

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

# Наукові записки

Тернопільського національного  
педагогічного університету  
імені Володимира Гнатюка

**Серія: Мистецтвознавство**

**3' 2014**

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, 2014. – № 3. – 284 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 №5 від 23 грудня 2014 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.**

*Збірник наукових праць включено до Переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів кандидата і доктора мистецтвознавства (Постанова Президії ВАК України від 26.05.10 р. № 1-05/4)  
Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації  
Серія КВ № 15877-4349Р «Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство» 12. 10. 2009 р.*

У науковому збірнику представлені статті, що висвітлюють проблеми в галузі музичного і театрального мистецтва, а також розглядаються дослідження присвячені візуальним мистецтвам: образотворчому, декоративно-ужитковому, дизайну та архітектурі.

Для студентів, аспірантів, вчителів, викладачів, наукових працівників і тих, хто цікавиться українським та зарубіжним мистецтвом.

© Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2014

# МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.01 (477) + 130.2

А. Я. СКОРИК

## МЕДІАКУЛЬТУРА ЯК РЕАЛЬНІСТЬ МЕДІАСЕРЕДОВИЩА

*У статті досліджено особливості тенденцій розвитку мас-медіа в комунікаційних системах суспільства. Розглянуто специфіку існування поняття «медіа» як феномена масової культури. Охарактеризовано тенденції розвитку «медіа» як посередника соціокультурних процесів на межі ХХ–ХХІ століть.*

**Ключові слова:** *медіакультура, медіапростір, культурологія, критика, функції, глобалізація, образ, цивілізація.*

А. Я. СКОРИК

## МЕДИАКУЛЬТУРА КАК РЕАЛЬНОСТЬ МЕДИАСРЕДЫ

*В статье исследованы особенности тенденций развития масс-медиа в коммуникационных системах общества. Рассмотрена специфика существования понятия «медиа» как феномена массовой культуры. Охарактеризованы тенденции развития «медиа» как посредника социокультурных процессов на рубеже ХХ–ХХІ веков.*

**Ключевые слова:** *медиакультура, медианпространство, культурология, критика, функции, глобализация, образ, цивилизация.*

A. J. SKORYK

## MEDIA CULTURE AS A REALITY OF THE MEDIA SPHERE

*The term «media culture» occurs much later, as the invention of modern cultural view that was introduced as one referred to a particular type of cultural information society intermediaries between society and the state, society and government. With this expanded context limits understanding of the theory and history of culture allowed the cultural discourse in contemporary media culture experience of a large number of humanitarian disciplines such as psychology, sociology, economics, etc. The term «media culture» as the creation of modern cultural thought, means a particular type of culture in a globalized information society.*

*Media has always sought to seize the mind of the consumer, immersing it in an illusory world of dreams. This effect could have serious consequences, and at the end of the media (the future development of electronic means) predicts complete thinker «amputation» of human consciousness. McLuhan believes that any process of consumption of media culture provokes the fact that human abilities are getting abroad, acquiring its own (far from human) logic, and this logic imposes people, want they or not. This creates a situation of ness in the illusory world and other such aspirations seem rather dangerous. In the face of technological infrastructure alienated person is weak and dependent*

*being. It, however, doesn't make a person happy, because she does not realize what is happening, she is glad of that plenty things given by this «technological machinery».*

*There is another aspect of media culture, which is now associated with the rapid development of digital technology. Thus, the development of digital communications led to the emergence of new media sphere, which is often interactive in nature. American researchers John. S. Thompson and Brian say that masmedia communication gradually evolves to a more interactive or transactional communications. New technologies are forced to go beyond traditional mass communication media culture. This new area is called transactional scientism and media communication.*

*Today we have the opportunity not only to observe and participate in a unique situation, which is associated with high-speed transformation of contemporary culture. Not only to study the phenomenon of media culture that is changing too fast due to the incredible technological changes that accumulates every day humanity, but directly participate in the creation. Thus, we note further development of innovative projects in the media, the more integrated experience of contemporary culture (as a discussion medium, dialogue with the arts and humanities community etc.). Thanks to media culture is identified as a person, and the whole culture in general. Experience updating the identity of contemporary culture through the medial consciousness of society is creative impulse of birth of media culture. Thus we can assume that it is impossible to know all media culture and how it can be creatively developed.*

*Media culture is a set of information and communication tools that operate in the community, sign systems, elements of cultural communication, search, collection, production and transfer of information and cultural perception of social groups and society as a whole. On a personal level media culture means a person's ability to interact effectively with the media, adequately treat in the information environment.*

*Thus, the «media culture» is the information and communication system with its own language, signs, symbols, codes, performing multifunctional role in the process of representation and through fast dissemination facilitates socialization and identity of a certain cultural environment, the formation of social consciousness of individuals, their valuable experience. Thus, the «media culture» is a comprehensive tool for human exploration of the world in its social, intellectual, moral, psychological, artistic aspects and so on.*

**Key words:** *media culture, media space, cultural studies, criticism, functions, globalization, image, civilization.*

Все частіше і в українському культурному середовищі звертаються до таких понять, як медіа, нові медіа, медіамистецтво тощо, під якими розуміється медіакультура як така. Подібний інтерес і оцінювання феномена «медіакультура» сучасними культурологами зумовлений зацікавленістю новітніми технологіями, змінами у традиційній культурі, що пов'язані з технічними інноваціями інформаційно-комунікативних каналів, які часто неможливо контролювати через механізм високих швидкісних трансформацій. Крім того, швидкість змін впливає на будь-які спроби «осмислення та переосмислення ролі так званих нових медій у системі масових, чи вже глобальних, комунікацій, які мають суттєву ваду – вони старіють швидше, ніж розвивається цей феномен» [6, с. 154]. Актуальність нашого дослідження зумовлюється відсутністю праць з питань медійної культури як елемента масових комунікацій з багатолітнім розвитком, утвердженням його в повсякденній практиці та належним місцем в інформаційному просторі.

Сучасний культурологічний дискурс медіакультури доповнився досвідом великої кількості гуманітарних дисциплін – психології, соціології, економіки, що російський культуролог Н. Кирилова виокремлює появою медіареальностей сучасного медіасередовища, медіаринку, медіакритики та іншого з розширеними функціями і статусом у широкій сфері діяльності. Ф. Джеймсон, Ж. Бодріяр, П. Вирильо наголошували на перебільшенні ролі аудіовізуальної інформації в сучасній цивілізації. Західноєвропейські теорії у галузях філософії, культурології, соціології виокремили феномен культури у працях Т. Адорно, Р. Барта, Ж. Дерріда, Г. Маклюєна, Г. Маркузе, С. Жижєка, М. Фуко та ін. Українська гуманітарна думка зверталася до проблем журналістики у прицільних працях А. Мащенко, В. Миронченка,

А. Москаленка, Л. Губерського, О. Зернецької, В. Іванова, Г. Почепцова і переосмислювалася у контексті глобалізаційних вимірів сучасності дослідженнями С. Кримського, Ю. Павленка, О. Берегової, С. Квіта. Важливо, що на початку 1990-х рр. дослідниця О. Зернецька новітні винаходи у цій сфері виводить до нової назви – нові засоби масової комунікації (НЗМК), при цьому розділяючи поняття «мас-медіа» та НЗМК, а поняття «мас-медіа» та «засоби масової комунікації» вживаючи як синоніми.

Мета статті – дослідити особливу сферу, що утворилася в епоху глобалізації – медійну культуру, виявити системні цінності, сформувані теоретичні засади та дослідницькі підходи, що здатні забезпечити належний аналіз сучасної медійної культури.

Від початку свого існування поняття «медіа» було введено для позначення будь-якого прояву феномена «масової культури». Досліджуючи нове явище, пов'язане з появою масової, тиражованої культури, заснованої на синтезі техніки і творчості, канадський соціолог, один із перших медіатеоретиків, який наново переглянув усю історію культури, М. Маклюен в середині ХХ ст. надає цьому феномену визначення «медіа» (від латинського «media» – посередник) для позначення технічної продукції «масової культури». Однак сам термін «медіакультура» виникає значно пізніше як винахід сучасної культурологічної думки, що введений «для позначення особливого типу культури інформаційного суспільства, що є посередником між суспільством і державою, соціумом і владою» [7]. Завдяки такому контексту розширилися межі розуміння теорії та історії культури, що дозволило ввести у сучасний культурологічний дискурс медіакультури досвід великої кількості гуманітарних дисциплін - психології, соціології, економіки і т. ін. Як зазначає російський культуролог Н. Кирилова, саме на тлі появи медіакультури «сформувалися нові медіареальності сучасного медіасередовища, медіаринку, медіаменеджменту, медіакритики, функції, статус та сфера діяльності яких стають набагато різноманітнішими, ніж це було раніше» [8].

Ще в 30-ті роки ХХ ст. Вальтер Беньямін звертається до проблем, розв'язування яких дозволило б переосмислити художню культуру ХХ століття: з одного боку – це сучасна соціально-критична теорія, з іншого – сучасне мистецтво і художня критика. В. Беньямін вважав, що основні питання проблемного поля полягають у площині необмеженої можливості технічного репродукування, зникнення онтологічних і соціальних кордонів між копією та оригіналом, руйнування «аури» твору мистецтва (породженої «сучасністю») [2]. Все більше знецінювалися такі поняття, як творчість, геніальність, таїнство мистецтва. Більш того, зазначає Н. Кирилова, репродукційна техніка вивела предмет, який репродукується, зі сфери традиції, замінила його унікальне існування на масове. Тобто на місце індивідуального споживання і насолоди сучасна культура пропонує все більш різноманітні і витончені форми масового споживання (принагідно зазначимо, що винахід відео і ТБ, особливо кабельного, як не дивно, не знищило кінематограф - навпаки, після введення системи Dolby Surround кіносеанси стали ще більш масовими) [8].

Сьогодні прийнято говорити про об'єднуючу функцію медіакультури, яка залучає до себе усі види аудіовізуального мистецтва. Ф. Джеймсон, Ж. Бодрійяр, П. Вирильо засвідчують існуючу надмірну перебільшеність аудіовізуальної інформації в сучасній цивілізації. Вони вважають, що медіакультура – «галузь культури, яка пов'язана з трансляцією динамічних образів, що отримали широке поширення завдяки сучасним технічним засобам запису та передачі зображення і звуку (кіно, телебачення, відео, системи мультимедіа)» [7].

