотворної ікони, рельєф омофору є високоякісною роботою (пропорції і особливо об'єми тіла під складками одягу правильно трактовані, нюансовані) і має суттєві іконографічні відмінності. Перша і найбільш помітна з них – розміщення кодексу і лівої руки Спасителя на ньому. На рельєфі лівиця Богородиці підтримує немовлятка Ісуса, а кодекс розміщений безпосередньо над нею. Верхні фаланги пальців Христа підтримують кодекс зверху, і ми бачимо його правий торець, тоді як на чудотворній іконі книга Євангелія є тоншою і зображена під кутом до площини ікони (прикраси книги ідентичні, лише на ризах вони більших розмірів). Інакшими є пропорції, розмір і кут нахилу правиць як Христа, так і Богоматері. У Діви Марії ця відмінність є дуже виразною. Постаць Христа також відрізняється: виразна, добре промодельована, а завдяки піднятим колінам, розміщеним на однаковій висоті, – більш статична. Є й незначні відмінності в одяжі. Сорочечка Христа на ризах не має манжетів, а лише широкі рукави. Край мафорію Богоматері прикрашає тасьма-стрічка. Покриття голови інакше закомпоноване – з пласким півколом над чолом. Чашоподібний каскад складок плаща закриває меншу частину хітона. Відмінності є і в тому, як складки спадають на праве плече і через руку. Манжети нижнього вбрання вузьчі і не нагадують священничих нарукавників.

Про що можуть свідчити такі значні іконографічні відмінності між зображенням на іконі і на її ризах? Можливо про те, що і до ХХ століття образ не один раз поновлювався і вносилися зміни у його композицію та стилістику або протооригінал був втрачений, а копія перейняла його сакральні функції і попередню історію (хоч передання стверджує, що ікона, якою благословляв монах Василька Тербовлянського [10, с. 42–43] і яка вберегла людей перед татарською навалою, ця сама, що в парафіяльній церкві [10, с. 20]. Щоб детальніше проаналізувати ікону, потрібні висновки реставраторів, яким доступні нижні шари іконопису. Зауважимо, що ікона Зарваницької Богородиці ніколи не піддавалася глибокій науковій реставрації із застосуванням сучасних методів і приладів.

На початку 1990 років львівський реставратор Василь Боянівський зняв олійний запис на темперному живописі, відновив втрати, почистив та законсервував ризи [4, с. 30].

А тому дослідження первісного стану живопису є неповним і важко судити про його мистецькі особливості. Однак слід звернути увагу на унікальну для українського ікономалярства рису: розкриті перед грудьми долоні правиць Богородиці і Ісуса Христа. В іконі «Одигітрія» такий жест зафіксований лише в коптському мистецтві, а після Х століття вже не спостерігається [7, с. 52–57].

Виявлені іконографічні відмінності свідчать про необхідність детальних студій особливостей зображень на чудотворній іконі і її ризи.

Отже, ми прийшли до висновку, що теперішня ікона (лише верхні живописні шари, окрім тла) може бути датована ХVІІ століттям. Виконана із дерева позолочена риза – зломом ХVІІ – ХVІІІ століть. Значні іконографічні відмінності між іконою і ризою свідчать про неодноразові реставрування оригіналу або ж його втрату. За іконографією ікона належить до рідкісного місцевого варіанту типу Одигітрії і має ряд унікальних рис (перед грудьми відкриті долоні правиць Богоматері і немовляти).

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрушків Б. Зарваниця – святиня землі української / Б. Андрушків. – Тернопіль : Підручники і посібники. – 192 с.
2. Вояківський. М. Шляхами наших прочан / М. Вояківський. – Львів : Місіонар, 1998. – 228 с.
3. Калашникова О. Л. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісності оцінки культурних цінностей / О. Л. Калашнікова. – К. : Знання, 2006. – 473 с.
4. Квич П.-Д. Паломницька Святиня Матері Божої в Зарваниці. Богословський погляд / П.-Д. Квич. – Тернопіль : Збруч, 2010. – 342 с.
5. Лужницький Г. Українська Церква між Сходом і Заходом: Нарис історії Української Церкви / Г. Лужницький. – Львів : Свідчадо, 2008. – 640 с.
6. Мельник. А. Зарваниця / А. Мельник. – Рогатин, 1926. – 82 с.
7. Откович З. До питання атрибуції, датування та реконструкції ікони «Богородиця-Одигітрія» XIII ст. / З. Откович // Родовід. – 1994. – № 8. – С. 52–57.
8. Телячий Ю. Петро Холодний у Зарваниці (про реставрацію ікони Зарваницької Матері Божої) / Ю. Телячий // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 3. – С. 44–45.
9. Федорів Ю. Пояснення Церковних Богослужень і Святих Тайн / Ю. Федорів. – Львів : Свідчадо, 2006. – 156 с.
10. Щурат В. Зарваниця / В. Щурат. – Перемишль, 1902. – 80 с.
11. Источник: О святом Дионисие Ареопагите и его творениях // Журнал «Христианское чтение, издаваемое при Санкт-Петербургской Духовной Академии». – СПб. : В Типографии Е. Фишера. – 1848 г. – Часть II. – С. 146–178.
12. Центральний державний архів вищих органів влади і управління України (ЦДАВОВУ). – Ф. 3696. – Оп. 2. – Спр.60. – Арк. 29.
13. ЦДАВОВУ. – Ф. 1868. – Оп. 1. – Спр. 3. – Арк. 6.
14. Центральний державний історичний архів України в м. Львові. – Ф. 408, оп. 1. спр. 115, с. 6 // Звіти, протоколи, листи та інші документи про парафії на букву «За...» 1895–1938 рр.

УДК 748: 666.1.058 (477.83)

Г. О. МИХАЙЛЕВСЬКА

ХУДОЖНЯ ПРОДУКЦІЯ СКЛЯНОГО ЗАВОДУ В БЕРЕЖАНАХ

У статті на фактологічному матеріалі висвітлюється діяльність Бережанського склозаводу, який у другій половині ХХ ст. був одним із провідних в Україні підприємств із виробництва художнього скла та посуду масового вжитку з кольорового та безбарвного скла. Розглянуто продукцію підприємства у різні періоди його існування, проаналізовано нові технології і техніки декорування виробів, що дозволяло підприємству стати одним із найвідоміших українських виробників скла такого профілю. Названо провідних художників і майстрів-склодувів фірми, визначено стилістику їхніх високохудожніх виробів.

Ключові слова: *художні вироби, кольорове скло, техніка оздоблення, декор.*

А. О. МИХАЙЛЕВСКАЯ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОДУКЦИЯ СТЕКОЛЬНОГО ЗАВОДА В БЕРЕЖАНАХ

В статье на фактологическом материале освещается деятельность Бережанского стеклозавода, который во второй половине ХХ в. был одним из ведущих в Украине предприятий по производству художественного стекла и посуды массового потребления из цветного и бесцветного стекла. Рассмотрено продукцию предприятия в разные периоды его

существования, проанализированы новые технологии и техники декорирования изделий, что позволяло предприятию стать одним из самых известных украинских производителей стекла такого профиля. Названо ведущих художников и мастеров-стеклодувов фирмы, определено стилистику их высокохудожественных изделий.

Ключевые слова: *художественные изделия, цветное стекло, техника украшения, декор.*

A. O. MIKHAYLEVSKA

ART PRODUCTION OF GLASS FACTORY IN BEREZHANY

In the article about factological material is reflected activity of Glass making factory in Berezhany, which in the second half of the XX-th century was one of the leading in Ukraine in the area of glass art as well as mass producer of crockery and kitchenware made out of colored and colorless glass. Products of the factory created during different periods of its existence and their new technologies have been analyzed as well as technics of decor of the products, that allowed the factory to become one of the most famous Ukrainian producers of glass of such orientation. Leading artists and glass masters of the factory have been named and the styles of their highly artictic products.

Key words: *art products, colored glass, technics of finish, decor.*

Проблематика історії сучасного розвитку художнього скла в Україні набуває дедалі більшої популярності в наукових дослідженнях і публікаціях. Водночас справжнє захоплення цією унікальною цариною художньої творчості, особистостями провідних майстрів скла потребує поглиблення фактологічної бази в наукових розвідках, уточнення великого масиву часто розрізненої інформації. Зокрема, це стосується вивчення діяльності Бережанського скляного заводу, який відіграв важливу роль у розвитку українського скла другої половини ХХ ст. З 2011 року підприємство зупинило своє виробництво, що й зумовлює потребу проведення дослідження та підтверджує актуальність теми.

У мистецтвознавчій літературі художній доробок заводу не знайшов відображення, окрім кількох публікацій в місцевій періодиці. Відсутня об'єктивна наукова оцінка діяльності підприємства, належним чином не визначено його місце й роль у розвитку українського скла ХХ століття. У статті використані матеріали з розмов із Галиною Іванівною Видойник (колишній директор заводу) і Галиною Степанівною Тихою (колишній начальник дизайнерського цеху).

Мета статті – комплексне вивчення художньої продукції скляного підприємства в Бережанах.

У 1958 році на околиці міста Бережани, на пустирі, на базі колишнього промкомбінату згідно з розпорядженням Тернопільського облмісцевпрому розпочато будівництво першої черги скляного заводу, що було зумовлено близькістю кар'єру кварцового піску – основної сировини скляної промисловості. Спочатку звели один корпус – цех №1, у якому розміщувались дільниці виробітку й обробітку. 19 грудня 1961 р. новозбудований завод введено в дію, а вже в січні 1962 отримано першу продукцію. На той час директором був І. М. Цап, головним інженером – С. В. Марків, начальником цеху № 1 – Н. О. Лобко, начальниками змін дільниць виробітку К. Ф. Кротов, Г. Д. Вороніна, А. П. Козлова, С. В. Мигаль, начальниками змін дільниць обробітку – Є. М. Деєва, М. І. Віятик [1, с. 189]. У розбудові підприємства брали участь Й. Ф. Михалевський, М. В. Цюпка, Й. Кукурудза, С. М. Крушельницький, Я. В. Якимів, Р. І. Турковський та інші. Своїй успішній роботі в перші роки існування підприємство завдячує плеяді досвідчених працівників гуті. Серед перших робітників заводу були Р. В. Турковська, М. Д. Захарків, Ю. А. Ласкова, Б. М. Рокицький, Л. М. Паньків, М. Д. Галько, І. С. Кулик, Я. В. Урда, В. С. Гуменюк, С. В. Пасічна, Є. С. Федик, М. Й. Сорока, У. М. Луців, В. Л. Лютий, П. М. Целюх, І. В. Ярема та ін. У 1960-х рр. на заводі працювало 286 осіб [7].

Після відкриття підприємство почало випускати господарський посуд: чарки, келихи, фужери, бокали, склянки, вази. Вироби виготовлялися з натрій-кальцій-силікатного скла. Це

видування форми і виготовлення її у пресах. Вироби декорували методами холодної обробки: алмазною гранню, золотом. У 1965 році головним художником заводу став І. В. Діордійчук. Він створив нові художні вироби як за формами, так і за декором. Характерними рисами його творчості є лаконічність форми й стриманість в декорі. Вироби І. В. Діордійчука затверджувались на республіканських та всесоюзних художніх радах з оцінкою «відмінно» і преміювались дипломами та грамотами на виставках [1, с.189].

Загалом виготовлені на заводі роботи цього періоду відзначалися лаконізмом та чіткістю образного ладу, що досягається досконалістю простих форм, доречністю декору, пропорційністю. В орнаментиці переважали рослинно-квіткові мотиви, тоді як композиції декору гравійованих виробів побудовані на використанні головним чином коротких ліній, штрихів, овалів «ямок», що в поєднанні утворюють розети, восьмикутні зірки, квіти з багатьма пелюстками.

У 1967 р. розпочато будівництво другої черги заводу під назвою «цех №2». Це – основний корпус з дільницею виробітку для ванних скловарних печей. Начальником цеху був К. Ф. Кротов, а начальниками змін виробітку стали колишні шліфувальники виробів, які закінчили Дятьківський індустріальний технікум: Ю. А. Ласкава, М. Д. Захарків, А. С. Гасай, М. В. Білозерова [1, с.189].

У січні 1969 р. почалось освоєння нової потужності заводу, яка в чотири рази перевищувала попередню. Цього ж року одна ванна піч була переведена на випуск кольорового посуду, який у ті роки мав великий попит серед населення [1, с. 190]. Так, вперше було зварено рожеве неодимове напівтонове скло, а згодом і скло зеленого кольору. На посаді головного художника з 1969 р. перебував Я. С. Крук [7]. Прикметними рисами його творчості є сміливість експериментів, тонка емоційність, витонченість форми. Серед художників-майстрів, які виготовляли кольоровий посуд, був, окрім Я. С. Крука, Р. В. Гарлінський. Їхні вироби відзначалися самобутністю, дотриманням основних традицій бережанського скла. Розширювались виробничі можливості підприємства, збільшувався обсяг виробництва скляних виробів [6].