Історично склалося так, що інтерес до проблеми функціонування феномена медіакультури у суспільстві виник у західноєвропейських теоріях у таких галузях знань, як філософія, культурологія, соціологія (Т. Адорно, Р. Барта, Ж. Бодрійяра, Ж. Дерріда, Ж. Дельоза, М. Маклюена, Г. Маркузе, С. Жижека, Х. Ортега-і-Гассета, М. Фуко та ін.). Проте, це не означає, що в українській гуманітарній думці зовсім не зверталися до цього феномена. Однак перші прицільні дослідження з'явилися лише наприкінці 80-х - 90-х рр. минулого століття у сфері журналістики. Це роботи А. Мащенко, В. Миронченка, А. Москаленка, Л. Губерського, О. Зернецької, В. Іванова, В. Королька, Г. Почепцова та ін. Ця проблема набула загальнотеоретичного переосмислення у контексті глобалізаційних та цивілізаційних вимірів у працях таких видатних українських науковців, як С. Кримський, Ю. Павленко, Ю. Пахомов.

Звичайно, сьогодні це галузь досліджень, яка швидко й ефективно розвивається. До найбільш відомих робіт останніх років слід віднести дослідження О.Берегової, С. Квіта.

Термін «медіакультура» як творіння сучасної культурологічної думки означає особливий тип культури глобалізованого інформаційного суспільства. Ще не так давно у вітчизняній літературі використовувалися такі поняття, як «засоби масової інформації» (ЗМІ), «засоби масової комунікації» (ЗМК). Проте в західних дослідженнях використовується переважно термін mass media.

Зазначимо, що термін ЗМІ, що активно поширювався на пострадянському просторі, є досить застарілим. Науковцями всього світу визнано більш доцільним використовувати термін ЗМК. Наголосимо, що у вітчизняній науковий обіг термін «масова комунікація» був офіційно введений у 1993 р. завдяки роботі української дослідниці О. Зернецької «Нові засоби масової комунікації». Деяко пізніше, у 1997 р., з'явився підручник для вищих навчальних закладів А. Москаленка, Л. Губерського, В. Іванова, В. Вергуна «Масова комунікація».

Зазначимо, що О. Зернецька ще на початку 1990-х рр. звернула увагу на докорінну зміну та появу нових засобів масової комунікації (НЗМК). Українська дослідниця додає до традиційних ЗМК (наземне телебачення, радіомовлення, всі різновиди звукозапису та його поширення, кіно, друковані видання) новітні винаходи в цій сфері, «які революційно впливають на розвиток цієї (і не тільки цієї) сфери людської життєдіяльності і які отримують назву «нові засоби масової комунікації (НЗМК)». До них можна віднести нові різновиди телебачення (кабельне, супутникове глобальне телебачення), відео, комп'ютери та інші, які тільки передбачаються.

Для нашого дослідження досить важливо, що авторка монографії розділяє такі поняття, як «мас-медіа» та НЗМК. Вживаючи терміни «засоби масової комунікації» та «мас-медіа» як синоніми, О. Зернецька використовує їх для позначення традиційних інформаційних засобів (радіо, преса, платівки та ін.). Що стосується новітніх інформаційних засобів, то українська дослідниця називає їх НЗМК, або «нові медіа», як це прийнято в сучасних західних дослідженнях [5].

Відзначимо, що «медіа» – це не лише засоби для передачі інформації, а певне середовище, «в якому виробляються, естетизуються і транслюються культурні коди» [8]. Російський культуролог В. Савчук відзначає: «Медійність - це екзистенційний проект спраглих пробитися і достукатися понад і через газетну смугу, теле- і радіофір» [14, с. 25]. Тому ми погоджуємося з Н. Кириловою, яка вважає, що у своєму розвитку «особливості цього медіасередовища «викристалізуються» і втілюються в окремому феномені, який стає знаковим для історії культури того чи іншого періоду» [8].

Поняття «медіа» і його поширення в культурологічній теорії в минулому столітті пов'язано з появою засобів масової інформації і, звісно ж, з поняттям інформаційної революції. Відомо, що, за теорією М. Маклюєна, сьогодні світ переживає епоху четвертої інформаційної революції. Історія медіакультури нараховує чотири епохи: епоха дописемного варварства; тисячоліття фонетичного письма; «Гуттенбергова галактика» – п'ять сотень років друкарської техніки; «Галактика Марконі» - сучасна електронна цивілізація.

Кордони цих епох позначаються чотирма інформаційними революціями:

– перша інформаційна революція – це виникнення писемності в Месопотамії (5–6 тис. років тому), потім – в Китаї, а ще пізніше – виникнення писемності майя в Центральній Америці. Завдяки виникненню писемності закінчується доба дописемного варварства;

– друга інформаційна революція пов'язана з винаходом в Китаї рукописної книги у 1300 р. до н. е.;

– третьою інформаційною революцією називають винахід друкарського верстата Йоганном Гуттенбергом у 1451–1455 рр. Починаючи з цих років і закінчуючи початком ХХ ст. М. Маклюєн називає цей період «Гуттенберговою галактикою»;

– однак ХХ ст. пов'язане з неймовірно швидким розвитком інформаційних технологій, з винаходом фотографії, телефону, телеграфу, магнітофона, радіо, телевізора і ЕОМ, а потім вже й Інтернету. З цього моменту М. Маклюєн говорить про четверту інформаційну

революцію, початок нової епохи електронної цивілізації і про медіакультуру як про переважну частину культури суспільства.

М. Маклюен вважає, що з моменту свого виникнення медіа завжди прагнули заволодіти свідомістю споживача, занурюючи його в ілюзорний світ мрій. Такий вплив може мати серйозні наслідки, і наприкінці медійного розвитку (майбутній розвиток електронних засобів) мислитель пророкує повну «ампутацію» людської свідомості. М. Маклюен вважає, що будь-який процес споживання продуктів медіакультури провокує до того, що здібності людини виносяться за її межі, набуваючи власну (далеку від людської) логіку і нав'язуючи цю логіку людині, хоче вона того чи ні. Виникає ситуація буттєвості в ілюзорності іншого світу, і таке устремління здається досить небезпечним. Перед обличчям цієї відчуженої технологічної інфраструктури людина опиняється слабкою і залежною істотою. Її, однак, рятує те, що вона не усвідомлює того, що відбувається з нею: вона радіє широким можливостям, які їй надає ця «технологічна машинерія», і з оптимізмом втрачає саму себе, подібно Нарцисові, паралізованому своїм відображенням у воді [10].

Однак М. Маклюен розглядає явище медіакультури не лише з негативної точки зору, а в діалектичній єдності як негативних, так і позитивних його якостей. Він визнає основні сутності медіа: її впливовість, позамежність, комунікативність і т. ін.

Продовжуючи роздуми М. Маклюена, відомий український культуролог С. Кримський також відзначає, що «зараз створюється глобальна інформаційна мережа, що включає нову комп'ютерну інфраструктуру планетної свідомості. Вона і дає змогу здійснювати діалог у масштабі планети на кооперативній основі. Тим самим набуває наочних рис той «світовий мозок», про який мріяв Г. Уеллс» [9]. Тобто визначається найважливіша риса сучасної медіакультури – її глобальний характер (О. Зернецька), коли національні медіаринки інтегруються у глобальну медіаструктуру, де зникають відмінності між Інтернетом, ТБ, пресою тощо.

Однак, як підкреслює український культуролог С. Квіт, сам термін «глобалізація» з'явився зовсім недавно. Спираючись на роботи Ю. Остергамеля та Н. Петерсона, С. Квіт зазначає, що спочатку цей термін вживали у своїх працях лише економісти, а вже з 1990-х рр. він поширюється на всі сфери життя для характеристики сучасного світу. Згадаймо принагідно, що М. Маклюен писав про «всесвітнє глобальне село» у книгах «Галактика Гутенберга» (The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man, 1962 p.) та «Розуміння Медіа» (Understanding Media, 1964 p), фіксуючи нову комунікаційну, а згодом – і ту культурну ситуацію, що склалася вже за його часів. Мислитель пише, що в результаті електронних засобів зв'язку стала можливою миттєва передача інформації з будь-якого континенту в будь-яку точку світу, а отже – земна куля «стиснулася» до розмірів села. І хоча сьогодні поняття «глобальне село» вживається як метафора, яка описує Інтернет та Всесвітнє павутиння, ми вважаємо, що вже у 60-ті рр. XX ст. саме М. Маклюен започаткував у своїх дослідженнях роздуми про глобалізаційні процеси у світовій культурі.

Глобалізація, відзначає С. Квіт, – це нова якість сьогодення, що, зокрема, зосереджується на тих макропроцесах, які тепер стосуються кожного. «До певної міри вона споріднена з явищем модернізації, що, зокрема, означало поширення європейського способу життя на весь світ. Сьогодні висловлюються сподівання, що влада доби глобалізації буде більш полемічною, ніж перед тим, за часів капіталізму чи імперіалізму. Неминуча стандартизація суспільних норм і виробництва має спиратися на вимоги різних типів цивілізацій» [6, с. 164].

О. Зернецька відзначає, що глобалізацію можна визначити як «процес структурування, який містить у собі гомогенізацію і гетерогенізацію – процес, у якому фактори, що оперують у різних темпоральних послідовностях, взаємодіють та змінюють перемінні структури соціального буття для створення структурно-олігархічного, але взаємопов'язаного світу. Шляхи і потоки глобалізації можуть бути різноспрямованими та багатовимірними; вони проходять крізь вертикальні (індивідуальні, кланові, групові, державні, міжнародні) та горизонтальні (юриспруденція, економіка, політика, культура, освіта) організації, рівні людського життя».

Попри всі позитивні якості глобалізації світу С. Кримський доводить, що розвиток нового інформаційного суспільства електронної епохи кінця ХХ – початку ХХІ ст., з одного боку, мало би було «знаменувати становлення загальнолюдської надцивілізації, яка супроводжується зростанням можливостей регіоналізації, в тому числі національної диференції людства». З іншого боку, відбуваються розбіжності між загальнолюдськими цінностями та національними, регіональними цінностями. Сьогодні зникає «нове розуміння загальнолюдського початку всесвітньої історії та нові стратегічні орієнтири його здійснення» [9]. С. Кримський відверто пише про те, що завдяки глобалізаційним процесам, в нашому випадку це стосується і медіакультури, те, що все людство визнає зараз як загальнолюдське, «насправді є парадигмацією стандартів науково-технічного прогресу і пов'язаних з ним соціокультурних цінностей, що сформовані європейською цивілізацією. Ці цінності, прийняті усім людством як умови історичної конкурентоздатності народів в нашу епоху, проте не визначають архетипи їх національної самовизначеності та буттєвої укоріненості... Загальнолюдське не є пересічним виявленням інваріантного, загального в африканській, азійсько-тихоокеанській, близькосхідній чи західноєвропейській культурах. Воно конститується за принципом внутрішньої репрезентації кожним етносом чи культурою цінностей, що диктуються історичним поступом, етикою солідарності та викликом Універсуму. При цьому потреба в певній цінності може спочатку усвідомлюватись в одному регіоні, хоч би які суперечності з загальнолюдськими цінностями це не викликало» [9]. Тому, на нашу думку, і виникає множинність проблем у сучасній українській медіакulturі, адже процес входження будь-якої національної культури (медіа тощо) у глобалізований медіасвіт є завжди болісним і далеко не завжди – з позитивними наслідками. Таким чином, перед українською медіакulturою сьогодні гостро стоять питання щодо власної ідентифікації, збереження певних традицій та цінностей, які притаманні тільки унікальній українській культурі.