Після виходу на пенсію М. Варнавіна в 1974–1976 рр. на заводі директором був С. Г. Олекса, а з 1976 по 1982 рр. – В. І. Притула. У 1982 р. директором склозаводу призначено С. В. Токарського, а в 1985 р. – Г. І. Видойник. Саме її ініціативність стала поштовхом для розвитку підприємства. Асортимент, якість виробів та їхня кількість значно зросли. Щоправда, для цього деякі компоненти сировини доводилося привозити з різних куточків України, колишнього Радянського Союзу, а також з-за кордону [1, с. 190].

Успішно реалізував свої художні задуми з 1984 р. головний художник підприємства В. Д. Іванишин [7]. Для його творчого почерку характерні артистизм, граційність при обмеженій типології форм посуду в поєднанні з вишуканим декором. Цей митець активно працював над новими зразками асортиментного посуду, а постійна робота над масовими виробами та виставковими творами відточили його професійну майстерність.

У 1974 р. започатковане вакуумне формування ніжки посудин. З того часу весь асортимент масових виробів на ніжці формується цим методом. Покращується і технічний рівень заводу. У 80–90-х рр. ХХ ст. відбулися суттєві зміни в асортименті скловиробів, особливо виробів на ніжці – бокали для коньяку, шампанського, білого і червоного вина перетворилися на зразки європейського рівня. Впроваджуються нові методи і технології декорування виробів. Так, з 1979 р. запроваджено шовко-трафаретний друк високотемпературними фарбами, впроваджено також технологію матування, поєднання матування з люстровими фарбами (розсіювачі для побутових світильників).

У 1986 році суттєво змінюється нарізання скловиробів у гарячому стані киснем. Того ж року розширено асортимент – з'явилися свічники й вази великих розмірів, розсіювачі для побутових світильників, запроваджено новий метод формування фігурного краю виробів із застосуванням кисневого пристрою та новий спосіб декорування – механічне матування, поєднання матування із люстровими та золотомісними фарбами [7]. У 1984 році запроваджена технологія використання деколей англійського виробництва фірми «George Matthey». Сьогодні

цей метод дає змогу працювати на замовлення. А в 1990-х рр. почали виготовляти брендову продукцію, використовуючи вітчизняні високоякісні деколі [6].

У 1990 році на склозавод запрошено трьох художниць з Петриківки Дніпропетровської області, які досконало володіли технікою петриківського розпису. Було отримано нову можливість у декорванні – ручний розпис, який на деякий час визначив стилістику виробів. Окремо слід відзначити технологію декорування скловиробів «високою емаллю», закупленою в Болгарії, хоча батьківщиною цієї технології є Чехія. З 1996 року започатковано розпис темперними фарбами з використанням присипок [7].

Підвищена декоративність, масивність, помпезність стали типовими ознаками виробів на межі ХХ і ХХІ ст. Часто в одному виробі поєднувалося кілька складних технік холодної обробки, «силоміць» з'єднували в образний ряд народні рослинні мотиви, технічний прийом «галле» та псевдокласичні форми. У виробках Бережанського склозаводу панувала еkleктика. Серед розписних виробів переважали рослинно-квіткові мотиви. Найчастіше це хвиляста рослина з гнучкими паростками, листям, квітами, ягодами. Відгалуззя відходять від стеблини симетрично чи асиметрично, зберігаючи однак ритмічну узгодженість. При малюванні емалевими фарбами переважала тонка лінія. Вона легко, проте чітко, окреслювала контур композиції. Другий характерний момент – покриття поверхні зображення однією фарбою без моделювання.

Серед образотворчих композицій виділяється група сюжетів з відтворенням людських постатей та краєвидів міста Бережани. У першому випадку – це портретні зображення, окремі фігурки людей. Сюжетні розписи виконувалися порівняно мало, оскільки їх виконання вимагало високої професійної підготовки. В останні десятиріччя художниками свідомо нівелювалися природні самодостатні властивості матеріалів, вироби зі скла часто були позбавлені прозорості, пластичності, полиску.

Широкий спектр декорування призвів до відкриття в 1993 році окремої дизайнерської дільниці №3 з декорування, де працювали талановиті художники-дизайнери О. С. Качковський, Н. І. Господаріна Р. В. Гарлінський, М. В. Назарчук, Г. М. Сорока, А. С. Яніцький, а їх мистецькі знахідки-розробки у художньому цеху реалізовували понад 80 молодих талановитих людей, серед яких 10 художників отримали вищу освіту. Вони виконували розпис, високу емаль, малювали темперою та низькотемпературними фарбами з широкою гамою кольорів на водяній або органічній основі з різними гелями та присипками. Серед них архітектори, модельєри, люди інших професій, близьких до мистецтва. Їх вазами й келихами захоплювалися покупці України і закордону. Згодом, у 2004 р., це виробництво було розширене [3, с. 4].

Але щоб зацікавити європейського покупця і заохотити його придбати товар, треба, щоб виріб як за формою, так і образністю відповідав витонченим смакам споживача і йшов на крок уперед від продукції аналогічних підприємств. Завод брав участь у різних виставках, виробництві сувенірної продукції для Олімпійських ігор, для чемпіонатів світу і Європи з футболу, багатьох спартакіад, виготовляв призові вироби для конкурсів та виставок [6].

ВАТ «Бережанський склозавод» співпрацював з Бельгією, Францією, Голландією, Німеччиною. Він – єдиний представник від української держави, який репрезентував свою продукцію і став постійним учасником на Міжнародному ярмарку у Франкфурті-на-Майні, де вироби його умільців знайшли покупців не тільки в державах Європи, а й за океаном – у США, Канаді [11, с. 2]. Відвідувачів приваблювали зразки нових скловиробів. І кілька польських та німецьких фірм повідомили про намір замовити на склозаводі окрему продукцію [5, с. 3]. Десятки молодих працівників заводу вдосконалювали знання на споріднених заводах відомих фірм Чехії, переймаючи найкращий досвід та переносючи його на рідний український ґрунт [10, с. 3]. Завод брав участь у Сорочинському ярмарку, співпрацював з чесько-німецькою фірмою «Sahm», німецькими «Rastal», «Shpigellay», португальською «Santa Maria», від яких запозичено декорування виробів, елементи гравіювання тощо. Позитивні результати отримано і від контактів з білоруською фірмою «Неман» [6]. 5–12 жовтня 2007 року на базі Бережанського склозаводу відбувся 7-й Міжнародний симпозіум, який став важливою сторінкою в сучасному розвитку склозаводу і міста [2, с. 3].

Це були ефективні поштовхи до пошуку кращих форм власного заводського вираження і бажання позмагатися. Як наслідок – щороку оновлювалося до 200 найменувань виробів, не враховуючи запровадження окремих змін елементів декорування, взірців, поданих замовниками, тощо [12, с. 5].

У важкі 1990-і роки завод втримав свої позиції завдяки тому, що він стабільно був в авангарді скловиробників, невтомних новаторських пошуків у випуску продукції для завоювання ринків збуту [6]. У цей період на картонажній дільниці введено індивідуальне упакування виробів. Це значно збільшило привабливість зовнішнього вигляду готової продукції та безпечність при транспортуванні. Перші коробки розробляли головний художник В. Ф. Іванишин та головний технолог Л. Я. Тихий [7].

Улітку 2001 року завершилась реконструкція другого цеху, завдяки якій відбулося значне наближення цеху до такого рівня організації та ведення виробництва, який був властивий аналогічним заводам Чехії, Болгарії та Польщі [13, с. 5].

У 1990-х рр. на базі невеликого асортиментного кабінету створено музей, де зберігалися вироби від перших кроків виробництва до нашого часу та високохудожні твори митців, що в різні роки працювали на підприємстві.

У 2002 р. завод придбав комплекс споруд колишнього магазину «Техніка» зі складськими приміщеннями й окремою інфраструктурою на вул. Тернопільській, що забезпечувала життєдіяльність цього комплексу. Після значної реконструкції його цілковито переобладнали під цех декорування скловиробів, пляшок, кераміки. Він став візитною карткою міста Бережани. У грудні наступного року тут відкрили фірмовий магазин «Світ скла», в якому був представлений повний асортимент продукції склозаводу: сувенірна продукція зимової колекції, зроблена різнобарвними темперними фарбами й іридною присипкою, окремі художні вироби, виготовлені руками талановитих умільців-скловарів та художників, а також прес-вироби для сервірування новорічного, різдвяного чи ювілейного столу, зокрема різні види салатників, оселдниць, тортівниць, склянок і бокалів для соків, коктейлів, пива тощо. Такі предмети виготовляються різними способами з прозорого безбарвного і прозорого, підфарбованого в акварельні ніжні тони, скла, а також з акцентованого кольорового по-різному декорованого натрій-кальцій-силікатного скла. Широкий асортимент скляного посуду відзначається різноманітністю форм, продуманістю декору, вмiлим застосуванням кольору [4, с. 3].

У кінці 2003 р. завод досяг різкого збільшення реалізації продукції, зокрема понад 30% її реалізовували у чотирнадцяти країнах світу, а майже 70% – в Україні.

У 2006 р. змінено структуру виробництва, розроблено нові вироби ексклюзивного характеру, на які зріс попит у відомих торгових марках, серед оптових покупців і супермаркетів. Урізноманітнювалось їх декорування. Так, наприклад, рельєфне матування давало можливість створювати на стінках посудин живописні картини. Успішно працювали у цьому напрямі майстри-професіонали – головний художник Ф. С. Джикія, який приїхав працювати на завод у 2004 р. З 2006 р. почали випускати вироби заввишки до 100 см, з гравіюванням алмазною гранню, нанесенням позолоти.

З 2009 р. на Бережанському склозаводі склалась така загальна ситуація – художній, фаховий потенціал митців та майстрів був високий, але техніко-технологічні показники, що погіршувались через економічні фактори, обумовили занепад виробництва [8, с. 1]. В грудні 2011 року на Бережанському склозаводі погашено останню піч [7].

Бережанський завод художнього скла належав до числа провідних підприємств художньої промисловості України. Економічно-виробничі, техніко-технологічні фактори безпосередньо впливали на діяльність цього підприємства, зумовлюючи асортимент продуктованих унікальних, малосерійних та масових виробів.

Однією з характерних рис підприємства, що стало гарантом успішного розвитку та високого художньо-технічного рівня творів, була висока обізнаність творчого колективу заводу з усіма ланками технологічного процесу та взаєморозуміння і усвідомлення відповідальності кожної ланки у взаєминах «технолог – виконавець – художник».

Прикметні особливості Бережанського склозаводу, що визначали стилістику бережанського художнього скла, зумовлені діяльністю таких непересічних творчих

особистостей, як І. В. Діордійчук, С. Крук, В. Д. Іванишин. На їхніх виробках позначилися основні тенденції розвитку українського художнього скла, а в його образній мові, у засобах декорування простежуються національні пріоритети і розвиток кращих традицій народного склоробного ремесла.

Успішна діяльність та активний розвиток склозаводу в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. зумовлювались багатьма чинниками, серед яких – творче використання українського та світового мистецького досвіду, націленість творчого колективу на формування самобутніх рис саме бережанських виробів, зорієнтованість на кращі традиції та надбання українського художнього скла і пошук можливостей їх практичного застосування в сучасних реаліях.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бережанська земля: історико-мемуарний збірник. Т. 2 / [редкол.: Бабій Л., Бернадський В., Мельник Д.]. – Торонто–Нью-Йорк–Париж–Сідней–Бережани–Козова, 1998. – 899 с.
2. Будар Т. В. Міжнародний Симпозіум – на базі склозаводу / Т. В. Будар // Бережанське віче. – 2007. – № 42. – С. 3.
3. Будар Т. В. Не лише втриматися, а й підняти престиж / Т. В. Будар // Бережанське віче. – 1999. – № 4. – С. 4.
4. Будар Т. В. «Світ скла» відкритий для всіх / Т. В. Будар // Бережанське віче. – 2004. – № 1. – С. 3.
5. Дмитрів В. Д. Екзамен склозаводів / В. Д. Дмитрів // Бережанське віче. – 2001. – № 14. – С. 3.
6. Запис бесіди з Галиною Іванівною Видойник. Архів автора.
7. Запис бесіди з Галиною Степанівною Тихою. Архів автора.
8. Людкевич М. М. Доля склозаводу: лебедина пісня чи диво фенікса?.. / М. М. Людкевич // Бережанське віче. – 2009. – № 33. – С. 1.
9. Петрякова Ф. С. Українське гутне скло / Ф. С. Петрякова. – К. : Наукова думка, 1980. – 190 с.
10. Савчук В. Д. Орієнтир – успіх / В. Д. Савчук // Бережанське віче. – 2001. – № 29–30. – С. 3.
11. Савчук В. Д. Це голос Бережан на цілий світ / В. Д. Савчук // Бережанське віче. – 2002. – № 1. – С. 2.
12. Тиха Г. С. Незалежності світ широкий / Г. С. Тиха // Бережанське віче. – 1990. – № 37. – С. 5.
13. Тихий Б. Я. «За новим взірцем» / Б. Я. Тихий // Бережанське віче. – 2001. – № 39. – С. 5.

УДК 85.126.(37.248)

І. О. ВЕРБІЦЬКА

ОСОБИСТІ ОХОРОННІ ПРЕДМЕТИ-ОБЕРЕГИ: ІСТОРІЯ, ТИПОЛОГІЯ, ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ

У статті розглянуто особисті обереги як художньо виконані предмети, що займають особливе місце в українській традиційній обрядовості, і як мистецький феномен у декоративному мистецтві, їхні художньо-естетичні та функціональні складові.

Ключові слова: особисті обереги, вишивка, прикраси, знак, символ, традиції.

ЛИЧНЫЕ ОХРАННЫЕ ПРЕДМЕТЫ-ОБЕРЕГИ: ИСТОРИЯ, ТИПОЛОГИЯ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

В статье рассмотрено личные обереги как художественно изготовленные предметы, которые занимают особенное место в украинской традиционной обрядности и как художественный феномен в декоративном искусстве, их художественно-эстетические и функциональные составные.

Ключевые слова: личные обереги, вышивка, украшения, знак, символ, традиции.

I. O. VERBITSKA

PERSONAL PROTECTIVE ITEMS-AMULETS: HISTORY, TYPOLOGY, ARTISTIC FEATURES

In the article personal amulets, as artistically made objects that take a special place in the Ukrainian traditional rites and as an artistic phenomenon in the decorative art, their artistic, aesthetic and functional elements are considered.

Key words: personal amulets, embroidery, decorations, sign, symbol, traditions.

Найдавніші мистецькі вироби, знайдені на території сучасної України, нараховують 20–15 тисяч років і сягають періоду пізнього палеоліту. Палеолітичне й неолітичне населення залишило на території України найдавніші твори мистецтва, на яких уже існували знаки-символи. Вже тоді людина відчувала потребу в матеріалізованих захисниках-оберегах. У декоративному мистецтві оберег найпоказовіше зберіг характерні місцеві художні ознаки. Обереги – це експериментально підібрані протягом багатьох віків магичні предмети, вивчення яких привело наших предків до висновку, що вони можуть оберігати нас від злих сил. Потяг людини захистити себе від невдач, хвороб та зла є настільки древнім, як сама людина. З часів печерних жителів амулет, предмет, наділений таємними магичними силами, виконував роль захисника людини.

Натільними оберегами слугували сорочки, обережна вишивка на яких є стилізованими символами древніх богів або покровителів роду; прикраси (коралі, гривни, браслети, хрестики, згарди, колти); пояси; головні убори (хустки, вінки, чільця).

В українській мистецтвознавчій науці до теми особистих предметів-оберегів зверталось багато вчених. Олекса Воропай у своєму етнографічному нарисі «Звичаї нашого народу» наголошує на великому охоронному значенні натільних предметів-оберегів. Тенденція звернення до традиційної вишивки знайшла своє висвітлення у мистецтвознавчих працях О. Гасюк та Т. Кари-Васильєвої. Марія Чумарна у книзі «Код української вишивки» розглядає вишиту сорочку не як прикрасу, а як потужний оберег. Відомості про нагрудні і поясні підвіски, амулети, жіночі та чоловічі прикраси-обереги подані у працях А. Успенської, В. Седова, Є. Рябініна.

Мета статті – дослідити та визначити художні особливості апотропеїв, здійснити їхній типологічний аналіз та виявити основні мистецькі здобутки.

Археологічні розкопки давніх стоянок древнього періоду у Києві (Кирилівська стоянка), у Медині (на Десні), на Чернігівщині (Мізинська стоянка) та в інших місцях свідчать, що вже тоді люди захоплювалися вирізуванням з кісток мамонта фігурок жінок, птахів, тварин. Найдавніший зразок оберега – жіноче божество, яке було поширене практично у всіх народів. З ним пов'язана й етимологія слова «оберіг», яку свого часу дослідив академік Б. Рибаків. Походить воно від слова «берегиня», що рівнозначне грецькому «земля», богиня землі, її берегуша, охоронниця. З Х ст., тобто з часу прийняття християнства, символічний зміст Берегині (Рожаниці) було перекладено на образ Богородиці [4].

Жіноча фігура завжди була пов'язана з символами родючості: деревом, птахами, тваринами, сонячними знаками. З тіла богині нерідко проростають гілки, а замість голови у неї зображення ромба – стародавнього знака сонця. Іноді її фігура нагадує дерево.

Наші далекі предки прикрашали свої вироби найпростішими орнаментами. Людина намагалася розібратися, як влаштований світ, знайти пояснення незрозумілому, загадковому, тасмичному. Вона прагнула повернути до себе добрі сили природи, а від злих захиститися, і робила вона це за допомогою свого мистецтва.

Про те, що вишивка була відома з древніх часів, свідчать навіть кам'яні «скіфські» баби, на яких добре видно схематичні зображення вишивки на уставках, подолі, манжетах рукавів.

Зображені кружки, зубці, ромби, зигзаги давніх орнаментів нині сприймаються нами як абстрактні лінії. Проте наші праматері не тільки зображали їх, але й «читали»: це була складна абстрактно-знакова система, що давала змогу пізнавати навколишній світ і навколишню дійсність. Ці знаки символізували зображення землі й води, людей і тварин, птахів і рослин.

Вишиванка – символ здоров'я, краси, щасливої долі, родової пам'яті, любові, святості, оберіг. Народ ставився до вишиванок як до святині. Вони ревно зберігалися й передавалися з покоління в покоління, з роду в рід як родинні реліквії. Орнамент виконував не тільки естетичну, але й оберегову функцію, захищаючи господиню одягу від злих духів, хвороб та ін. За традицією матері вишивали сорочки та рушники своїм дітям, дівчата готували своїм нареченим сорочки на знак вірності й кохання, вишиваючи нитками, гаптуючи сріблом, золотом, бісером, перлинами, коштовними каміннями тощо. Охоронну вишивку прийнято було робити гладенькою, без вузликів, вузлики обривають енергетичний зв'язок вишивки з тим, хто її одягає [6].

Свої поняття про світи людина висловлювала умовними знаками: пряма горизонтальна лінія означала землю, хвиляста горизонтальна – воду, вертикальна лінія перетворювалася у дощ; вогонь, сонце зображалися хрестом. З цих елементів і їх поєднань і виникав візерунок.

Існує припущення, що вишивкою прикрашалися ті частини сорочки, через які, за уявою наших предків, злі сили могли дістатися до тіла людини. Звідси й основне значення вишивки в давнину – охоронне. Охоронним візерунком вишивалися комір, манжети, поділ, розріз горловини [2].

У багатьох народностей, і в тому числі у слов'ян, одяг розглядали як відображення світотворення, і візерунки розміщували, виходячи з того, що верхній світ – це горловина, тут вишивалися птахи, вода, хмари, блискавки. Від горловини вниз йшов виріз, по ньому також вишивали блискавки, дощ, рослини, які символізували Світове дерево, сонце. Вишивка на грудях захищає душу людини від руйнування, занепаду. Середня частина сорочки і низ рукава – між небом і землею – вишивалися птахи, сонце, березині. Жіноча сорочка взагалі вважалася найтаємничішим елементом одягу, особливо її поділ. На подолі зображалася земля і все, що на ній і під нею. У жінок ширина вишивки на подолі була більшою, ніж у дівчат [1, с. 332].

Вишивка виконувалася в основному нитками червоного кольору, якому надавалося особливе значення. Відтінки його різноманітні: червоний, смородиновий, вишневий, цегляний.

Жінки додавали чорного кольору – кольору матері-землі, захищаючи цим себе від безпліддя. Синій та зелений кольори використовували для чоловічого одягу. Синій оберігав від стихій, зелений від ран. Дівчаткам одяг розшивали охоронними символами роду, деревовидними орнаментами, символами богині-покровительки долі, символами землі. Хлопчикам – символами вогню, сонця, тварин, символами чоловічих ремесел [2].

Оскільки для дітей до трьох років одяг був перероблений з батьківського, то й охоронна вишивка, зрозуміло, на ній залишалася та ж, батьківська. Її міняти було не лише незручно й непрактично, але й недоцільно – адже вона забезпечувала, крім оберігаючої функції, ще і зв'язок поколінь, спорідненість і спадкоємність.

Хлопчики (як і дівчатка) до дванадцяти років носили сорочки без поясів. Основними символами, що охороняють хлопчиків, вважалися символи вогню, сонячні символи, зображення тотемної тварини, зрозуміло, також символ роду-покровителя і духу-покровителя дня народження, дзвіночки та символи чоловічих ремесел [3].

Сонце за тисячоліття отримало безліч варіантів зображення. До них належать і різноманітні хрести – як у колі, так і без нього. Деякі хрести в колі дуже схожі на зображення колеса: людина бачила, як сонце рухалося, тобто «котилося» по небу, як вогняне колесо. Вічний рух небесного світила було відзначено гачкуватим хрестом, свастикою. Свастика

позначала не лише рух сонця, але й побажання благополуччя. Особливо часто вона зустрічається у вишивках сорочок.

Багато таємниць можуть розкрити стародавні орнаменти. Розгадуючи їх, ми починаємо розуміти, що мова символів предків передавала нам своє ставлення до природи. Схиляючись перед нею, немовби просячи у неї милості, захисту, заступництва, древній майстер виводив рукою своєрідні заклинання у вигляді орнаменту. Наприклад, хвиляста лінія – знак Води. Дощ зображується вертикальними лініями, річки, підземні води – горизонтальними. Громовник (шестикінцевий хрест у колі або шестигранник), знак Грому (і Перуна) використовувався як оберіг від блискавки; також є військовим оберегом. Квадрат (або ромб), поділений хрестом на чотири частини – зоране поле. Якщо всередині є крапки – засіяне поле. Це – знаки Землі і родючості. Колокрес (хрест у колі) – знак Сонця, перешкоджає та відводить зло, знак закритості. Крода («грати») – знак Вогню. Крада – жертвне або похоронне вогнище. Криж (рівносторонній хрест: прямий або косий) – знак Вогню (і Бога Вогню-Агні). Місяць – знак місяця. Півнячий гребінь з сімома виступами – знак Вогню. Дерево (найчастіше ялинка) – символ взаємозв'язку всього в світі, символ довгого життя, родючості, світобудови (Світове Дерево). Спіраль – символ мудрості; якщо колірна гама синьо-фіолетова – потаємних знань, найпотужніший знак для охорони від усіх темних сутностей тіньового світу – якщо колір червоний, білий або ж чорний. Трикутник – символ людини; особливо якщо супроводжується невеликими крапочками або колами з боку вершини, символ людського спілкування [6].

Також відповідними обереговими властивостями наділені були кольори. Білий, пов'язаний з ідеєю Світу, чистоти і священністю (Білий Світ, Білий Цар – над царями цар); в той же час – колір смерті, жалоби. Червоний – вогонь, (і Сонце – як небесний вогонь), кров (життєва сила). Зелений – рослинність, життя. Чорний – земля. Золотий – сонце. Синій – небо, води.

Численні прикраси, елементи одягу також мусили «підсилювати» захисну функцію одягу щодо зла та хвороб. Так, до головного убору кріпились рясна. Заткані бісером, вони символізували дощ, а кульки з пташиного пір'ячка на стрічках – повітря. На рясна чіплялись колти, округла форма яких походить від форми «овиду» – частини земного простору, що повинно було нагадувати про земну твердь. На колтах зображались птахи, русалки, грифони, древо життя.

За допомогою ланцюжків, ремінців, стрічок до головного убору кріпились іще заушниці, тобто наскронні кільця, на яких зображались богиня з прибогами або пара коней. В цьому мотиві персоніфікувалась ідея зародження нового життя. На сторожі спокійного проростання майбутнього життя «несли варту» фантастичні грифони (крилаті леви з орлиними головами), симаргли (крилаті пси) та барси [5].