У своєму дослідженні О. Зернецька виокремлює чотири основні процеси які пов'язані з розумінням ролі держави у сфері «масовокомунікаційної індустрії .... Це – *комерціалізація, лібералізація, приватизація та інтернаціоналізація* (курсив наш – А.С.). Вважаємо, що ці процеси повністю відповідають сучасному стану медіакulturі в усьому світі, включаючи Україну. Роздивимось детальніше ці процеси, за О. Зернецькою.

Комерціалізація має на меті використовувати надбання культури та мистецтва не задля їхнього збереження та розвитку, а з метою отримання прибутку, коли світові та етнонаціональні базові стандарти та цінності замінюються на ринкові стандарти, знижуючи духовний рівень суспільства. До речі, зазначимо у цьому контексті, що відповідно до статті 5 Закону України «Про захист суспільної моралі» йдеться про забезпечення доступу до надбань культури і мистецтва та недопущення їхньої комерціалізації у сфері художньої культури: літератури, кінематографії, театрального, музичного, хореографічного, пластичного, образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, архітектури, фотомистецтва, дизайну і т. ін.

Лібералізація – «це процес державного втручання з метою розширення кола учасників медіаринку шляхом створення конкуренції» [5, с. 87]. Як приклад О. Зернецька наводить рішення з боку держави щодо створення приватних форм телебачення задля конкуренції державному або громадському телебаченню.

Приватизація – процес продажу державою ЗМК. Як зазначає О. Зернецька, цей процес є дуже небезпечний для державного інформаційного простору, якщо він законодавчо закріплює дозвіл на купівлю ЗМК іноземними громадянами.

Позитивним є процес інтернаціоналізації, який допомагає «транснаціоналізації в галузі НЗМК», яка «потребує певної міждержавної координації» [5, с. 87–88].

Отже, сучасний стан розвитку медіакulturі в Україні повністю відображає загальну кризову ситуацію в державі, що в аспекті «глобальних трансформацій систем масової комунікації призводить до загострених, а часом - непередбачених форм її проявів. Перехід від гегемонізму державного телебачення як національної системи до дуальної моделі йде не шляхом створення громадського й комерційного телебачення (як у Західній Європі, Канаді, Японії, Австралії), а співіснуванням державного і недержавного (тобто комерційного) телебачення, що, попри елементи комерціалізації та лібералізації, стримує розвиток



громадянського суспільства в Україні, одночасно підсилюючи вплив виконавчої гілки влади на національне телерадіомовлення» [5, с. 333].

Є й інша сторона медіакультури, яка сьогодні пов'язана зі швидким розвитком цифрових технологій. Так, розвиток цифрових медіакомунікацій призвів до появи нового медіасередовища, яке найчастіше є інтерактивним за своєю природою. Американські дослідники Дж. Брайан і С. Томпсон відзначають, що мас-медійна комунікація поступово еволюціонує до більш інтерактивного або транзактного зв'язку. Новітні технології змушують виходити за межі традиційної масової комунікації, медіакультури. Цю нову галузь науковці й називають *транзактною медійною комунікацією*. З точки зору Дж. Брайанта і С. Томпсон, транзактність означає зміну ролей, тобто перехід до таких міжособистісних комунікаційних відносин, у яких кожна сторона може по черзі поставати у ролі відправника, одержувача або передавача інформації. Таким чином, відбувається обмін інформацією, певними знаками, а в результаті – і конкретними знаннями. Медійна культура означає, що ці технології, як і раніше, включають в себе медіа. У більшості медіасистем, які підтримують транзактну комунікацію, може відбуватися також масова комунікація. Іншими словами, комунікаційними трансдіями можуть обмінюватися багато користувачів [3, с. 395–396].

Такий погляд на медіа дещо збігається з точкою зору на медіа Славоя Жижека. Він розглядає сучасну культуру в контексті загальної медіатизації та пише про віртуальну реальність. Занурюючись у медіакультуру, людина і сама стає продуктом нових медіа. Відбувається певний акт транзактної медійної комунікації. Інколи трапляється й так, що у процесі медіатизації відбувається процес перетворення реального об'єкта на штучний, «тіло, яке майже повністю «медіатизоване», функціонує за допомогою протезів і каже штучним голосом» [4]. І подібно до того, як наше тіло медіатизується, пише С. Жижек, свідомість також змінюється.

Сьогодні ми маємо можливість не лише спостерігати, а також брати участь в унікальній ситуації, яка пов'язана зі швидкісними трансформаціями сучасної культури. Тобто не лише вивчати феномен медіакультури, який надзвичайно швидко змінюється завдяки неймовірним технологічним змінам, що напруцьовує кожного дня людство, а й безпосередньо брати участь у її створенні. Отже, зазначимо, щобільше відбувається розвиток інноваційних проектів в медіа, тим активніше інтегрується досвід сучасної культури (в якості дискусії середовища, діалогу з мистецтвом і гуманітарним співтовариством і т. ін.). Завдяки медіакультурі відбувається самоідентифікація як людини, так і всієї культури загалом. Досвід актуалізації самоідентифікації сучасної культури через медіальну свідомість суспільства є творчим імпульсом народження медіакультури. Таким чином можна припустити, що вичерпно не можна пізнати медіакультуру, її можна творчо розробляти.

Що ж таке «медіакультура»? Незважаючи на те, що цей термін отримав широке розповсюдження в культурологічній теорії, він дотепер не отримав енциклопедичного статусу. Ми знайшли досить невелику кількість інтернет-версій його тлумачення та єдине визначення Н. Кирилової. Наведемо їх: «Медіакультура – (від лат. *medium* – засіб, посередник, спосіб, *cultur* – обробка) – особливий тип культури інформаційного суспільства, що представляє собою сукупність інформаційно-комунікативних засобів, друкованої та екранної культур, матеріальних та інтелектуальних цінностей, вироблених людством у процесі культурно-історичного розвитку, що сприяють формуванню суспільної свідомості та соціалізації особистості».

«Медіакультура – сукупність інформаційно-комунікаційних засобів, що функціонують у суспільстві, знакових систем, елементів культури комунікації, пошуку, збирання, виробництва і передачі інформації, а також культури її сприймання соціальними групами та соціумом у цілому. На особистісному рівні медіакультура означає здатність людини ефективно взаємодіяти з мас-медіа, адекватно поводитися в інформаційному середовищі».

«Медіакультура – це сукупність інформаційно-комунікативних засобів, вироблених людством у ході культурно-історичного розвитку, що сприяють формуванню суспільної свідомості та соціалізації особистості. Всі види медіа (аудіальні, друковані, візуальні, аудіовізуальні) включають в себе культуру передачі інформації та культуру її сприйняття;

медіакультура може виступати і системою рівнів розвитку особистості, здатної «читати», аналізувати і оцінювати медіатекст, займатися медіаторчістю, засвоювати нові знання за допомогою медіа тощо» [7].

Отже, «медіакультура» – це інформаційно-комунікаційна система зі своєю мовою, знаками, символами, кодами, що виконує поліфункціональну роль у процесі своєї репрезентації та завдяки швидкісному розповсюдженню інформації сприяє самоідентифікації та соціалізації певного культурного середовища, формуванню суспільної свідомості особистостей, їх ціннісного досвіду. Таким чином, «медіакультура» є комплексним засобом освоєння людиною навколишнього світу в його соціальних, інтелектуальних, моральних, психологічних, художніх аспектах тощо. Однією з основних функцій медіакультури є комунікативність як акт спілкування, діалогу між різними культурами, різними країнами, народами, соціальними групами, індивідами, зрештою, владою і суспільством тощо. Діалог культур надає медіакультурі можливість бути потужним каталізатором, «завдяки чому відбувається обмін культурною інформацією в історико-філософському та історико-літературному контексті і тим самим інтенсифікується соціальний прогрес» [7]. Ще раз зазначимо, що до медіакультури належить цілий спектр як традиційних засобів масової комунікації (газети, журнали, фотографії, магнітофони, радіо, телебачення, відео), так і новітніх мультимедійних засобів (Інтернет, кабельне ТБ тощо), які завдяки засобам масової комунікації створюють медіа-простір, а конкретніше – зовсім нову реальність, а точніше – гіперреальність.

Виходячи з вищесказаного та звертаючи увагу на інформаційно-семіотичний дискурс, природно закладений у визначення поняття «медіакультура», її можливо розглянути у трьох основних аспектах: як систему артефактів; систему символів; систему знаків тощо. Звертаючи увагу на те, що знакові системи є багатограними, медіакультуру можна розділити на чотири види. Перший – писемний (друковані газети, журнали) – в основі якого закладено дискурс слова. Другий – аудіальний (радіо, магнітофон, CDРоми та ін.) – це дискурс мовленнєвої та музичної мов, де важливим чинником є час, який постає у двох вимірах: послідовності та одночасності. Третій – візуальний (живопис, графіка, плакат), де головним чинником постає простір, а в традиційних візуальних мистецтвах домінують іконічні знакові дискурсивні системи. І останній, четвертий тип – технічна медіакультура, яка зазвичай пов'язується з «естетикою» кадру, вона репродукує реальність і передає інформацію за допомогою аудіовізуальних засобів комунікації – кіно, ТБ, відео, комп'ютерної графіки, анімації тощо. Це культура багатовимірних медіа, в якій відбувається процес синтезу й інтеграції всіх попередніх дискурсів знакових систем.

Нагадаємо ще раз, що документально зафіксовані дискурсивні практики М. Фуко називає «археологією знання», він акцентує увагу на дуальній позиції «влада» – «знання». Сьогодні вже ні в кого не викликає сумнівів, що основною владою, яка панує над всім світом, є влада медіа, влада інформації. А звідси – й особлива функція медіакультури – бути «інтегратором» (за О. Ахієзером) світової модернізації у XXI ст [1]. Особливістю світової модернізації є посилення ролі медіакультури як посередника між владою і суспільством, соціумом і особистістю, як «інтегратора» нового медіасередовища. Отже, з появою медіа можна говорити про розширення традиційної схеми комунікативного процесу передачі інформації: повідомлення – комунікація – інтерпретація. А саме повідомлення (message) як певний продукт інтелектуальної діяльності людини у процесі комунікації транслює та передає певні знання та, завдяки цим messages інтерпретує реципієнтами. В цьому сенсі надзвичайно важливим є вже класичний постулат Маклюєна «the medium is the message», оскільки, на думку мислителя, що сказане медіумом – все пройшло через медіум, а отже – жодний медіум не є нейтральним.

С. Квіт відзначає, що нові медіа зазнають якісно іншого рівня, потрапляючи в Інтернет. Останній сам по собі може вважатися ЗМК, оскільки є, власне, засобом поширення різноманітної інформації. Сам Інтернет є проектом середини 1980-х рр. Advanced Research Project Міністерства оборони США. М. Кастелз відзначає, що метою цих проектів була мережева децентралізація американської комунікації на випадок ядерної війни. Військова мережа ARPANET, створена ще 1968 р., зрештою перетворилася на світове павутиння. Проте

все ж визначення «нові медіа» застосовується не до самого Інтернету, а до тих ЗМК, які створені на його основі й використовують його технологічні можливості та канали обміну інформацією [6, с. 154].

Медійна культура є чинником значного впливу на суспільство в цілому та, зокрема, на політичну ситуацію країни. Велику роль у цьому відіграє, звичайно, і роль комунікативної функції. З одного боку, вона надає медіакulturі здатність до акумуляції сил та інформованості великої кількості людей одночасно, а з іншого – використання цієї громадськості державою, яка часто може застосовувати будь-яку інформацію як ідеологічний інструмент.

ЗМК найбільш за всі інфомережі контролюються державою. Як протипагу ЗМК назвемо соціальні мережі, які дозволяють значно активніше їх використовувати населенню задля отримання будь-якої інформації, озвучування власних думок, критики уряду та ін. Отже, як результат – протиставлення соціальних мереж засобам масової інформації, особливо під час кризових, революційних періодів в історії тієї чи іншої держави, зокрема України. Звернемо увагу і на те, що одним із найпотужніших факторів прогресу в розвитку медіакulturі сьогодні є комп'ютер та Інтернет, які дозволяють охопити весь інформаційний світ та вступити в контакт з будь-яким джерелом інформації.

Цей факт, звичайно, вплинув і на роль населення в подібних суспільних змінах, в результаті чого були утворені принципово нові суб'єкти громадського суспільства у вигляді локальних структур – ком'юніті, або мережевих спільнот. За визначенням дослідниць Е. Морозової та І. Мирошніченко, мережеві спільноти – це відносно нестійка сукупність людей, що взаємодіють за допомогою системи інтернет-комунікацій, забезпечуваних службами мережі Інтернет, що володіють спільністю інтересів і здійснюють спільну діяльність у віртуальному просторі [12]. Однак, на нашу думку, не дивлячись на те, що породжені самі спільноти мають бути в Інтернеті, наслідки і «спільна діяльність» може не обмежуватися віртуальним простором, а матиме реальні соціально-політичні або соціально-культурні прояви. До найбільш поширених сьогодні світових соціальних мереж в Україні можна віднести «Twitter» та «Facebook». Безумовно, існують й інші, але вони мають риси більш розважального характеру.

Отже, соціальна мережа як тип Інтернет-сайту має надзвичайно багато можливостей: це здатність до майже абсолютно вільного та абсолютно добровільного поширення користувачами інформації, що, як наслідок, забезпечує й ознайомлення з найбільш важливими для самих користувачів темами чи подіями, і одночасно це створення можливості для об'єднання та реальної мобілізації у випадках реагування на події; здатність до продукування власних позицій та пропозицій з тих чи інших тем; величезні можливості дискусії й обговорення; безмежні можливості цитування й обміну інформації з іншими ресурсами – сайтами ЗМК, громадськими ініціативами, кризовими картами та ін. Отже, не дивлячись на початкову мету створення соціальної мережі, сам її функціонал є продуктивним засобом для будь-якої соціальної активності та колективної діяльності.

Однак, на протипагу вищесказаному, зазначимо, що тут може виникнути парадоксальна ситуація, коли завдяки медіа, а здебільшого соціальним мережам, виникає безліч контактів і паралельно з цим – дефіцит спілкування, який сьогодні треба сприймати як соціокультурну та психологічну проблему.

Звернемо увагу на те, що проблеми українських ЗМК повністю збігаються з больовими точками медіакulturного простору західних країн. Так, виконуючи одну із своїх головних функцій – аксіологічну, медіакultura пропагує певні цінності. Особливо це стосується кожного реципієнта як суб'єкта культури, який не завжди є готовим до сприйняття тієї чи іншої інформації у викладенні «переказів» медіаканалами. Передусім це пов'язано з недостатнім життєвим досвідом та несформованою внутрішньою позицією. Проблемне поле, створене сучасними медіакommунікаціями, часто формує культ сили, грошей, споживацьке ставлення до життя. «Вони фактично контролюють нашу культуру, пропустивши її через свої фільтри, виділяють окремі елементи із загальної маси культурних явищ і надають їм особистої ваги, підвищують цінність однієї ідеї, знецінюючи іншу, поляризують таким чином усе поле культури» [11, с. 26].

Якщо говорити про негативний вплив медіакомунікацій, то слід відзначити, що в сучасному українському суспільстві виникла низка проблем-суперечностей, серед яких, як зазначає більшість дослідників (О. Зернецька, О. Невмержицька, М. Титаренко та ін.), виокремлюються наступні:

– між інтенсивним напливом інформації і низьким рівнем моральної культури особистості;

– між вимогами соціального замовлення суспільства й ціннісними орієнтирами, пропагованими ЗМК [13].

Таким чином, серед основних функцій медіакультури слід назвати наступні: інформативна; комунікативна; інтермедіальна (об'єднуюча, посередницька), аксіологічна (ціннісно-сміслова); ідеологічна, розважальна; креативна; інтеграційна; соціальної адаптації. Крім того, на наш погляд, однією із найважливіших рис сучасної медіакультури є тотальна глобалізація.

Можна припустити, що критичне ставлення до масової культури в Україні та інших країнах пострадянського простору виникло завдяки і насамперед цим авторам і взагалі західній тенденції критичного осмислення масової культури. Але не можна не відзначити, що таке ставлення до неї було нав'язане і рамками радянської ідеології в цілому, згідно з якою все західне – в тому числі і масова культура – засуджувалося, оскільки під цим поняттям розумілася саме західна, буржуазна, культура, яка розглядалася як низова, кітчева, антидемократична, класова, аморальна.

Сьогодні масова культура вже не піддається різкій критиці, а стає предметом більш раціонального (практично позбавленого оцінних суджень) дослідження. Серед характерних рис, що культивуються масовою культурою та більшою мірою вирізняються дослідниками-культурологами, можна назвати: ескапізм, гедонізм, споживацьку психологію, сексизм, політизацію та ін

Але з іншого боку, сучасна людина не здатна якісно обробляти величезну кількість інформації, що надходить, і в цьому виражається діалектика кількості та якості. Надвисока частотність комунікативних зв'язків, інформаційна надмірність, які властиві сучасному постіндустріальному світові, не дозволяють ґрунтовно і глибоко вникати в події, в надбання культури і мистецтва.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Ахиезер А. С. Россия: критика исторического опыта. В 3-х тт. / А. Ахиезер. – М., 1991. – 301 с.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / В. Беньямин. – М., 1996. – 205 с.
3. Брайант Дженнингз, Томпсон Сузан. Основы воздействия СМИ. : Пер. с англ. – М. : Издательский дом «Вильямс», 2004. – 432 с.
4. Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия / С. Жижек // Искусство кино. – 1998. – № 1. [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.kinoart.ru/archive/1998/01/n1-article25>.
5. Зернецька О. В. Глобальний розвиток систем масової комунікації і міжнародні відносини / Зернецька О. В. – К. : Освіта, 1999. – 351 с.
6. Квіт С. Масові комунікації: Підручник. / Сергій Квіт. – К. : Вид. дім Києво-Могилянська академія, 2008. – 206 с.
7. Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. – М. : Академический проект, 2005. – 448 с.
8. Кириллова Н. Б. От медиакультуры к медиалогии // Культурологический журнал, 2011. – №4(6). [Електронний ресурс] / Кириллова Н. Б. – Режим доступу: [http://www.cr-journal.ru/rus/journals/98.html&j\\_id=8](http://www.cr-journal.ru/rus/journals/98.html&j_id=8)
9. Кримський С. Перспектива нового тисячоліття та зміна стратегій соціального інтелекту / С. Кримський // Магістеріум. Історико-філософські студії – К. : Національний університет «Києво-Могилянська академія», 1998. – Вип. 1. – С. 63–70.

10. Маршалл МакЛюэн. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / М. МакЛюэн ; [пер. с англ. В. Николаева ; закл. ст. М. Вавилова]. – М. ; Жуковский : «Канон-пресс», «Кучково поле», 2003. – 464 с.
11. Моль А. Социодинамика культуры / А. Моль. – М. : Прогресс, 1973. – 264 с.
12. Морозова Е. В. Сетевые сообщества в условиях чрезвычайных ситуаций: новые возможности для граждан и для власти [Электронный ресурс] / Е. В. Морозова, И. В. Мирошниченко // Полис. – 2011. – № 1. Режим доступа: [http://chsu.kubsu.ru/arhiv/2010\\_4/2010\\_4\\_MorozovaMiroshnichenko.pdf](http://chsu.kubsu.ru/arhiv/2010_4/2010_4_MorozovaMiroshnichenko.pdf)
13. Невмержицька О. В. Розважальні програми центральних каналів телебачення України як чинник морального виховання підлітків : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. пед. наук : 13.00.07 / Херсонський держ. ун-т. – Херсон, 2006. – 18 с.
14. Савчук В. Конверсия искусства / Валерий Савчук. – СПб. : Петрополис, 2001. – 288 с.
15. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура / А. Н. Сохор. – М. : Советский композитор, 1975. – 203 с.
16. Холод О. М. Соціальні комунікації: соціо- і психолінгвістичний аналіз : навч. посібник / О. М. Холод. – Львів : ПАІС, 2011. – 288 с.
17. Kisiel P. Współczesna kultura artystyczna. Społeczny wymiar uczestnictwa / P. Kisiel. – Kraków, 2003. – 185 s.

УДК 787.6:398.8

Л. І. ДУДА

#### **ТРАНСФОРМАЦІЯ ПІСЕННИХ ЖАНРІВ РОДИННО-ОБРЯДОВОГО ФОЛЬКЛОРУ У БАНДУРНІЙ ТВОРЧОСТІ**

*У статті розглянуто пісенні жанри родинно-обрядового фольклору, зокрема визначено їхнє місце й ступінь трансформації у бандурному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Пропонується аналіз вокально-інструментальних й інструментальних обробок та авторських творів з фольклорною родинно-обрядовою основою або рисами спорідненої тематики в сучасному бандурному репертуарі.*

**Ключові слова:** родинно-обрядові жанри фольклору, весільна пісня, колискова, голосіння, бандурний репертуар, обробка, трансформація.