Оберіг – це улюблена прикраса, яка дає нам настрій і сили радіти життю. Без усього цього життя втрачає зміст і сенс, стає поверховим. Наші прикраси не лише яскраво сяють і привертають увагу оточуючих, вони нас оберігають. Бо коли прикраса має не тільки привабливу форму, а й несе філософський зміст, вона стає оберегом.

Українські дівчата і жінки традиційно носили багато прикрас. Звичай прикрашати шию існував з найдавніших часів. Багатий матеріал для намиста давала навколишня природа – використовувалися зерна, кісточка ягід, овочеві коробочки. Дуже цінувалося намисто з різнокольорового скла, бурштину, перлів, найбільшою ж цінністю вважались корали («добре намисто», «щирі коралі»), особливо червоні. Кількість ниток намиста і розмір намистин були показником достатку сім'ї, а також свідчили про добре ставлення чоловіка до дружини. Найбільш престижним вважалося мати 24–25 ниток з великими намистинами, прикрашеними ще й сріблом. Коралам приписувалися магічні властивості (зокрема вони ніби оберігали від застуди), розрив нитки провіщував господині нещастя [1, с. 312].

Дуже популярний різновид нашійного оберега – змійовик. Це двосторонній медальйон круглої або овальної форми з бронзи, срібла, золота або каміння з вушком для протягування мотузки. На аверсі його зображався християнський сюжет (Богородиця, архангел Михаїл, Борис та Гліб, Федір Стратілат, цілителі Козьма та Доміан, Хрещення, Розп'яття та ін.), а на

реверсі, що торкався тіла людини, – «змійовий» сюжет – голова Горгони Медузи зі зміями, а по периметру – напис: цитата з трисвятої пісні во славу Саваофа або інші магичні заклинання [5].

Джерелом орнаментальних композицій прикрас був древньохристиянський солярний культ, який оспівував первісне хліборобство і скотарство, де вирішальним фактором вважалася животворна сонячна сила. Символ сонця став емблемою добробуту та благополуччя, і в ті далекі часи він широко використовувався як оберіг. Найбільш яскраво різноманітні інтерпретації солярного символу простежуються в металевих нагрудних прикрасах – згардах, які складаються з одної чи двох (зрідка – з більшої кількості) низок дисків або хрестів специфічної форми, які за аналогами з християнськими називали мальтійськими, тевтонськими хрестами. Жінки носили згарди у вигляді нагрудної прикраси, по декілька штук. А в чоловіків були кільця з подібною символікою. Згард відрізнявся від християнського хреста невеликими круглими виступами на краях. Різної форми згарди мали окремі назви, часом зрозумілі, часом не зовсім (вишиванка, хатка, тевтонський хрест). Для з'єднання згард служать так звані чепраги – дві переважно круглі пластини, оздоблені карбованим або ажурним орнаментом [1, с. 314].

При першому погляді на згарду впадає в очі диспропорція між розмірами чепраг і згард. Чепраги, як правило, мають великі, зовсім невиправдані їх утилітарною функцією, розміри. Деякі з них досягають 6–7 см у діаметрі, що говорить про їхнє особливе місце серед нашійних прикрас. Чепрага – сонячний символ, мала охороняти людину від злих духів. У центральній частині декору чепраги здебільшого розміщуються різні варіанти солярної символіки: колесо з вісьмома, шістьма або чотирма спицями, шестираменна розета, концентричні кола тощо [5].

Ту ж саму роль відігравав архаїчний тип згард, які склалися з круглих, сонцеподібних медальйонів, схожих на чепраги, прикрашених шестипромінною розетою або іншими подібними солярними емблемами. Характерною рисою таких згард є вписування в коло їхніх дисків рівноконечного хреста з чотирма малими колами між його раменами. Ці хрестоподібні мотиви, маючи дохристиянське походження, були солярними знаками. Але поступово, крок за кроком, дисковидні солярні знаки в згардах набувають хрещатої форми. Спочатку до дисковидної пластинки додаються чотири хрестовидно розміщені кружки, далі ці додатки ускладнюються і збагачуються у своїх формах. Сонцеподібні диски у згардах замінюються хрещиками-хрестиками з рівними раменами, проміжки між якими заповнювалися променями. Хрещики, як правило, мали однакову форму і розміри. Згодом хрести втрачають рівнораменність: одне з рамен стає довшим, і хрест набирає вже специфічної християнської культової форми. Так, на кінці рамен цих хрестів часом зустрічаємо солярні розети або кружки. Такі хрести служили як частиною згард, так і самостійною прикрасою. Їх носили переважно чоловіки (рідше жінки) на ланцюжках-ретязях. Ретязі залежно від техніки виконання мали різні форми: круглі, плоскі, довгасті, плетені [5].

Ще одним обов'язковим елементом одягу був пояс. На поясах носили предмети повсякденного вжитку, вони служили яскравою прикрасою одягу і показником достатку. Але пояс сприймався також і як оберіг, талісман. Тільки маленькі діти могли не носити пояса, для дорослої людини вийти на вулицю, не оперезавшись, означало скомпрометувати себе, провіщувало нещастя. Пояс фігурував у багатьох магичних обрядах. Недаремно дівчина повинна була оперезати свого нареченого вишитим поясом – це повинно було збільшувати чоловічу силу. Червоний пояс оберігав людину від біди. Плетений жіночий пояс оздоблювався на кінцях головами ящірок – символами підземно-підводного царства.

Отже, незважаючи на те, що сьогодні магична основа більшості обрядової атрибутики практично втратилась, численні обереги, які захищали людину від негативного впливу зовні, в сучасному житті побутують фрагментарно, на рівні залишків традиційних магичних уявлень, всі предмети відзначаються оригінальністю форм, конструктивних ідей, сповнені символічно-знаковою мовою та декоративністю, що проявляється у синтезі різних матеріалів, форм та засобів виразності. Тому є доцільним провести подальші дослідження мистецького феномену натільних оберегів, їхніх художніх та функціональних особливостей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Воропай О. Звичаї нашого народу : етнографічний нарис / Олекса Воропай. – К. : Оберіг, 1991. – 444 с.
2. Гасюк О. Художнє вишивання / О. Гасюк, М. Степан. – К. : Вища школа, 1981. – 240 с.
3. Кара-Васильєва Т. Українська народна вишивка / Т. Кара-Васильєва, А. Заволокіна. – К. : Либідь, 1995. – 96 с.
4. Рибаків Б. Древние элементы в русском народном творчестве / Б. Рибаків. – Сов. этнография, 1948. – № 1. – С. 90–106.
5. Успенська А. В. Нагрудні і поясні сережки / А. В. Успенська. – Тр. Гим. – М., 1967. – Вип. 43. – С. 88–99.
6. Чумарна М. Код української вишивки / М. Чумарна. – Львів : Апріорі, 2008. – 192 с.

УДК 378.371+159.954+7.012

М. О. ПІЧКУР

**РОЗВИТОК ПРОЕКТНОЇ УЯВИ МАЙБУТНЬОГО ДИЗАЙНЕРА ЗАСОБАМИ
АВТОМАТИЧНОГО МАЛЮВАННЯ**

У статті з'ясовано сутність проектної уяви майбутнього дизайнера, особливості та психолого-педагогічне значення використання засобів автоматичного малювання в її розвитку, оновлено методологічний ланцюг із рисунка, адаптовано відображально-потокіну техніку В. Венгера до розв'язання творчих завдань із композиції.

Ключові слова: проектна уява, майбутній дизайнер, автоматичне малювання, рисунок, композиція.

Н. А. ПІЧКУР

**РАЗВИТИЕ ПРОЕКТНОГО ВООБРАЖЕНИЯ БУДУЩЕГО ДИЗАЙНЕРА
СРЕДСТВАМИ АВТОМАТИЧЕСКОГО РИСОВАНИЯ**

В статье определены сущность проектного воображения будущего дизайнера, особенности и психолого-педагогическое значение использования средств автоматического рисования в ее развитии, обновлена методологическая цепь по рисунку, адаптирована изобразительно-потокіну техника В. Венгера к решению творческих заданий по композиции.

Ключевые слова: проектное воображение, будущий дизайнер, автоматическое рисование, рисунок, композиция.

N. A. PICHKUR

**THE DEVELOPMENT OF PROJECT IMAGINATION OF FUTURE DESIGNER BY
MEANS OF THE AUTOMATIC DRAWING**

In the article essence of project imagination of the future designer, features and psychoeducational value of the use of means of the automatic drawing of its development are defined; the methodological succession on a picture is renewed, the image-streaming technique of the solution of creative tasks by W. Wenger's is adapted to composition.

Key words: project imagination, future designer, automatic drawing, picture, composition.

Процес професійної підготовки майбутнього дизайнера передбачає постановку й педагогічний супровід виконання низки різноманітних візуально-образних завдань на площині,

в об'ємі й просторі, які спрямовані на оволодіння широким спектром засобів вираження авторських ідей для їх творчого втілення й самореалізації особистості. Основою дизайн-творчості є високорозвинена уява, завдяки якій формуються образи неіснуючих об'єктів. Натомість через надання переваги логічно-формальним методам проектування в студентів гальмується розвиток інтуїції, функцію якого виконує права півкуля головного мозку. Як доведено в дослідженні М. Зданека, вони більш критично й практично ставляться до довілля й дійсності, що сприяє формуванню негативної здатності до уяви, тобто психологічного налаштування проти неї [8]. Це зумовлює необхідність використання нетрадиційних засобів розвитку проектною уяви майбутнього дизайнера, серед яких особливе значення має автоматичне малювання.

У дослідженнях багатьох авторів (Н. Валькова, О. Генісаретський, О. Гулига, В. Даниленко, Г. Єрмаш, С. Захарова, Н. Криворучко, К. Славська, Г. Уоллес, П. Хілл та ін.) доведено, що професійні здатності дизайнера слід класифікувати за двома групами: 1) «раціональні», що ґрунтуються на таких якостях, як аналіз і логіка; 2) «підсвідомі», до яких належать інтуїція, інсайт, проектна уява й фантазія. Однак у практиці дизайн-творчості надання переваги одній із них призводить до однобоких результатів: раціоналізаторство витісняє новизну й оригінальність, а інтуїтивізм – утилітарність і функціональність речі. Отже, необхідний баланс у використанні креативних якостей у дизайн-проекуванні. На це звернули свою увагу О. Генісаретський, В. Васильєва, К. Кондратьєва, В. Сидоренко, Н. Топіліна, О. Трошкін та інші науковці, присвятивши свої праці проблемі формування проектною культури дизайнера. Проте аналіз теоретичних і методичних напрацювань у цій галузі показує, що підсвідома сфера у творчості дизайнера залишилася недостатньо дослідженою, зокрема бракує ґрунтового психологічного аналізу процесу автоматичного малювання, з'ясування особливостей його впливу на розвиток проектною уяви та ефективних методик проектування з використанням різноманітних засобів.

Мета статті – з'ясувати сутність проектною уяви дизайнера, визначити роль автоматичного малювання, його технологічні особливості й методику використання на прикладі окремих навчально-творчих завдань.

Провідний теоретик дизайну сучасної Росії О. Генісаретський вважає, що проектна уява є базовою професійною здатністю дизайнера [4]. Це твердження видається правомірним, тому що уява – це основа творчого процесу. Вона дає змогу репрезентувати результати праці до її початку, оскільки являє собою здатність оперувати образами й перетворювати їх в умовах відсутності повноти інформації.

Отже, основне завдання уяви – представлення очікуваного результату до його реалізації. Це підтверджується думкою про те, що з допомогою уяви в студентів формується образ неіснуючого об'єкта. Потім у процесі вивчення матеріалу, ескізування й проектного рішення в студента-дизайнера початковий образ перетворюється в реальний об'єкт [13, с. 35]. Проте уява, як і будь-яка інша форма психічного відображення, повинна мати позитивний напрям розвитку в контексті внесення новизни й оригінальності в проєктований виріб.

У практиці підготовки майбутнього дизайнера у ВНЗ найчастіше використовується активна форма уяви (відбувається в межах творчої діяльності, підкорена певній меті), образи якої виникають і змінюються з участю волі людини. Користуючись ними, дизайнер свідомо ставить перед собою завдання вигадати щось і надалі виконує його. При цьому, залучаючись до процесу активної уяви, він наперед не знає, що саме із цього вийде. Для продуктивності проектною уяви найчастіше використовують такі методи, як аналогія (інтерпретація існуючих проектних рішень), асоціація (народження суб'єктивного образу явищ і предметів за схожістю й контрастом, суміжністю в просторі й часі), неологія (запозичення чужих ідей), евристичне комбінування (зміна чи заміна елементів цілісності), антропотехніка (прив'язка властивостей об'єкта до зручностей користування ним людиною), інверсія (проекування від протилежних властивостей речі), карикатура (створення гротескного образу), біоніка (запозичення морфологічних, конструктивних і функціональних властивостей об'єктів природи) та ін.

Не менш важливим елементом у творчому дизайн-проєкті є пасивна уява (виявляється у хворобливих фантазіях, маренні, або в такому фантазуванні, яке не має усвідомленою мети), у

надрах якої образи виникають і змінюються спонтанно, тобто без участі волі людини. Розрізняють ненавмисну (спонтанне продукування образів) і навмисну (цілеспрямоване продукування образів, що пов'язані з усвідомленими потребами) форми пасивної уяви [6, с. 28]. Саме їх було покладено в основу принципу «чистого психічного автоматизму», задекларованого в «Маніфесті сюрреалізму» А. Бретона (1924 р.) [3].

Автоматизм (грецьк. *automatos* – мимовільний) – здійснення функцій окремих органів і систем поза видимим зв'язком зі спонукальними імпульсами ззовні, мимовільно, без контролю волі й свідомості. Явища автоматизму охоплюють практично всі види фізичної активності людини. Та передусім під цим розуміється письмо, малювання, живопис, мовлення, гра на різних музичних інструментах, музичний твір, танці, спів.

Захоплення спіритизмом наприкінці XIX століття змусило звернути увагу психіатрів і психологів (У. Джеймс, П. Жане, Ф. Майер та ін.) на «автоматичне письмо», яке розглядалося як писання під диктування духів, що відповідали на запитання учасників спіритичного сеансу. Воно також використовувалося психологами-фрейдистами і їх найближчими послідовниками як метод психо- і самоаналізу. Теоретики такого методу стверджували, що «автоматичне письмо» – це виниклий в особливому стані свідомості доступ до несвідомого. Згодом «автоматичне письмо» поряд з іншими аналогічними явищами («автоматичний малюнок», «автоматичне музикування») стали засадничими принципами сюрреалізму, тобто швидкісним, майже вільним від редагування та ретуші («механічним») перенесенням на папір слів, уривків мовлення, асоціацій, образів, спонтанних «осянь», нав'язливих видінь, що раптово виринають із глибин підсвідомості. При цьому вважалося, що такого роду автоматизми є джерелом додаткової невідомої інформації. Наприклад, відомий російський езотеричний філософ, письменник і громадський діяч минулого століття О. Реріх про це пише так: «Автоматичне письмо й автоматично виконаний малюнок – це спостережуваний упродовж усієї осяжної історії феномен сприйняття людиною всілякого роду інформації, що надходить із деякого незримого джерела, яке розцінюється самим сприймаючим найрізноманітнішим чином, – від власної підсвідомості, або вищого «Я» до безтілесних духів. Таким чином, це явище тлумачиться як виняткове згідно зі світоглядним настановами й схильностям людини в поєднанні з характером контакту й змістом отримуваних одкровень. Цей феномен відіграє суттєву роль у всій творчій сфері людської діяльності й передусім – у мистецтві» [14, с. 20–21].

У «Тлумачному словнику з езотерики, окультизму й парапсихології» термін «автоматичне малювання» потрактовано як різновид автоматизму, явище, споріднене з автоматичним письмом. Воно особливо вражає в тих випадках, коли сенситив не має здібностей до малювання [16]. Попередня назва такої зображувальної діяльності – «парапиктографія» – автоматичне (неосмислене) написання живописних полотен, картин, ескізів, зображень, схем під впливом інформаційної дії невідомої природи [7].

Автоматичне малювання нині набуло поширення в психотерапії у формі проєктивних, трансових, візуалізаційних, фантазійних, енергетичних та інших рисунків. Тому до його синонімічного ряду міцно вкоренилися поняття механічного, машинального й спонтанного малювання, котрі сучасний чеський психолог Я. Брзобогата розглядає як особливі здібності чи дар, що дають змогу рисувальнику екстрасенсорно підключитися до різних видів енергії фізичного, психічного й духовного тіла людини, які неможливо отримати з жодного джерела інтелектуального знання [1].

На переконання В. Яковлева, усередині нас функціонують автомати з дуже складними й невідомими нам програмами, які не оповіщають нашу свідомість про свою діяльність. Вони просто роблять свою справу. Розум терпляче стоїть осторонь при дії автоматів і чекає, коли прийде мить скористатися результатами цього і зробити свій внесок до загального руху в житті. Формально автоматичним малюнком може бути й фігура людини, і пейзаж, і пляма, і хитромудра лінія, і текст, і символ, і навіть чистий аркуш [18, с. 18]. Серед його унікальних властивостей, що зумовлені особливостями внутрішнього світу людини, психолог виокремлює енергетичність та композиційність. Енергетичність такого малюнка досягається шляхом виведення на «екран» рисунка тих образів, які приховані в психіці людини, завдяки чому відображається стан її тіла й аури. Композиційна завершеність автоматичного малюнка

характеризується цілісністю, урівноваженістю його складників, витриманістю колірних контрастів і тональних переходів, емоційною експресивністю, семантикою, образною глибиною, метафоричністю, алегоричністю й символічністю, пов'язаністю миті історії життя людини з певним кольором і внутрішнім звуком [18, с. 30–32].

Британський художник і окультист минулого століття О. Спейр стверджував, що в автоматичному начерку, де скручуються й перетинаються лінії, паросток ідеї в підсвідомості може виразити себе у свідомості, завдяки чому художник звільняється від певних умовностей, прислухається до сплесків інстинкту, черпає образи з найпотаємніших глибин пам'яті [2].

Інший спосіб пошуку образів полягає в сприйнятті випадкових речей, на що звертав свою увагу видатний учений, дослідник, винахідник і художник, архітектор, анатом і інженер доби італійського Відродження Леонардо да Вінчі: «Це буває, коли ти розглядаєш стіни, забруднені різними плямами, або каміння з різної суміші. Якщо тобі потрібно винайти яку-небудь місцевість, ти зможеш там побачити подібність різних пейзажів, прикрашених горами, річками, скелями, деревами, широкими рівнинами, долинами й пагорбами; крім того, ти можеш там побачити різні битви, швидкі рухи дивних фігур, вирази облич, одягу й нескінченно багато таких речей, які ти зможеш звести до цілісної й гарної форми» [10, с. 293–294]. У своїй творчості цим першими скористалися дадаїсти. Поклавшись на випадок як на головний робочий інструмент, вони стали кидати на полотно фарби, надаючи змогу їй і силі кидка самим утворювати ірраціональні конфігурації. Надалі аналогічною методикою озброїлися сюрреалісти, збагативши її різними механічними методами «полювання за випадковістю» (фротаж, фюмаж, дрівінг, гратаж тощо) та зоровими формами самогіпнозу, заворожлива сила якого виявлялася під час тривалого спостереження полум'я, руху хмар та інших явищ.

Декларуючи принцип чистого психічно автоматизму, французький сюрреаліст А. Массон фактично запропонував алгоритм автоматичного малювання, першим кроком у якому є звільнення свідомості від раціональних зв'язків і досягнення стану, наближеного до трансу; другим – цілковите підкорення неконтрольованим і позарозумним внутрішнім імпульсам; третім – прискорене малювання, щоб не було змоги осмислювати зображення [3, с. 78]. Слід зазначити, що художник сам створив чимало автоматичних малюнків, у яких не мав на меті відтворювати якусь тему чи дотримуватися певних закономірностей і правил композиції. Використовуючи перо й індійську туш, він дозволяв своїй руці швидко мандрувати по аркушу паперу. Випадкові лінії й плями, що виникали при цьому, уливалися в образи, які він або розвивав далі, або залишав так як є. У цих малюнках спостерігається дивовижна зв'язність і текстуальна єдність, адже для митця важливі були метаморфози образів, тобто те, як один із них перетворюється на інший. Часто, розглядаючи свої автоматичні малюнки, А. Массон помічав натяки на предметні зображення фрагментів тіл і об'єктів, що надихали його на створення сюрреалістичних полотен.

Інший всесвітньо відомий голландський сюрреаліст С. Далі теж, очевидно, вдавався до автоматичного малювання, про що свідчать його химерні дизайн-розробки, наприклад, спектральні окуляри-калейдоскоп, що змінюють дійсність (для автотуристів у випадку, якщо пейзаж наводить нудьгу); туфлі на ресорах, щоб насолоджуватися ходьбою; грим, що приховує тіні; фотомаски для репортерів; пластикове крісло, що застигає згідно з фігурою господаря; сукні з різноманітними анатомічними накладками, сконструйованими з точних розрахунків і в повній відповідності з ідеалом жіночої краси, народженим чоловічою еротичною уявою; накладні нігті з маленьким дзеркальцем у кожному з них; прозорий манекен, усередину якого наливають воду й запускають рибок.

Спадщина автоматичного малювання художників-сюрреалістів, по суті, заострила одну з найпарадоксальніших проблем у психології художньої творчості, розв'язання якої вбачається в провокуванні «організованої спонтанності», на яку звернув свою увагу Е. Фромм: «Тільки ті якості, які є результатом нашої творчої активності, заснованої на спонтанних виявах, надають особистості сили й тим самим створюють основу її цілісності» [17, с. 318]. Декларування філософом індивідуалізму розгорнулося в триаді – «творчість – свобода – спонтанність».

Слід зазначити, що категорія спонтанності (із лат. *spontan*) етимологічно пов'язана із семантикою слів «добровільність» (*to hekoysion*) і «мимовільність» (*to automaton*). В ученні

М. Лосського наближеною до поняття спонтанності є інтуїція як безпосереднє сприйняття суб'єктом не лише своїх відчуттів і бажань, але й навіть предметів зовнішнього світу [12, с. 92–153]. Із синергетичних позицій спонтанність має численні можливості для самоорганізації й самовизначення, вибір з яких заздалегідь не може бути запланованим, оскільки істотну роль тут відіграють інтуїція, вільний рух розуму, а, отже, непередбачувані й випадкові елементи [9, с. 110]. На думку Є. Синіцина, спонтанність – це потік викидів із несвідомого думок, ідей, припущень, осянь і парадоксальних рішень, що зумовлює найвище вираження індивідуальності [15]. Саме тому в наукових працях з архітектури (О. Репіна), типографіки (Е. Рудер), психології дизайн-діяльності (С. Захарова) спонтанність проголошується каталізатором проектної уяви, агентом нового знання, запорукою отримання унікальності творчого результату. Зважаючи на це автоматичне малювання вимагає напівбезсвідомого стану суб'єкта для відтворення підсвідомих образів. Це забезпечується шляхом дисоціації, тобто повного розірвання того, чим зайнята людина, й тим, що саме вона зображує. Іншими словами, справжній механічний рисунок можна створити за умови одночасного засвоєння певної зовнішньої інформації (слухання музики, перегляд відео, розмова по телефону, нарада, лекція тощо), якщо не поставлено спеціальної мети малювання.

Засоби автоматичного малювання різноманітні: широкоживані канцелярські (кулькова або гелева ручка, фломастер, олівець, папір тощо) і спеціальні художні матеріали (перо, туш, вугіль, сангіна, пастель, пензлі, фарба, папір, картон, полотно та ін.); об'єкти зображення – людські фігури, птахи, комахи і тварини, рослини, квіти, дерева, будинки, предмети побуту, сонце, місяць, зірки, хмари, особисті підписи, геометричні фігури, лінії, плями, спіралі, стріли, хрести, сітки, цифри тощо. Саме завдяки цьому, як зазначає В. Лібін, кожна людина має змогу оволодіти магічною силою переміщення в особливий, п'ятий, вимір існуючої реальності – світ фантазії й уяви, де немає нічого визначеного, предметного й у той же час все зрозуміло без слів [11, с. 19]. Непередбачуваність такої графічної творчості робить мистецтво цікавим, дивовижним. Завдяки цьому вивільняються резерви підсвідомості щодо спонтанного використання певних архетипів, символів, метафор, алегорій у різних видах дизайну, яке умовно можна поділити на два напрями – концептуальне (трансформація звичних предметів і надання їм нового звучання) і раптове (виклик у глядача абсолютного подиву одночасно з нерозумінням сутності речей).