Л. І. ДУДА

#### **ТРАНСФОРМАЦІЯ ПЕСЕННИХ ЖАНРОВ СЕМЕЙНО-ОБРЯДОВОГО ФОЛЬКЛОРУ В БАНДУРНІЙ ТВОРЧОСТІ**

*В статье рассмотрены песенные жанры семейно-обрядового фольклора, в частности определено их место и степень трансформации в бандурном искусстве второй половины ХХ – начала ХХІ века. Предлагается анализ вокально-инструментальных и инструментальных обработок и авторских произведений с фольклорной семейно-обрядовой основой или чертами родственной тематики в современном бандурном репертуаре.*

**Ключевые слова:** семейно-обрядовые жанры фольклора, свадебная песня, колыбельная, причитания, бандурный репертуар, обработка, трансформация.

L. I. DUDA

#### **TRANSFORMATION OF THE SONG GENRES OF THE FAMILY RITUALS FOLKLORE IN THE BANDURA CREATIVITY**

*Since a comprehensive study of transformation of the song genres of the family rituals folklore*

*in the bandura creativity is missing, actualization of the issue caused the aim of the article: to determine the level of modification of genres, degree of their preservation in the bandura repertoire of the second half of the XX – beginning of the XXI century. The selected vocal-instrumental and instrumental processing, transformed samples and authors works of the bandura creativity related to the subject of family rituals folklore were analyzed.*

*In the works for bandura of composers and bandurysts-performers the ceremonial wedding songs (singly), lullabies are presented. Mainly humorous and dance songs that went beyond the rite (except lullabies, which are more common) entrenched among the songs performed at christening parties. Certain types of family rituals folklore, including wedding ladkannya, have not entrenched in bandura repertoire yet. Weepings and lamentations can not be presented as a separate genre in bandura repertoire because they are part of the burial ritual, but their elements are in many other genres of folklore and works on their basis that are widely used in bandura creativity. Other vocal folklore genres thematically related to family rituals (samples of family, social-household genres etc.), songs of literary origin and authors that became folk and are adjacent to the family rituals repertoire are presented more comprehensively.*

*Vocal genres of the family ritual folklore and related songs, especially bandura repertoire of the second half of the XX – beginning of the XXI century, experienced the following processes: preservation (complete or fragmentary) with the adaptation for performance with bandura; migration (transition of samples from family rituals to other folk song genres); transformation to the instrumental works of folklore basis (plays, variations, fantasy); emergence of new authors vocal-instrumental and instrumental works that correspond to the genres of family rituals creativity (predominantly lullabies).*

*Domestic rituals and related song genres are presented in the works for bandura of composers and bandurysts-performers in the form of vocal-instrumental processing and arrangements, instrumental works (for solo and ensemble). As a result of individual composers and performers vision of folklore samples in the modern bandura art not only processing, arranging and transformed instrumental works are popularized but also as the new vocal-instrumental and instrumental compositions appear which serve as original continuation of the theme of family rituals genres.*

**Key words:** *domestic rituals folklore genres, wedding song, lullaby, lamentations, bandura repertoire, processing, transformation.*

Обрядові пісні здавна були частиною магічного дійства і, за віруваннями людей, мали таку ж силу, як і сили природи. Згодом обряди трансформувалися і в новому втіленні стали частиною родинно- та календарно-обрядової народної творчості. Поступово обрядові пісні, виходячи за межі фольклору, набувають рис самостійних творів, мігрують в інші жанри як фольклорної, так і професійної музики. У репертуарі для бандури жанри родинно-обрядового фольклору закріплюються спочатку в вокально-інструментальній формі, а пізніше трансформуються також і в інструментальні зразки (обробки, аранжування, авторські твори).

Пісенні жанри родинно-обрядового фольклору стали предметом наукових досліджень І. Березовського, С. Грици, О. Дея, А. Іваницького, Ф. Колесси, З. Лановик, М. Лановик, С. Мишанича, І. Руснак, О. Смоляка та ін.; в контексті аналізу бандурного репертуару – у працях О. Ваврик [1], С. Вишневської [3], В.Дутчак [6–7], О. Підгорбунського [16] та ін.

Оскільки комплексне дослідження трансформації пісенних жанрів родинно-обрядового фольклору у бандурній творчості відсутнє, актуалізація питання зумовила мету статті – визначити рівень видозміни жанрів, ступінь їхнього збереження в бандурному репертуарі другої половини XX – початку XXI століття. Матеріалом аналізу стали вибрані вокально-інструментальні та інструментальні обробки, трансформовані зразки й авторські твори бандурної творчості, споріднені з тематикою родинно-обрядового фольклору.

До родинно-обрядових пісенних жанрів належать вокальні твори, що супроводжують обряди, пов'язані з основними етапами людського життя (народження дитини, весілля, проводи до війська, похорон тощо) [11, с. 193; 17, с. 299]. Відповідно до назви й призначення кожного обряду такі твори ідентифікуються як пісні, виконувані на хрестинах, колискові, весільні, плачі й голосіння тощо [4, с. 6; 19, с. 376]. Колискові пісні, що виконуються переважно дорослими

для дитини, хоча і належать до дитячого фольклору, проте не залишаються осторонь родинно-обрядової народної творчості.

Весільні пісні – вокальні твори, що супроводжують весільний обряд, умовно поділяються на дві частини – до шлюбу і після [19, с. 376]. Пісні, що належать до першої частини весільного дійства, більш ліричного плану, в них оспівується розплітання дівочої коси, прощання молодої з родиною, подругами. Друга частина передбачає вітання молодих, побажання їм щастя, доброї долі тощо, включає різноманітні жартівливі й танцювальні пісні [19, с. 377]. У проміжках між обрядовими діями з боку представників молодого і молодої (родичів, гостей) звучать різножанрові народні пісні (про кохання, жартівливі, танцювальні, подекуди історичні тощо) [10, с. 70]. Тепер на весіллях, окрім вищезазначених пісенних жанрів, можна часто почути стрілецькі, повстанські, баладні та ін. Також звучать пісні літературного походження та авторські, що відносно недавно стали народними.

Пісні, що виконують на хрестинах, присвячені дитині, батькам, бабі-повитусі, хресним батькам (кумам). До пісень цієї тематики належать і колискові, слугуючи завершенням пісенної частини обрядового дійства [9, с. 110]. В Україні більшість пісенних творів вийшли з цього обряду, мігрувавши в жартівливу й танцювальну вокальну сферу. При цьому популярність зберігають пісні, що жартівливо описують стосунки кумів.

Коліскові пісні функціонально призначені для заколисування дитини, заспокоєння, побажання кращої долі, своєрідного вираження почуттів і переживань матері [9, с. 16–17; 5, с. 56]. Багатогранна тематика колискових, окрім суто дитячих сюжетів (про котиків-воркотиків, баранців, сорок-ворон тощо) включає сюжети з життя дорослих (баладного, соціального, жартівливого плану) [13, с. 15; 9, с. 17; 18, с. 5]. Переважно мелодії колискових пісень охоплюють невеликий діапазон, виконуються у повільному або помірному темпі, при основному нюансі піано, неопертим, фальцетного тембру звуком, включають розспівування голосних звуків (а-а-а) або виразів (люлі-люлі, гойдоньки-гойда та ін.).

Голосіннями називають твори імпровізаційного характеру, які оспівують неминучу розлуку з рідними, близькими людьми [20, с. 55; 17, с. 91]. Раніше голосіння виконували під час провідів на війну, на довготривалу військову службу, іноді на весіллі (особливо, коли одружувалися сироти). Проте переважно плачі й голосіння звучать у зв'язку зі смертю людини [20, с. 55; 17, с. 91; 9, с. 112]. Головне їхнє призначення – вираження туги, оплакування померлого, прощання, своєрідне побажання попасти людині в рай. На відміну від інших родинно-обрядових зразків, голосіння не мають чіткої куплетної форми, створюються часто спонтанно, безпосередньо під час конкретної події.

Усі родинно-обрядові пісні об'єднані спільною рисою: прив'язкою до обрядових дій і орієнтовані на жіноче (переважно одноосібне) виконання. А до родинно-обрядових дотичні (споріднені) пісні (жартівливі, танцювальні, баладні, родинно-побутові та ін.) могли виконуватися як жінками, так і чоловіками чи дітьми сольо й ансамблево.

Жанри родинно-обрядового музичного фольклору, їхні елементи, а також тематично споріднені з ними твори, пісні літературного походження та авторські, що стали народними і становлять частину конкретного родинно-обрядового репертуару, різнобічно представлені у бандурному мистецтві в композиторській творчості (обробки, аранжування, авторські твори) та виконавстві (сольному й ансамблевому). Зокрема, трансформація таких жанрів у твори інструментальної музики (варіації, фантазії, п'єси) трапляється у композиторському доробку Л. Гайдамаки, О. Герасименко, В. Мартинюк, І. Марченка, А. Мухи, К. Мяскова та ін. Їхня вокально-інструментальна обробка представлена творами М. Лисенка (перекладення О. Пундик), С. Людкевича (перекладення Л. Посікіри), К. Мяскова, О. Нижанківського (перекладення В. Дутчак), Г. Хоткевича та інших. Крім того, деякі авторські вокально-інструментальні твори українських та зарубіжних композиторів, зокрема А. Авдієвського, Й. Брамса, П. Майбороди, В. Моцарта, Б. Шиптура на тексти М. Бахтинського, І. Лембрик, А. Малишка, М. Познанської, Л. Українки [5, с. 57] містять жанрові ознаки колискової пісні.

Виконавська творчість еликою мірою розв'язує проблему нестачі бандурного репертуару, а високий фаховий рівень бандуристів-виконавців дозволяє їм створювати обробки й аранжування народних та авторських пісень, а також авторські твори з фольклорною

першоосною. В площині інструментального втілення родинно-обрядових вокальних жанрів вирізняються композиції М. Гвоздя, Н. Курило та ін. Вокально-інструментальні обробки й аранжування родинно-обрядових пісень та дотичних до них творів представлені у творчості С. Баштана, Г. Верети, В. Войта, М. Воловоденка, М. Галій, М. Гвоздя, В. Герасименка, Д. Губ'яка, Л. Дуди, В. Дутчак, Є. Душної, В. Єсіпка, Г. Китастого, Ж. Ковальчук, О. Курінного, О. Маланчук, М. Медвецької, О. Мінківського, М. Мошика, А. Омельченка, М. Опришка, П. Потапенка, М. Сточанської, В. Таловирі, М. Теліги, М. Шевченко, З. Штокалка, Й. Яницького та ін. У творчості О. Володимирова, А. Грицяя, Р. Лісової, Т. Лободи, Г. Топоровської представлені авторські вокально-інструментальні твори, що відповідають родинно-обрядовій тематиці.