Згідно із сучасним філософським розумінням, рисунок являє собою просторову домінанту в усіх формах предметно-перетворювальної діяльності (проектування житкових форм, монтаж обладнання, проектно-конструкторські розробки, технологічні карти тощо). Він неподільний із позиції цілісності, універсальний у контексті його використання різними видами образотворчого мистецтва, є основою моделювання форми в проектній діяльності, вихідним способом уяви й мислення та процесом поєднання інтелекту з естетичним спогляданням й моторикою руки [5, с. 39–40]. Відтак утворюється методологічний ланцюг «рисунок – система, рисунок – уява, рисунок – модель». На наш погляд, у ньому бракує принаймні двох ланок «рисунок – ілюзія» та «рисунок – проект». Це обґрунтовується тим, що будь-який вид рисунка, у тому числі й автоматичний, сприймається як зоровий обман тривимірності та неодмінно є проекцією індивідуального світобачення індивіда. З огляду на це видається правомірним стверджувати, що в професійній підготовці майбутнього дизайнера все має розпочинатися з рисунка й на цій основі набувати формотворчого розмаху. Автоматичне малювання в цьому процесі стає передумовою виникнення інсайту, що, на переконання Є. Синіцина, може виконувати низку функцій: дати змогу підсвідомому прорватися на поверхню свідомості; шляхом випадкового викиду з несвідомого порушити стабільність вихідної смислової структури, подолати напруженість у структурі та її нестійку стабільність, трансформуючи її в стан розвитку; стати основою для генерування ідеї; знайти приріст до розвивальної смислової структури; надати можливість свідомості контролювати розмаїття ідей; акумулювати психічну енергію; урахувати всі значущі фактори творчого процесу; змінити сенси, що існували до самого осяяння; бути джерелом подальшої діяльності свідомості; привести пам'ять у стан сильного збудження; змінити значення поля емоцій [15].

Сучасний американський філософ і педагог В. Венгер у межах проекту «Відродження» запропонував надзвичайно ефективну відображально-потоківу («image-streaming») техніку для одержання нового інструментарію розв'язання творчих завдань, подолання певних стереотипів та розвитку інтуїції [19]. Її сутність полягає в словесному описі спонтанного потоку образів, постійно присутнього на задньому плані нашої свідомості. Таким чином, імідж-стрімінг поєднує образний і вербальний стилі мислення й одночасно дає змогу залучити до роботи колосальні ресурси, що перебувають за порогом свідомості. Незважаючи на те, що ця техніка безпосередньо пов'язана з комунікативними процесами, її можна адаптувати до автоматичного малювання, базова методика освоєння якого дуже проста. Вона ґрунтується на швидкому генеруванні образів із заплющеними очима й потім прискореному фіксуванню їх на папері різними графічними засобами, після чого автору пропонується відшукати в зображеному щось незвичне й дивовижне. Поклавши його в основу, у центрі аркуша треба створити головний візуально-графічний образ, який надалі слід доповнити іншими зображеннями, що надихне до пошуку ідеї певного типу композиції.

Скориставшись окресленою технікою, на заняттях із дисципліни «Композиція» студентам-першокурсникам при опануванні асоціативно-абстрактної композиції з метою розвитку проектною уяви й графічно-творчих здібностей запропоновано виконати кілька аркушів зі спонтанними лінійними рисунками. При цьому ми зосереджували студентів на тому, що рука повинна виконувати зображення швидко, безконтрольно й без роздумів, щоб уникнути усвідомленості малюнку. Також їх застережено в тому, що в інтерпретації своїх автоматичних начерків не потрібно шукати певної логіки, а намагатися побачити щось незвичне, химерне. Потім за допомогою прорізних рамок різних форматів вони відшукували в малюнку випадкові фрагменти, що асоціативно виражали певну емоцію, наприклад, «радість», «смуток», «гнів», «хвилювання» тощо. Після того, як знайдено найкращий варіант композиції, його потрібно було збільшити до розміру в межах формату А-3 й, увімкнувши формальну логіку, відточити зображення, намагаючись підсилити обрану асоціацію способом відкидання зайвого, доповнення іншими графічними елементами та кольором. Слід зазначити, що за результатами виконання цього завдання в більшості студентів вийшли оригінальні абстрактно-асоціативні композиції, унаслідок чого виник творчий інтерес і розкріпостилася проектна уява.

Отже, механізм автоматичного малювання сприяє розвитку проектною уяви майбутнього дизайнера, завдяки чому виникають нові образи, утілення яких у матеріалі різних видів дизайну вивільняє творчу енергію особистості, стає запорукою вільного самовираження, пошуку власного дизайнерського стилю.

За аналогією автоматичного малювання можна розгорнути й утілити в методику навчання дизайну «спонтанне формотворення», що стане основою для пошуку новітніх форм в архітектурі, промислових виробках та предметах широкого вжитку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Автоматическое рисование воздействия эт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.energytalisman.eu>.
2. Автоматическое рисование [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://teurgia.org>.
3. Антология французского сюрреализма. 20-е годы: пер. с рус. / сост. и вступ. ст. С. Исаев, Е. Гальцова; пер. С. Исаев, Е. Гальцова. – М. : Российский университет театрального искусства (ГИТИС), 1994. – 392 с.
4. Генисаретский О. И. Проблемы исследования и развития проектной культуры дизайна [Электронный ресурс] // Сайт Олега Игоревича Генисаретского. – Режим доступа: <http://www.procept.ru>.
5. Гончаров С. З. Философия рисунка / С. З. Гончаров, А. В. Степанов, Т. М. Степанова // Образование и наука. – 2004. – № 6 (30). – С. 36–45.
6. Горячев М. Д. Психология и педагогика: учебное пособие / М. Д. Горячев, А. В. Долгополова, О. И. Ферапонтова, Л. Я. Хисматуллина, О. В. Черкасова. – Самара : Издательство «Самарский университет», 2003. – 187 с.

7. Дождиков В. Г. Толковый словарь по аномальным явлениям и нетрадиционным учениям / В. Г. Дождиков. – М. : Амрита-Русь, 2005. – 256 с.
8. Зденек М. Развитие правого полушария / М. Зденек. – Минск : Попурри, 2004. – 352 с.
9. Князева Е. Н. Интуиция как самодостраивание / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов // Вопросы философии. – 1994. – № 2. – С. 110–122.
10. Леонардо да Винчи. Естественнонаучные сочинения и работы по эстетике / Леонардо да Винчи // Леонардо да Винчи. Избранные произведения. – Минск : Харвест, М. : АСТ, 2000. – 704 с.
11. Либин А. В. Психографический тест: конструктивный рисунок человека из геометрических форм / А. В. Либин, А. В. Либина, В. В. Либин. – М. : Эксмо, 2008. – 368 с.
12. Лосский Н. О. Воспоминания / Н. О. Лосский // Вопросы философии. – 1991. – № 1. – С. 92–153.
13. Немов Р. С. Психология / Р. С. Немов. – М. : Высшее образование, 2005. – 303 с.
14. Рерих Е. И. Письма в Америку: в 4-х т. (1923–1952). – М. : Сфера. – Т. I. – 2087 с.
15. Синицын Е. Тайна творчества гениев / Е. Синицын, О. Синицына. – Новосибирск : НГАХА, 2004. – 527 с.
16. Толковый словарь по эзотерике, оккультизму и парапсихологии [Электронный ресурс] / А. М. Степанов. – Режим доступа: <http://www.extra-mir.ru>.
17. Фромм Э. Бегство от свободы / Э. Фромм; пер. Д. Н. Дудинский. – Минск : Попурри, 2000. – 672 с.
18. Яковлев В. Ф. Виртуальные миры трансового рисунка, или «Я требую, чтобы меня пожалели» / В. Ф. Яковлев. – М. : Независимая фирма «Класс», 2006. – 304 с.
19. Wenger's Win. Image-Streaming / Win Wenger's, Charles Roman. – Gaithersburg : Lightning Source Inc., 2007. – 120 p.

УДК 745/749 (477.85)

I. В. СТРЕБКОВА

СТАНОВЛЕННЯ ВИЖНИЦЬКОГО КОЛЕДЖУ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

Стаття присвячена висвітленню історії Вижницького коледжу прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка як одного із центрів традиційного народного мистецтва на Буковині. У статті проаналізовано основний напрям та стилістику навчального закладу, особливості творчих пошуків майстрів-викладачів школи.

Ключові слова: Вижницький коледж, традиції, мотиви.

И. В. СТРЕБКОВА

СТАНОВЛЕНИЕ ВИЖНИЦКОГО КОЛЛЕДЖА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Статья посвящена освещению истории Вижницкого колледжа декоративно-прикладного искусства им. В. Ю. Шкрібляка как одного из центров традиционного народного искусства на Буковине. В статье проанализированы основное направление и стилестика учебного заведения, особенности творческих поисков мастеров-преподавателей школы.

Ключевые слова: Вижницкий колледж, традиции, мотивы.

FORMATION OF VYZHNYTSYA COLLEGE OF APPLIED ARTS

The article is devoted to the history of Vyzhnytsya college of Applied Arts named after V. Shkriblyak as one of the traditional folk art centers on the territory of Bukovina. The main approach and educational establishment style, the peculiarities of the school masters and teachers', particular artistic style and creative techniques of master-teachers of the school, artistic searches are analysed in the article.

Keywords: Vyzhnytsya college, traditions, motives.

У час становлення та розбудови незалежної України, утвердження її в світовому співтоваристві зростає суспільний інтерес до історичних витоків, духовної спадщини українського народу, рівня науки й освіти, в тому числі мистецької – необхідного компонента національної культури. Це також особливо важливо тепер, коли намітилися прогресивні тенденції відродження народних традицій та мистецтв, зроблено перші кроки удосконалення професійної мистецької освіти.

Поряд із загальнонавчальними центрами підготовки мистецьких кадрів Києвом, Львовом та Харковом становить інтерес історія розвитку художніх та художньо-промислових шкіл, що створювалися наприкінці XIX – початку XX століть у різних регіонах України. Однією з них є Вижницьке училище прикладного мистецтва, нині — Вижницький коледж прикладного мистецтва імені В. Шкрібляка (ВКПМ імені В. Шкрібляка). Його історія нерозривно пов'язана з історією Буковини та висвітлюється рядом дослідників. Значний вклад у вивчення Вижниччини та Буковини загалом зробив Аркадій Іларіонович Жуковський – автор багатьох наукових робіт з історією краю [6; 7], співавтор монографії «Буковина, її сучасне і минуле» [10]. Науково вартісним є видання Д. Козубовського «Вижницький коледж прикладного мистецтва» [13] та його стаття, опублікована в збірнику наукових праць [12]. Про історію та про майстрів цього навчального закладу пишуть у своїх статтях К. Валігура [1], В. Ворончак [4], С. Кириляк [11], І. Попюк [15], В. Прусак, С. Навротний [16] та інші.

Багато корисної інформації під час роботи над статтею було отримано безпосередньо при спілкуванні з викладачами та майстрами Вижницького коледжу декоративно-прикладного мистецтва: теперішнім директором закладу Д. О. Козубовським, провідним викладачем, художником В. П. Жаворонком, Д. Куриком, народним майстром різьби, головою Вижницької спілки народних майстрів В. І. Ворончаком, відомим скульптором краю Д. М. Римаром та майстром живопису В. Я. Косовичем.

Метою статті є розкриття історичного становлення Вижницького коледжу прикладного мистецтва.

Наприкінці XIX ст. Буковина входила до складу Австро-Угорської імперії на правах коронного краю і була ринком збуту промислової продукції та сировинним додатком австро-угорської економіки. Становище Буковини в останній чверті XIX ст. спонукало прогресивні кола інтелігенції наполегливо ставити питання перед австрійським урядом про заходи, які б сприяли соціально-економічному та культурному розвитку краю.

Досліджуючи історію краю, Т. Максиско зазначив: «Австро-угорський уряд, виходячи зі своїх окупаційних інтересів, не був зацікавлений у розвитку професійної освіти на Буковині і часто не давав дозволу на відкриття фахових шкіл навіть найнижчого типу. А ті школи, які завдяки великим зусиллям громадськості вдавалось відкрити, здебільшого мали характер навчально-виробничих майстерень, що налічували два-три десятки, а то й менше учнів, які одержували тут переважно практичні знання». Він також стверджує, що «всі без винятку професійні школи на Буковині були створені завдяки громадськості, з ініціативи ремісників, робітників, передової інтелігенції» [14, с. 102].

Уперше питання про відкриття різьбярської школи у м. Вижниця поставила 1883 р. інспекторська комісія Міністерства віросповідання й освіти Австро-Угорщини, яка обстежувала стан розвитку традиційних ремесел Буковини та Гуцульщини. З метою

збереження залишків та відродження народних ремесел комісією пропонувалось організувати мережу фахових шкіл різного профілю, залучити до навчання дітей місцевого населення, які закінчили народні школи і мали здібності до традиційних ремесел [12, с. 195].

Відкриття в м. Вижниця мистецького навчального закладу не було випадковим явищем. На цей час тут склалися об'єктивні передумови. У Вижницькому повіті ще в середині XIX ст., одночасно з сільським господарством широкого розвитку набули домашні промисли. Домашня промисловість через відсутність фабричної задовольняла побутові потреби місцевого населення. На Вижниччині вже чітко визначились традиційні центри, де населення займалось токарством, килимарством, столярством, вишивкою тощо. Відомими були виробники майстрів М. Бойчука, М. Чорнея з Вижниці, сім'ї Федюків з Дихтинця, вишивальниць з Виженки та Черногузів, Іспаса тощо.

Тільки в серпні 1905 р. Міністерство дало дозвіл на відкриття мистецького навчального закладу в м. Вижниця. Крайовий комітет ландтагу Буковини 19 серпня 1905 р. на своєму засіданні прийняв рішення за № 774/05 про відкриття у м. Вижниця середньої промислової школи під назвою «Крайовий навчальний заклад для різьбярства та металевої орнаментики» як філіал Чернівецького промислового училища з трирічним терміном навчання. Його директору, Емілю Кольбенгаєру, доручили вирішити практичні питання організації різьбярської школи [12, с. 198].

Еміль Кольбенгаєр, маючи добрі організаторські здібності, дуже швидко усвідомив, що основним напрямом діяльності новоствореного навчального закладу повинно бути відтворення традиційного народного ремесла, столярської та токарської справи, декоративного оздоблення предметів домашнього вжитку. Та лише завдяки залученню до викладання в школі місцевих митців, які досконало знали і володіли секретами гуцульського народного мистецтва, могли і вміли його творчо розвивати, та взявши за основу пропаганду і розвиток традиційного мистецтва Буковини та Гуцульщини, заклад не лише матиме перспективу подальшого існування, а й стане мистецьким осередком краю.

Молодих різьбярів навчали відомі народні майстри, які досконало володіли секретами гуцульського народного мистецтва й творчо його розвивали. Інструктором різьблення у 1905–1915 рр. працював Василь Шкрібляк (1856–1928). Він розвивав техніку «сухого» різьблення на дереві, продовжував традиції батька – Юрія Шкрібляка. Як наслідок творчих пошуків Василя Шкрібляка стало застосування інкрустації різноколірним деревом, бісером і перламутром. Інший виходець з Гуцульщини, майстер інкрустації Марко Мегеденюк (1842–1912) уперше почав оздоблювати свої вироби тільки різнокольоровими «пацьорками» (бісером). Ще один фундатор школи – Василь Девдюк (1873–1951) вдосконалював техніку інкрустації дерев'яних виробів. Столярну справу викладали Кароль Покорний та Федір Гнатюк. Директором навчального закладу у 1907 р. призначено Ф. Лишовського, який, крім адміністративної роботи, викладав профільюючий предмет – фаховий та перспективний малюнок [16, с. 188].

Румунська адміністрація краю у 1921 році на базі крайової школи організувала заклад під назвою «Нижча школа мистецтва і ремесла», яку 1931 року реорганізували у середній спеціальній мистецькій навчальній школі під назвою «Вижницька індустріальна чоловіча гімназія» з п'ятирічним терміном навчання. Навчання базувалося на вивченні виключно традиційного румунського мистецтва. В цілому учні виготовляли меблі в бароковому стилі з надмірною кількістю скульптурних прикрас та різноманітні вироби культового призначення, які відзначалися еkleктичним характером, були зорієнтовані в основному на потреби ринку і майже повністю втратили традиційний характер народного гуцульського мистецтва. Директором школи був призначений скульптор Іван Сергій.

З прийняттям закону про включення Північної Буковини до складу Української УРСР влітку 1940 року відбувається чимало змін у житті Буковинської Гуцульщини, і зокрема в галузі освіти. Рішенням Чернівецького облвиконкому у Вижниця було створене Державне художнє промислове училище. Директором училища призначено Ф. Л. Калініченка. Викладачами спеціальних дисциплін були призначені вихідці зі східних областей України, які закінчили художні навчальні заклади. На викладацьку роботу з фахових предметів були запрошені колишні випускники Вижницької крайової школи, відомі на той час народні майстри

М. Гайдук, Ф. Гнатюк, М. Дебрин, С. Ключан, М. Ключан, К. Павлюк. Навчання проводилось на трьох відділах: художня обробка дерева, художня вишивка та килимарство [13, с. 25].

У цей період училище перебувало в стадії організації господарської та навчально-методичної роботи, оскільки відчувався брак облаштованих майстерень, навчальних програм, підручників, бібліотеки й обладнання, що не створювало належних умов для навчання. Та з часом було закуплено різноманітні ткацькі верстати, столярні та різьбярські інструменти, сформовано бібліотеку. Навчальний заклад був готовий до нового навчального року, було оголошено і проведено набір студентів. Розпочався навчальний 1940–1941 рік. Проте процес реформування училища перериває Друга світова війна. Територія Північної Буковини знову опинилася під владою загарбників, цього разу німецько-румунських. В місті запроваджувався жорсткий окупаційний режим. Розпочалася війна, в період якої навчальний заклад використовувався за потребою того часу – в навчальних корпусах розташовувався військовий госпіталь.

Після 1945 року мистецько-промислової школу у Вижниці доповнено новими відділами: мистецького вишивкарства, килимарства і ткацтва. Мистецькі вироби випускає школа під керівництвом майстра-різьбяра Михайла Ключана (1894–1957). У школі працює також різьбяр Микола Гайдук останні – учні славних різьбярів В. Шкрібляка і В. Девдюка. Люба й Єлизавета М. Ключан та Г. Лозинська відають килимарством. Марія Ключан – вишивкарством, а Віра Ключан – мистецьким ткацтвом. Викладачкою вишивкарства працює О. Гасюк, уродженка села Дихтинець, сама гуцульського походження. Ці митці одними з перших продовжили започатковану В. Шкрібляком комплексну роботу щодо збору етнографічного матеріалу, що дало можливість зібрати унікальну колекцію експонатів народних ремесел та старожитностей, які сьогодні знаходяться в місцевих музеях, а отже студенти мають змогу досліджувати мистецьку спадщину регіону за артефактами. На кожному етапі становлення навчального закладу саме завдяки визначним особистостям – митцям, які прагнули не лише зберегти досягнення у розвитку народних ремесел, а й передати їх своїм учням, Вижницька мистецька школа отримувала новий потужний поштовх для розвитку. Як і раніше, основною метою закладу було вивчення, засвоєння та використання учнями традиційного народного буковинського та гуцульського мистецтва, оволодіння стилевими особливостями та орнаментикою, кольоровою гамою, вивчення технологічних процесів та професійної майстерності, їх засвоєння та творча інтерпретація.

У 1949 році училище було перейменоване у Вижницьке державне училище прикладного мистецтва. На вимогу комітету в справах мистецтв УРСР дирекція училища проаналізувала існуючий склад викладачів, здійснила заходи щодо їх якісного покращення. Частина викладачів-майстрів, які не забезпечували якості навчально-виховного процесу, фахової підготовки спеціалістів, була звільнена з роботи. На їх місце прийшли дипломовані спеціалісти, в тому числі випускники училища М. Г. Шадуров, В. В. Марчук та інші [13, с. 32].

З перших повоєнних років офіційною концепцією розвитку закладу стало відновлення і розвиток традиційного народного мистецтва, його трансформування в нові форми, наповнення новим змістом. Цей період став періодом вживання в нове соціально-політичне та економічне середовище з його новими ідеями, принципами та підходами до розвитку науки, освіти, культури та мистецтва. Це був період самоутвердження і визначення місця навчального закладу не лише в системі підготовки мистецьких кадрів, але й місця в мистецькому житті України. Факти свідчать, що становлення навчального закладу в мережі мистецьких закладів України відбулося. Вижницьке училище прикладного мистецтва стає центром мистецького життя на Буковині, кузницею мистецьких кадрів не лише України, а й Радянського Союзу.

В середині 50–60-х років ХХ ст. до училища прийшли талановиті викладачі Іван Сергійович Баричев, Степан Васильович Вархола, Степан Васильович Сахро, Ганна Лозинська, Зоя Олександрівна та Олексій Шишкіни та інші. Кожен з них прагнув додати в традиційну місцеву школу своє бачення розвитку традицій, хорошу технологічну базу та майстерність. Завдяки цьому студенти спільно з викладачами в основу своєї діяльності поставили співпрацю народного майстра і професійного художника, що в майбутньому дозволяє їм грамотно інтерпретувати та розвивати традицію у власній творчості. Атмосфера активного пошуку нових ідей, застосування новітніх і

класичних технологічних методів, володіння засобами композиції дали можливість створювати унікальні шедеври декоративно-прикладного мистецтва на Буковині.

1970–80-і роки стали роками плідної роботи педагогічного колективу з піднесення якості викладання та навчання студентів. Впроваджуються нові форми і методи навчання, ведеться робота зі збирання та опрацювання багатого етнографічного матеріалу Буковини, велика увага приділяється позакласній роботі та роботі гуртків зі спецдисциплін, участь в різноманітних тематичних вечорах та в громадському суспільно-політичному житті краю.

Велику роль в розвитку Вижницького училища зробив Едуард Федорович Жуковський, учень талановитого подружжя Зої Анатоліївни й Олексія Ілліча Шишкіних, (з 1973 року директор навчального закладу). Разом із викладацьким колективом зміг повернути училище на шлях підготовки спеціалістів на базі традиційного народного мистецтва.

За час існування училища на щорічних захистах дипломних та курсових робіт екзаменаційними комісіями було відзначено високий рівень професійної майстерності випускників. Дипломні роботи вражали своєю самобутністю, новизною, стилевою чистотою, оригінальністю сучасної композиції, в основі якої лежали традиції народного мистецтва. В систему методики викладання дисциплін активно впроваджується індивідуалізація навчального процесу, що дозволяє розвивати творчі здібності кожного студента та поглиблювати емоційно-образне мислення в процесі відтворення джерела творчості. Такий підхід до навчального процесу стимулював учнів до творчих злетів.

Дослідження столітньої історії ВКПМ ім. В. Шкрібляка дає підстави твердити, що цей навчальний заклад готує гідних фахівців для потреб промисловості за багатьма спеціалізаціями — художня обробка дерева, художня вишивка, моделювання та конструювання одягу, художнє ткацтво, художня обробка металу, дизайн середовища тощо. Основною умовою для якісної мистецької підготовки є концепція розвитку закладу, відображена у навчальних програмах і планах. Останні визначають стратегічний курс, якого у своїй повсякденній роботі дотримуються викладачі та студенти.

Митці багатьох поколінь завжди знаходили і будуть знаходити в арсеналі народного мистецтва риси, що співзвучні сучасності. В наш час існує стійкий інтерес фахівців до тих сфер народного мистецтва, які спрямовані на створення досконалих естетичних і практичних виробів. Значною мірою цей інтерес зосереджений у сфері дизайну, об'єкти якого поєднують у собі сукупність естетичних, функціональних, ергономічних і технологічних властивостей. Всі ці риси притаманні і виробам студентів Вижницького коледжу.

Творчим кредом педагогічного колективу є відродження традиційних народних промислів, вивчення великої спадщини гуцульських та буковинських майстрів – сімей Шкрібляків, Бахматюків, Карпанюків; М. Гайдука, П. Клим, О. Гасюк та багатьох інших, яка є першоосновою праці та навчання викладачів і студентів коледжу. Особливістю організації навчального процесу є те, що вивчаються не лише традиційні народні промисли буковинського та гуцульського регіонів, але й Черкащини, Полтавщини, Херсонщини, Львівщини, Хмельниччини, Київської та Житомирської областей, що служать базою для підготовки спеціалістів, які після навчання працюють у цих областях.

Вижницька школа пройшла важкий і тернистий шлях становлення, не одне покоління майстрів працювало над формуванням та розвитком закладу, і лише в другій половині XIX століття чітко утвердилися її традиції, покликані зберігати, вивчати та засвоювати культурно-мистецьку спадщину українського народу та використовувати традиції гуцульського народного мистецтва. На етапі становлення Вижницької школи як вищого навчального закладу, тобто з 1905 року і до сьогодні, як викладачі, так і випускники школи є справжніми майстрами своєї справи, митцями, які мають свій власний стиль вирішення орнаментальних композицій, де закладено глибокий філософський зміст, який художники втілюють різноманітними знаками-символами народного мистецтва. Лише творче, вдумливе переосмислення традицій, вміння узагальнювати набутий досвід і його інтерпретація, грамотне застосування знань з художніх та допоміжних дисциплін, помножені на авторську експресію, створюють умови формування професійного художника. Саме така концепція навчання покладена в основу Вижницького коледжу сьогодні.