У творчості для бандури українського композитора Костянтина Мяскова (1921–2000) [15, с. 210] знайшли відображення пісні, пов'язані з весільною обрядовістю (народні та літературного походження). Зокрема, в площині вокально-інструментальних обробок (народна пісня про кохання «Чом дуб не зелений», «Ніч яка, Господи» на слова М. Старицького) та в інструментальному творі (Фантазія на українські народні теми «Ніч яка місячна», «Ой що ж то за шум»)¹. «Фантазія» для бандури й фортепіано є одним із перших зразків високопрофесійного інструментального твору в жанрі фантазії, що виник як результат переосмислення вокальних фольклорних жанрів у академічній творчості для бандури. Змінювані тональності протягом твору (g-moll, d-moll, a-moll, g-moll) не порушують основного характеру, чим підкреслюється цілісність музичного полотна. Твір витриманий в помірному темпі з відхиленнями у *Piu mosso*, *Allegro moderato*, що збільшує концентрацію уваги на значущості народних пісень, наближуючи в такий спосіб звучання до фольклорної основи.

Оригінальне авторське бачення жанрів музичного фольклору сучасною українською композиторкою Валентиною Мартинюк зумовило їхнє перетворення в інструментальні твори для бандури з фортепіано. Наприклад, «Алюзії на українську народну тему «Як поїхав чумак» В. Мартинюк сповнені мотивами голосінь, оскільки в їхній основі соціально-побутова пісня, що оспівує хворобу та смерть чумака. Сольну субоснову на початку композиції відтворює вступ одноголосної теми з використанням флажолетів та «піцикато». Умовна фортепіанна відповідь у вигляді віддаленої терції (поєднання найвищого і найнищого регістрів) навіть передчує неминучої втрати. Велике психоемоційне навантаження протягом теми, восьми варіацій і каденції забезпечується в основному характерним для постмодернізму нашаруванням різних стильових елементів (композиторського фольклоризму, джазу, імпресіонізму, бароко) [12, с. 11]. «Алюзії на українську тему «Як поїхав чумак» є своєрідним виявом трансформованого сучасного плачу-голосіння мовою інструментальної музики, виявляючи трагізм заробітчанства від минулого до сучасності.

Яскравим прикладом створення нового інструментального твору в жанрі колискової є п'єса «Коліскова для Оленки» сучасної української композиторки, бандуристки Оксани Герасименко. Сольне інструментальне втілення ніжного співу матері для дитини біля колиски авторка забезпечує неодноразовим повторенням ліричної мелодії, що уособлює повтори послівок, характерних для народних колискових. Повільний темп із вказівкою «наспівно» також вказує на дотримання О. Герасименко основних рис жанру колискової. Підголоскова лінія восьмими тривалостями, прикрашаючи мелодію, водночас забезпечує плинність і безперервність мелодичного малюнку. Заключне проведення теми при динамічному нюансі ріано після яскравої кульмінації повертає слухача до початкового настрою твору. Таким чином О. Герасименко ефектно демонструє, як за допомогою інструментального звучання бандури можна передати тематизм і жанрові елементи колискової.

«Колісанка» в композиторській обробці Остапа Нижанківського (1863–1919) [15, с. 216], аранжована для виконання у супроводі бандури відомою бандуристкою й науковцем Віолеттою Дутчак. За сюжетом твір відповідає родинно-побутовій ліриці (пісні про тяжку

<sup>1</sup> Пісня літературного походження «Ніч яка місячна» на слова М. Старицького звеличує взаємне кохання молодих людей, безмежну повагу хлопця до дівчини; в жартівливій пісні «Ой що ж то за шум» розповідається про весілля комах як відлуння давніх язичницьких вірувань [11, с. 218].



жіночу долю). Плавна заколисувача мелодія, прикрашена форшлагами, що охоплює невеликий діапазон та помірно тихе її виконання нагадують про початкове призначення жанру. Колискова сприймається як сценічний твір завдяки поєднанню жанрових і тематичних елементів обрядової, емігрантської і жіночої ліричної пісень.

Якщо композиторська творчість для бандури передбачає значною мірою трансформацію дотичних до родинно-обрядових пісень (окрім колискових), то у виконавстві спостерігаємо рівноцінне використання як обрядових, так і тематично наближених до них вокальних творів. Найповніше виконавська інтерпретація вказаних жанрів представлена у творчості видатного українського бандуриста Миколи Гвоздя (1937–2010) [8, с. 46]. З-поміж вокально-інструментальних зразків у творчості митця вирізняються обробки обрядових весільних пісень («Летять галочки», «Горіла сосна»), жартівливих, що виконувались на хрестинах («Прийшла кума до кумоньки»), пісень літературного походження з весільного репертуару («Взяв би я бандуру» на вірші М. Петренка, «Чорнобривці» муз. В. Верменича, сл. М. Сингаївського) та з мотивами голосінь («Чуєш, брате мій...» братів Б. і Л. Лепких). У вокально-інструментальних обробках та аранжуваннях автор зберігає мелодико-ритмічну будову першоджерел. У результаті зменшення обсягу текстів (у весільних обрядових піснях) твори мігрували з обрядового фольклору у сферу народних пісень інших жанрів (здебільшого про кохання). В свою чергу, бандурний супровід переводить пісні з вокальної площини у вокально-інструментальну, надаючи їм статус навчального та концертного академічного бандурного репертуару.

Пісні літературного походження «Ніч яка місячна» (сл. М. Старицького), «Стоїть гора високая» (сл. Л. Глібова), що часто звучать під час весілля, трансформовані М. Гвоздем в інструментальні п'єси. Зокрема, «Ніч яка місячна» є своєрідною фіксованою імпровізацією з варіаційним розвитком. Основним проявом трансформації у цьому творі є заміна вокального первня інструментальним зі збереженням стабільних ознак першоджерела (мелодії, метроритму, темпу).

У творчому доробку концертмейстера та композиторки народної капели бандуристок «Галичанка» (м. Львів) Мирослави Медвецької є зразок весільної обрядової пісні «Ой зелене жито, зелене»<sup>1</sup>. В ансамблевій вокально-інструментальній обробці М. Медвецька подає три традиційні строфи пісні. У супроводі кожна з партій трьох бандур несе свою роль – перша підтримує мелодичну лінію, друга і третя наповнюють акомпанемент акордовою фактурою. Басова лінія становить гармонічну основу супроводу. В обробці збережено традицію весільного виконання пісні, коли заспіває один голос, до нього долучається другий, а приспів підхоплюють усі бажаючі (в даному випадку звучить триголосся). Ця обробка є прикладом, як пісня мігрувала за межі весільного свята у концертний репертуар бандуристів.

Зразками найбільш інтенсивної жанрової трансформації колискової пісні в результаті творчої обробки є твори, що відображають перехід із сольної форми в ансамблевій. Хоча за текстом та мелодією вони належать до жанру колискової, а за виконанням їх можна умовно віднести до дитячих пісень або до родинно- чи соціально-побутової лірики. В більшості ансамблевих вокально-інструментальних обробок колискових пісень автори надають домінуючу роль солістці як жінці-матері, а хору – акомпануючу («Коліскова» в обробці П. Потапенка, «Котику сіренький» в обробці О. Курінного та ін.). Таким чином митці підкреслюють сольне походження творів, а ансамбль та бандурний супровід слугують збагаченням їхнього звучання і відіграють роль перехідної ланки з вокального жанру обрядового призначення у вокально-інструментальний естрадного спрямування.

Оскільки бандурна музика не є притаманною для поховального обряду, то окремо як жанр обрядового фольклору плачі і голосіння й/або їхні трансформовані зразки у бандурному репертуарі не трапляються (ні в побутовому, ні в концертному варіантах). Однак фрагментарно представлені їхні текстові елементи (що описують оплакування з приводу важкої долі, відходу

<sup>1</sup> Початково пісня виконувалася під час відвідин молодого подружжя після весілля батьками молодої [2, с. 370, 469]. На сучасних весіллях її часто співають музиканти, звертаючись до гостей за святковими столами.

до війська, смерті і т. ін.) та мелодичні інтонації (низхідні секундові, речитативні уривки тощо) в контексті інших фольклорних вокальних жанрів, пісень літературного походження та авторських творів, що стосуються цієї тематики. Для посилення експресії автори вокально-інструментальних та інструментальних творів часто вдаються до використання характерних бандурних прийомів гри (тремоло, тремоляndo, різних видів глісандо).

Прикладом змішування жанрових елементів колискової, голосіння й балади в одному творі є пісня «Люляй-люляй, мій синочку» Лариси Дуди в обробці для вокального ансамблю у супроводі бандури. За мелодичною будовою і початковим текстом твір відповідає жанру колискової, проте містить елементи плачу-голосіння матері за загиблим сином. Наскрізний розвиток сюжету із драматичною розв'язкою вказує на риси баладного жанру. Пісня орієнтована для ансамблю (а не соло), але в ній частково збережено ритуальну ознаку родинно-обрядових жанрів – жіноче виконання. Прозора фактура бандурного акомпанементу стає більш насиченою й ущільненою протягом пісні відповідно до змісту слів. Отже, твір теоретично належить до жанру колискової, проте він більше тяжіє до баладної пісні з елементами голосіння, а образ сну асоціюється тут із образом смерті. Крім того, пісня орієнтована на дорослого слухача, оскільки сповнена глибоко драматичним змістом.

Отже, у творчості для бандури композиторів і бандуристів-виконавців представлені обрядові весільні пісні (поодинокі), колискові. Із пісень, що виконувалися на хрестинах, закріпилися переважно жартівливі та танцювальні, що вийшли поза межі обряду (окрім колискових, які є більш поширені). Окремі різновиди родинно-обрядового фольклору, зокрема весільні ладкання, у бандурному репертуарі ще не закріпилися. Плачі і голосіння не можуть бути представлені як самостійний жанр у бандурному репертуарі, оскільки вони є частиною поховального обряду, проте їхні елементи є в багатьох інших фольклорних жанрах та творах на їхній основі, що широко використовуються у бандурній творчості. Інші вокальні фольклорні жанри, споріднені з родинно-обрядовими тематично (зразки родинно-, соціально-побутових тощо), пісні літературного походження та авторські, що стали народними і є дотичними до родинно-обрядового репертуару, презентовані більш багатогранно.

Трансформація усіх родинно-обрядових пісень або їхніх фрагментів, тематично споріднених з ними вокальних творів у бандурній творчості полягає передусім у виході їх поза межі обряду (зміна середовища їхнього побутування з обрядового у навчальне та концертне) шляхом обробки вокальної мелодії, вибору кількості строф тексту, створення бандурного супроводу (для вокально-інструментальної інтерпретації) та заміни вокального звучання інструментальним й створення нового твору як результату авторського переосмислення фольклорної основи (для інструментальної).

Зміна виконавського середовища для вокально-інструментальних творів передбачає зміну манери співу (з народної відповідно до кожного обряду в академічний вокал); розширення діапазону мелодії; зменшення заколисуючих елементів (а-а-а, люлі-люлі), інтонацій плачу тощо; динамічну варіативність. Пісні, що супроводжували родинні обряди (весільні, колискові, голосіння), виконувалися сольо жінками. Для бандурної творчості ця риса збереглася, зважаючи на фемінізацію сучасного виконавства.

Стабільними ознаками в творах, що перейшли зі сфери родинно-обрядових та дотичних до них жанрів у сучасний бандурний репертуар, в переважній більшості є їхнє смислове навантаження (побажання (дитині, молодим) доброї долі, щастя; звеличення людських почуттів (кохання, материнської любові і т. ін.); жартівливий тон у стосунках хресних батьків дитини; оплакування померлого тощо). При сценічному виконанні ці риси зберігаються. Автори вокально-інструментальних обробок здебільшого зберігають мелодію, метро-ритмічну будову першоджерел або їхніх уривків. В інструментальних творах також відчувається намагання авторів зберегти вищевказані риси засобами інструментальної музики.

Мобільними ознаками є ладо-гармонічна мова, темпове трактування, фактурне наповнення, різнобічне використання можливостей інструмента тощо. Інноваційним підходом у композиторській творчості є змішування далеких жанрів народного і професійного музичного мистецтва.

Аналізуючи нотні зразки та враховуючи загальні тенденції змін в українській народній

музичній творчості можемо стверджувати, що вокальні жанри родинно-обрядового фольклору та споріднені з ними пісні, зокрема в бандурному репертуарі другої половини ХХ – початку ХХІ століття, зазнали наступних процесів: *збереження* (повноцінне або фрагментарне) з адаптацією для виконання у супроводі бандури; *міграції* (перехід зразків з родинно-обрядової сфери в інші народні пісенні жанри); *трансформації* в інструментальні твори з фольклорною основою (п'єси, варіації, фантазії); *появи* нових авторських вокально-інструментальних й інструментальних творів, що відповідають жанрам родинно-обрядової творчості (переважно колискові).

Родинно-обрядові та споріднені з ними пісенні жанри презентовані у творчості для бандури композиторів і бандуристів-виконавців у формі вокально-інструментальних обробок й аранжувань, інструментальних творів (сольних і ансамблевих). В результаті індивідуального композиторського та виконавського бачення фольклорних зразків у сучасному бандурному мистецтві популяризуються не тільки обробки, аранжування й трансформовані інструментальні твори, а також з'являються нові вокально-інструментальні та інструментальні композиції, що слугують своєрідним продовженням тематики родинно-обрядових жанрів.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / О. Ваврик. – Тернопіль : Збруч, 2006. – 221 с.
2. Весільні пісні / [упоряд., авт. вст. ст. та приміт. М. М. Щубравська; відп. ред. І. П. Березовський]. – К. : Дніпро, 1988. – 476 с.
3. Вишневська С. В. Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / С. В. Вишневська. – Львів, 2011. – 18 с.
4. Дей О. Народнопісенні жанри: у 2 вип. – Вип. 1 / Олексій Іванович Дей. – К. : Муз. Україна, 1977. – 108 с.
5. Дуда Л. Трансформація жанру колискової пісні в сучасному репертуарі для бандури / Л. І. Дуда // Матеріали науково-практичної конференції «Розвиток та популяризація бандурного мистецтва» 1 квітня 2012 року / [упоряд. О. Ф. Савченко]. – Чернігів : Чернігівська міська школа мистецтв, 2012. – С. 56–58.
6. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття: монографія / Віолетта Дутчак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с.
7. Дутчак В. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Дутчак Віолетта Григорівна. – К., 1996. – 240 с.
8. Жеплинський Б. М. Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник / Б. М. Жеплинський, Д. Б. Ковальчук. – Львів : Галицька видавнича спілка, 2011. – 316 с.
9. Іваницький А. Український музичний фольклор / Підручник для вищих навчальних закладів. / А. І. Іваницький. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2004. – 320 с.
10. Колесса Ф. Українська усна словесність / Філярет Колесса. – Львів : Накладом фонду «Учітеся, брати мої», 1938 (Друк. Наук. Т-ва ім. Шевченка). – 643 с.
11. Лановик М. Б. Українська усна народна творчість : підручник. – 4-е вид., стер. / М. Б. Лановик, З. Б. Лановик. – К. : Знання-Прес, 2006. – 591 с.
12. Мартинюк В. М. Твори для бандури / [Муз. ред. та впорядкув. С. Овчарової] / В. М. Мартинюк. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. – 56 с.
13. Медведик П. К. Народна пісня Тернопільщини / П. К. Медведик // Пісні Тернопільщини : пісенник / [упоряд. С. І. Стельмашук, П. К. Медведик]. – К. : Вид-во «Музична Україна», 1989. – С. 5–17.
14. Мишанич С. В. Пісенна культура радянського села / Степан Васильович Мишанич. – К. : Наукова думка, 1977. – 208 с.
15. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідник / Антон Іванович Муха. – К. : Муз. Україна, 2004. – 352 с.
16. Підгорбунський М. А. Кобзарський рух в Україні (ХVI–ХІХ ст.) : автореф. дис. на

- здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 17.00.01 «Історія України» / М. А. Підгорбунський. – К., 2004. – 19 с.
17. Руснак І. Є. Український фольклор : навч. посіб. / І. Є. Руснак. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 304 с.
18. Смоляк О. С. Український дитячий музичний фольклор. Підручник-хрестоматія для викладачів та учнів : у 2 вип. – Вип. 1 / Олег Степанович Смоляк. – Тернопіль : Лілея, 1998. – 80 с.
19. Таємниці віків. Українські народні думи, легенди, перекази, пісні, казки... : навч. посібник / [упоряд. О. Г. Мукомела]. – К. : Грамота, 2001. – 511 с.
20. Юцевич Ю. Музика: словник-довідник / Ю. Юцевич. – Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2003. – 352 с.

УДК 78.452

М. А. ЖИШКОВИЧ

### **ІГОР КУШПЛЕР. ТВОРЧА ПОСТАТЬ ОПЕРНОГО СПІВАКА КРИЗЬ ПРИЗМУ СЦЕНІЧНИХ ВИСТУПІВ ТА РЕЦЕНЗІЙ**

*У статті розкрито виконавську діяльність народного артиста України, провідного соліста Львівського оперного театру Ігоря Кушплера. На основі зібраного матеріалу про сценічні виступи, низки рецензій, відгуків, інтерв'ю з партнерами по сцені, режисерами, диригентами здійснено хронографічну систематизацію творчого шляху співака.*

**Ключові слова:** Ігор Кушплер, оперне мистецтво, творчий шлях.

М. А. ЖИШКОВИЧ

### **ИГОРЬ КУШПЛЕР. ТВОРЧЕСКАЯ ФИГУРА ОПЕРНОГО ПЕВЦА СКВОЗЬ ПРИЗМУ СЦЕНИЧЕСКИХ ВЫСТУПЛЕНИЙ И РЕЦЕНЗИЙ**

*В статье раскрыта исполнительская деятельность народного артиста Украины, ведущего солиста Львовского оперного театра Игоря Кушплера. На основании собранного материала о сценических выступлениях, ряда рецензий, отзывов, интервью с партнерами по сцене, режиссерами, дирижерами осуществлено хронографическую систематизацию творческого пути певца.*

**Ключевые слова:** Игорь Кушплер, оперное искусство, творческий путь.

М. А. ZHYSHKOVYCH

### **IHOR KUSHPLER. CREATIVE PERSONALITY OF OPERA SINGER THROUGH THE PRISM OF STAGE ACTS AND REVIEWS**

*Performance works of Ihor Kushpler, an Honoured Artist of Ukraine and leading soloist of Lviv Opera House, are disclosed in the present article. A number of famous fine arts experts and musical critics, in particular, L. Kyianovska, A. Tereshchenko, L. Nikolayeva, L. Mazepa, O. Palamarchuk, N. Shvets, Yu. Yasinovskyy, Ya. Horak, L. Melnyk, M. Bzheznyak, E. Solinska, etc., wrote about Ihor Kushpler in their works and reviews. However, studying all materials related to the creative personality of the singer, we shall note that unfortunately the personality of the gifted artist was not under investigation for purpose and information about the person is extremely scattered.*

*The purpose of the article is to conduct a chronological systematization of the artist's career and maximally provide all information related to stage acts, a number of reviews, references, interviews with fellow partners, stage directors and conductors.*

*For over than thirty-five years of his artistic activity, Ihor Kushpler has performed approximately fifty parties. Among them: Onyehin and Robert («Yevheniy Onyehin» and «Iolanta» by P. Tchaikovsky), Figaro («The Barber of Seville» by G. Rossini), Rigoletto, Germont, Iago, Amonasro, Graf di Luna, Rodrigo, Nabucco («Rigoletto», «Traviata», «Othello», «Aida», «Troubadour» («Il trovatore»), «Don Carlos», «Nabucco» by G. Verdi), Silvio («The Players» («Pagliacci») by R. Leoncavallo), Sharpless («Madame Butterfly» by G. Puccini), Escamillo («Carmen» by G. Bize), Ostap («Taras Bulba» by M. Lysenko), Mykhailo Hurman («Ukradene shchastya» («The Stolen Happiness») by Yu. Meytus), Poet («Moysey» («Moses») by M. Skoryk) and many more.*

*His pleasant lyric and dramatic baritone and genius for acting were highly evaluated by the audience both in Ukraine and abroad. His renowned performing mastery as a singer, always noble and elegant, and high vocal culture have increasingly impressed everybody captured by opera. These were the most distinct features of Ihor Kushpler.*

*The singer was unquestionably recognized and had considerable achievements in the area of performing art. Increasingly frequently, all beginnings, which, after all, were always successful, were projected by Ihor Kushpler onto his disciples he worked with at Lviv National M. V. Lysenko Music Academy since they were of great importance for him. It is his disciples, for whom Ihor Kushpler patiently and gradually opened the way to the art of singing.*

**Key words:** *Ihor Kushpler, operatic art, career.*

Ім'я оперного та концертно-камерного співака, народного артиста України, одного з провідних солістів Львівського національного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької, професора, завідувача кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка Ігоря Федоровича Кушплера (1949–2012) добре відоме шанувальникам оперного мистецтва. Ще на так давно голос співака звучав на театральних сценах, його лірико-драматичний баритон приємного тембру, яскраве акторське обдарування були високо оцінені глядачами як в Україні, так і за кордоном, а загальновізнана виконавська майстерність співака, завжди шляхетного та елегантного, та висока вокальна культура надзвичайно імпонували усім, хто захоплювався оперою, – саме ці риси найбільш яскраво вирізняли Ігоря Кушплера, який 22 квітня 2012 року трагічно пішов із життя.

Чимало відомих мистецтвознавців, музичних критиків та інших дописувачів у своїх працях та рецензіях тією чи іншою мірою звертаються до творчої діяльності Ігоря Кушплера. Серед них Л. Кияновська, А. Терещенко, Л. Ніколаєва, Л. Мазепа, О. Паламарчук, Н. Швець, Ю. Ясіновський, Я. Горак, Л. Мельник, М. Бжезньак, Е. Солінська та інші. Однак вивчаючи усі дотичні для змалювання творчої постаті співака матеріали, зазначимо, що, на жаль, постать талановитого митця спеціально не досліджувалась, а інформація про нього значною мірою розпорошена.