Аналізуючи творчі методи митців-педагогів Вижниччини, слід відзначити, що лише в синтезі народного мистецтва краю та професійної освіти, які постійно розвиваються й удосконалюються, формувались підходи до організації навчального процесу. Адже саме народна творчість, заснована на традиції, є фундаментом регіональної мистецької школи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Валігура К. Школа юних умільців. Вижницькому коледжу прикладного мистецтва – 70 років / К. Валігура // Радянська Верховина. – 1975. – № 12. – С. 6.
2. Вижницький коледж прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка. [Електронний ресурс] // Univer. – Режим доступу: <http://univer.econet.ua/universities/140>. 14. 12. 2012 р.
3. Вижницький коледж прикладного мистецтва. [Електронний ресурс] // Туризм. Інфо. Відпочинок в Карпатах, поради туристам. – Режим доступу: <http://www.tur.cv.ua/uk/novini/vizhnitskiy-koledzh-prikladnogo-mistetstva.html>. 09. 12. 2012 р.
4. Ворончак В. І. Народне мистецтво Буковини / Володимир Іванович Ворончак. – Вижниця : Черемош. – 2008. – 44 с.
5. Демочко К. Мистецька Буковина: Нариси з минулого / К. Демочко. – Чернівці : Книги – ХХІ. – 2008. – 336 с.
6. Жуковський А. І. Історія Буковини. Ч.1. / А. І. Жуковський – Чернівці : Редакційно-видавничий відділ облполіграфвидаву, 1991. – 110 с.
7. Жуковський А. І. Історія Буковини. Ч.2. / А. І. Жуковський. – Чернівці : Час. – 1993. – 215 с.
8. Історична довідка. Вижницькому коледжу декоративно-прикладного мистецтва – 100 років. [Електронний ресурс] // ВКПМ ім. В. Ю. Шкрібляка. – Режим доступу: http://vkpm.org.ua/ist_dovidka.html. 09. 12. 2012 р.
9. Історія. Вижниця. [Електронний ресурс] // Історико-краєзнавчий портрет Чернівецької області. – Режим доступу: <http://bukportret.info/index.php/vizhnitskiy-rajon/vizhnitsya/istoriya>. 28.01. 2012 р.
10. Квітковський Д. Буковина: її сучасне і минуле / Д. Квітковський, Т. Бриндзан, А. Жуковський. – Париж – Філадельфія – Дітройт : Зелена Буковина. – 1956. – 965 с.
11. Кириляк С. З роками коледж набуває значимості / С. Кириляк // Вижницькі обрії. – 2007. – 27 квітня. – С. 3.
12. Козубовський Д. Вижницький коледж прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка: історія і сучасність / Д. Козубовський // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта: Збірник наукових праць. – Львів, 2000, вип. 5. – С. 194–205.
13. Козубовський Д. О. Вижницький коледж прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка / Д. О. Козубовський. – Чернівці : Митець. – 1997. – 120 с.
14. Максисько Т. С. Художньо-промислові та мистецькі школи на Буковині в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. / Т. С. Максисько // Велике призначення радянського мистецтва. – Львів, 1959. – С. 101–105.
15. Поп'юк І. Вижницьке училище прикладного мистецтва – регіональна художня школа. [Електронний ресурс] / І. Поп'юк // Українська академія мистецтва. – випуск 18. – С. 56 – 64. – Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Uam/2011_18/st_10.pdf. 15. 06. 2012 р.
16. Прусак В. Розвиток художньо-промислової школи на Буковині в ХІХ–ХХ ст. / В. Прусак, С. Навротний // Науковий вісник: сучасні тенденції розробки в деревообробному і меблевому виробництвах. Збірник науково-технічних праць. – Львів: УкрДЛТУ. – 2002. Вип. 12.5. – С. 186–190.

АВТОРИ НОМЕРА

- БОРОДЧЕНКО**
Наталія Валеріївна – аспірант кафедри інтер'єру та обладнання Харківської державної академії дизайну і мистецтв.
- ВЕРБІЦЬКА**
Ірина Орестівна – асистент кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка.
- ВОЛЯНЮК**
Наталія Миколаївна – асистент кафедри образотворчого мистецтва та методики його викладання Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка.
- ГАРГАЙ**
Оксана Миронівна – асистент кафедри скрипки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- ГОЙСАК**
Володимир Юрійович – викладач відділу духових та ударних інструментів Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької, магістр музичного мистецтва.
- ГОРАК**
Яким Романович – доцент кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.
- ГУРАЛЬНА**
Світлана Степанівна – асистент кафедри гри на музичних інструментах та хореографії Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка.
- ДЕДЮ**
Оксана Йосипівна – асистент кафедри гри на музичних інструментах та хореографії Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка.
- ДУТКА**
Вікторія Валеріївна – завідувач кафедри прикладного та декоративного мистецтва Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв, кандидат мистецтвознавства.
- ЗАЄЦЬ**
Віталій Миколайович – доцент кафедри народних інструментів Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства.
- ЗАЙЧЕНКО**
Христина Сергіївна – асистент кафедри методики музичного виховання та вокально-хорових дисциплін Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка.
- ІГНАТОВА**
Лариса Петрівна – доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, кандидат мистецтвознавства.

- КВИЧ**
Лідія Михайлівна – аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.
- КИРИЧЕНКО**
Інна Олександрівна – здобувач кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки.
- КОМЕНДА**
Ольга Іванівна – доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки, кандидат мистецтвознавства.
- КУЖЕЛЕВ**
Дмитро Олександрович – доцент кафедри народних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.
- КУЩ**
Євген Вадимович – старший викладач кафедри мистецьких технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.
- ЛЕГКУН**
Оксана Гаврилівна – старший викладач кафедри гри на музичних інструментах та хореографії Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка, кандидат мистецтвознавства.
- ЛЮТЬКО**
Любов Вікторівна – аспірант кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського.
- МАКАРЕНКО**
Лідія Петрівна – старший викладач кафедри методики музичного виховання та вокально-хорових дисциплін Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка, кандидат мистецтвознавства.
- МАМЧЕНКО**
Олег Миколайович – завідувач кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету ім. Бориса Грінченка, доцент, заслужений діяч мистецтв України.
- МЕЛЬНИК**
Уляна Володимирівна – аспірант кафедри дизайну Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.
- МИХАЙЛЕВСЬКА**
Ганна Олександрівна – аспірант кафедри образотворчого мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- ПАВЛОВИЧ**
Олена Вікторівна – асистент кафедри образотворчого мистецтва та методики його викладання Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка.
- ПАЛАМАР**
Софія Ігорівна – викладач вокалу Львівської музичної школи № 2 ім. М. Колесси.
- ПАНФІЛОВА**
Олександра Георгіївна – доцент кафедри образотворчого мистецтва та методики його викладання Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка, кандидат мистецтвознавства.

АВТОРИ НОМЕРА

ПАЦАЛЮК
Ірина Іванівна

– доцент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну і методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат педагогічних наук.

ПІЧКУР
Микола Олександрович

– доцент кафедри образотворчого мистецтва Уманського державного педагогічного університету ім. Павла Тичини, кандидат педагогічних наук.

СОРОКА
Іван Іванович

– доцент кафедри режисури театралізованих видовищ і свят Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

СТАНІСЛАВСЬКА
Катерина Ігорівна

– професор кафедри мистецьких технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор мистецтвознавства, доцент.

СТРЕБКОВА
Ірина Веніамінівна

– аспірантка кафедри декоративно-прикладного мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

СУЛІЙ
Наталія Романівна

– викладач кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка, магістр педагогічної освіти.

СУН
Жуй Лун

– аспірант кафедри духових інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

СУН
Яньїн

– аспірантка кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

ШНУР
Іванна Володимирівна

– аспірант кафедри історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, магістр музикознавства.

З М І С Т

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	3
<i>Я. Р. Горак.</i> Виступи українських виконавців-інструменталістів у музично-критичній оцінці Володимира Садовського.....	3
<i>О. І. Коменда.</i> «Concerto rutheno» Олександра Козаренка: тематизм, принципи розвитку, особливості драматургії.....	10
<i>Є. В. Куц.</i> Про деякі аспекти функціонування електромузичного інструментарію у музичній культурі другої половини ХХ століття.....	16
<i>О. Г. Легкун.</i> Концертне життя Кременеччини 20 – 30-х років ХХ століття на сторінках часопису «Życie Krzemienieckie».....	23
<i>Н. Р. Сулій.</i> Богородична тематика пісень «Богогласника». До питання студіювання української церковно-пісенної спадщини у контексті християнських світоглядних засад....	28
<i>В. Ю. Гойсак.</i> Інтерпретація сучасного саксофонного репертуару (на прикладі «камерного концертино» Ж. Ібера).....	36
<i>О. Й. Дедю.</i> Художньо-мистецькі аналогії життя і творчості Юліуша Словацького та Фридерика Шопена.....	42
<i>Сун Жуй Лун.</i> Діяльність скрипаля з України Володимира Трахтенберга в контексті становлення професійного музичного життя Харбіну.....	48
<i>О. М. Мамченко.</i> Деякі психологічні аспекти виконавської інтерпретації п'ятої симфонії П. Чайковського.....	53
<i>В. М. Заєць.</i> Інтелектуалізація виконавського процесу як пріоритетний напрям українського баянного мистецтва.....	60
<i>С. І. Паламар.</i> Емоційна взаємодія у співтворчості вокаліста і концертмейстера.....	65
<i>Сун Яньнь.</i> Сучасні співаки Китаю у міжнародних конкурсах вокалістів України.....	70
<i>Л. П. Макаренко.</i> Засади фольклорної трансформації на основі дослідження третьої сюїти із симфонічного циклу «Українські танці» Л. Колодуба.....	75
<i>І. О. Кириченко.</i> Розважальна музика Галичини міжвоєнного періоду як передумова появи українського джазу.....	80
<i>Л. П. Ігнатова.</i> Музичний салон як феномен сучасної культури.....	84
<i>О. М. Гаргай.</i> Скрипкові мініатюри Адама Солтиса: досвід стильової атрибуції.....	90
<i>Д. О. Кужелев.</i> Про взаємовплив композиторської та виконавської творчості в сучасній баянній музиці.....	97
<i>І. В. Шнур.</i> Циганські романси-шлягери ХІХ століття як «культурні віруси» (на прикладі романсів О. Аляб'єва, О. Варламова та О. Гурільова).....	103
<i>Л. В. Лютко.</i> «Шлюб проти волі» Е. Хумпердінка як один з перших зразків поствагнерівської музичної драми на комічний сюжет.....	109
<i>С. С. Гуральна.</i> Музично-стилістичний семіоз «Літургій» Порфирія Бажанського.....	116
<i>Х. С. Зайченко.</i> Мелодика церковних коляд Західного Поділля.....	125

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО	132
<i>К. І. Станіславська.</i> До питання ескалації театральності у культурі ХХ – початку ХХІ століть.....	132
<i>І. І. Сорока.</i> «Підтекст»: до визначення змісту поняття у системі К. Станіславського	138
ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА	143
<i>Н. В. Бородченко.</i> Передумови створення внутрішнього середовища сучасних багатофункціональних видовищних комплексів та суспільно-культурних центрів.....	143
<i>Н. М. Воляннюк.</i> Народна вишивка Тернопільської області у вітчизняній історіографії ХХ століття	148
<i>В. В. Дутка.</i> Методи проектування в дизайні одягу	153
<i>О. Г. Панфілова.</i> Людвік Гроновський – відомий майстер фотографії на Кременеччині	157
<i>У. В. Мельник.</i> Динаміка змін у формах міського простору кінця ХХ – початку ХХІ століття	162
<i>І. І. Пацалюк.</i> Можливості образотворчого мистецтва у формуванні художньо-естетичної культури молодших школярів	167
<i>О. В. Павлович.</i> Кременець у творчості Євгена Удіна	172
<i>Л. М. Квич.</i> Ікона Зарваницької Богородиці: мистецький аспект	176
<i>Г. О. Михайлевська.</i> Художня продукція скляного заводу в Бережанах.....	181
<i>І. О. Вербіцька.</i> Особисті охоронні предмети-обереги: історія, типологія, художні особливості	186
<i>М. О. Пічкур.</i> Розвиток проектної уяви майбутнього дизайнера засобами автоматичного малювання.....	191
<i>І. В. Стребкова.</i> Становлення Вижницького коледжу декоративно-прикладного мистецтва	197



Здано до складання 19.04. 2013 р. Підписано до друку 28.05. 2013 р. Формат 60x84 1/8.
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 24,06. Обліково-видавничих аркушів 20,49.
Замовлення № 36. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТНПУ.
46027, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2.
Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97