Мета статті – здійснити хронографічну систематизацію творчого шляху співака, максимально подати всю інформацію на основі зібраного фактичного матеріалу про сценічні виступи, низки рецензій, відгуків, інтерв'ю з партнерами по сцені (Л. Божко, В. Дудар), режисерами (Ф. Стригун, Дж. Вішілія), диригентами (І. Юзюк). Однак зазначимо, що рамки статті певною мірою обмежують виклад інформації, тому зупинимось на найбільш яскравих виступах, які особливо привертали увагу дописувачів.

Одна з перших згадок про виконавські якості молодого співака сягає студентських років (1973–1979). Вона зафіксована лише у 2012 році у формі спогаду заслуженим артистом України В. В. Дударем – тоді також студентом вокального факультету. З його слів дізнаємося, що період навчання був для І. Кушплера достатньо результативним. Він брав активну участь у студентських концертах, виставах оперного класу та оперної студії. Вже тоді Ігор Кушплер вирізнявся як талановитий, перспективний та багатообіцяючий виконавець. «Моя перша зустріч з Ігорем Кушплером відбулася на одному із студентських концертів у Львівській державній консерваторії (тепер Львівська національна музична академія). На сцені Малого залу Ігор виконував пісню С.Людкевича «Чорна рілля ізорана». Не пам'ятаю вже, хто ще був учасником цього концерту і що ще співав Ігор, але «Чорну ріллю» він виконав так натхненно, так потужно, з таким драматизмом і народною тугою, його чудовий баритон з басовим

забарвленням так мене розхвилював і переконав, що у той момент я був просто вражений! Трохи пізніше при ближчому знайомстві з Ігорем з'ясувалося, що співу він навчався в Дрогобичі у талановитого співака та педагога Миколи Яковича Копніна, ім'я якого серед студентів-вокалістів було на той час доволі відоме. Для Ігоря Кушплера заняття у класі М. Копніна, безумовно, стали великим стимулом до подальшого навчання у Львівській консерваторії, розвитку та вдосконалення вокальних якостей. Але, вочевидь, Ігор повинен насамперед завдячувати Богові та своїм батькам за даний йому талант. У подальші роки наші шляхи постійно перетиналися у класі заслуженого діяча мистецтв України, професора Остапа Йосиповича Дарчука. І кожен з нас шукав свій шлях у вокальному мистецтві», – писав В. Дудар<sup>1</sup>.

У класі сольного співу професора О. Й. Дарчука Ігор Кушплер здобув об'ємний репертуар з творів західноєвропейських, українських та російських композиторів; в оперній студії підготував і виконав п'ять оперних партій: Офіцера («Ноктюрні» М. Лисенка), Дон Жуана (однойменна опера В. А. Моцарта), Фігаро («Севільський цирюльник» Дж. Россіні), Онегіна та Роберта («Євгеній Онегін» та «Іоланта» П. Чайковського).

Про перші сценічні здобутки молодого співака читаємо у рецензії Н. Дзюбенко «Світ дивний і прекрасний»: «Перша оперна робота – роль Дон Жуана – стала для Ігоря Кушплера серйозним випробуванням на мистецьку зрілість. У цій роботі Ігор Кушплер уперше заявив про себе як драматичний актор. Його спів вдало поєднувався з мімікою і жестами» [3].

Не менш успішною була робота над партіями Офіцера, Онегіна та Роберта. А партія Фігаро в «Севільському цирюльнику» стала дипломною роботою молодого співака, за яку він отримав найвищу оцінку.

З великим бажанням Ігор Кушплер відвідував заняття у класі камерного співу, опановуючи мистецтво інтерпретації романсів, солоспівів, у тому числі вокальних циклів «Пісні і танці смерті» М. Мусоргського, «Лірика» А. Брукнера, «Любов поета» Р. Шумана тощо під керівництвом прекрасного музиканта, доцента Н. К. Чубарової.

Доброю школою камерного виконавства для молодого співака стала Львівська обласна філармонія, у якій він почав працювати солістом після закінчення консерваторії (1978–1980 рр.). «Камерно-концертне виконавство має свої специфічні труднощі, – говорив співак, – проте дає більшу свободу в доборі репертуару, трактуванні твору. Камерний спів – театр одного актора».

У 1980 році Ігоря Кушплера запросили на посаду соліста Львівської опери – театру, який на різних етапах свого розвитку відігравав провідну роль у формуванні виконавської культури Львова. Він успішно дебютував партією Онегіна в опері П. Чайковського «Євгеній Онегін». З перших вистав співак довів, що здатен долати вокально-артистичні труднощі. Йому починають доручати інші провідні баритонові партії.

Великим творчим досягненням співака стало виконання партії Жермона в опері Дж. Верді «Травіата». Трактування цього образу Ігорем Кушплером позначене рисами глибокого психологізму, проникненням у його глибину. Л. Ніколаєва писала: «У виконанні Кушплера Жермон – не черствий, холодний, пихатий аристократ, мораль якого ворожа головним героям опери – Альфредові й Віолетті, а страждаюча людина, в душі якої відбувається складна боротьба суперечливих почуттів. Особливо яскраво виявляється майстерність І. Кушплера перевтілюватися в різні за характером, контрастні музичні образи, коли після Жермона він виступає у ролі Фігаро. Цю роль співак виконує блискуче. Хоча робота над цією партією почалася ще в студентські роки, Ігор Кушплер постійно працював над нею, вносячи від вистави до вистави нові риси в характер свого улюбленого героя, відкриваючи в ньому нові грані» [7].

Вже у той час Ігор Кушплер здобуває широку популярність: його люблять, знають, ходять на вистави з його участю. В одній із статей музикознавець О. Паламарчук писала: «Хоча ім'я Ігоря Кушплера з'явилось на афішах Львівського державного академічного театру опери та балету імені Івана Франка не так давно, з мистецтвом молодого талановитого співака добре

<sup>1</sup> Дудар В. Спогад, травень, 2012. (Рукопис).

знайомі численні шанувальники співу. Театральна біографія соліста вимірюється двома сезонами. А львів'янам полюбилась його оперні образи: розумний і дотепний веселун Фігаро в «Севільському цирюльнику» Дж. Россіні, Онегін в опері «Євгеній Онегін» П. Чайковського, Султан в «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, Дон Жуан в однойменній опері В. А. Моцарта...» [8, с. 47].

У 1984 році Ігор Кушплер удостоюється звання заслуженого артиста України. На той час він стає одним із провідних солістів театру, зрілим митцем, якому під силу складні художні завдання. У його репертуарі – яскрава палітра образів: Фігаро, Жермон, Онегін, Амонасро, Марсель, Ріголетто, Ескамільйо... «Ескамільйо вражає блискучою імпазантністю, гордовитим самолюбіванням. Ці риси взагалі властиві творчій манері заслуженого артиста України І. Кушплера – яскраво сценічного, з сильним голосом» [9], – писала у рецензії на виставу Ж. Бізе «Кармен» Н. Швець.

До появи низки нових ролей Ігоря Кушплера привела творча співпраця з головним диригентом Львівської опери, народним артистом України Ігорем Лацаничем. Сміливим починанням стало здійснення телестановки опери «Телефон» сучасного американського композитора італійського походження Дж. К. Менотті. Цю оперу-дует Ігор Кушплер заспівав з Людмилою Божко. У концертному виконанні та на телеекрані прозвучала опера зовсім іншого історичного часу. А у вишуканій італійській опері доби класицизму «Маестро капели» Д. Чімарози Ігор Кушплер постав у незвичному для нього комічному амплу, причому і співака, і диригента. Одна з останніх його робіт цього періоду – роль доктора Малатести у комічній опері Г. Доніцетті «Дон Паскуале». «Про свого партнера по сцені я можу сказати багато хорошого. Високопрофесійний співак, здібний актор, фактурний, красивий. З Ігорем Федоровичем я співала в «Паяцах», у «Травіаті» і в «Трубадурі». Але той період, коли ми працювали над оперою «Телефон», я згадую з особливою приємністю. Твір цікавий, дуже сучасний (на той час, та й зараз...). Цю оперу ми робили з гумором, з шармом. А ще згадую його «Маестро капели». Це було знаменито!» – із захопленням говорить Людмила Федорівна Божко<sup>1</sup>.

Цікавим творчим доробком Ігоря Кушплера стала партія Михайла Гурмана в опері Ю. Мейтуса «Украдене щастя». Відомо, що вдруге (перша постановка 1960 р.) до цієї опери колектив театру звернувся у 1989 році. Поновлення опери І. Лацаничем відкрило нову сторінку її успіху. На режисерську роботу запросили драматичного режисера та актора Ф. Стригуна. Опера мала великий успіх і за кордоном. Ева Солінська у польському часописі «Życie Warszawy»<sup>2</sup> від 22 березня 1990 р. писала: «Прекрасне сопрано Людмили Божко, яка вдало створила образ Анни, тенор Володимир Ігнатенко, якому сміливо може підкоритися кожна оперна сцена Європи (виконавець ролі Миколи), і вродливий баритон Ігоря Кушплера (жандарм) – це є видатні голоси та великі особистості...» [11].

Характеризуючи виконавсько-сценічні якості співака у цій партії, І. Юзюк зазначав: «Михайло Гурман в інтерпретації заслуженого артиста України І. Кушплера – це сильна, смілива, відчайдушна і гаряча людина... Незважаючи на те, що партія Михайла драматична і виходить за рамки амплу ліричного баритона, голос співака звучить природно...» [10].

Яскраві співацькі й акторські якості Ігоря Кушплера, зокрема у партії Гурмана, відзначає режисер-постановник вистави «Украдене щастя», народний артист України Федір Стригун: «Дуже рідко буває, щоб людина з чудовим голосом мала ще й виразні акторські дані. Це вже так складається. Зрозуміло, що співак повинен творити образ насамперед голосовими барвами. Але, якщо хочемо сприймати виконавську цілість на оперній сцені, то, на моє глибоке переконання, акторські дані для оперного співака вкрай потрібні. Згадаймо про нашу Крушельницьку: який прекрасний сплав голосових та акторських здібностей! Думаю, що і про співака Ігоря Кушплера можна говорити як про актора. Якби він поступив у театральний інститут на акторський факультет, то був би прекрасним актором. І говорили б: «Який гарний актор, а голос який!». Але він закінчив консерваторію. В такому випадку кажуть: «Який співак! Який голос! І актор хороший»...

<sup>1</sup> З інтерв'ю, грудень, 2013 р.

<sup>2</sup> Переклад з польської мови здійснено автором статті.

Я ніколи не забуду його сцену з Анною. Він співав з Тичинською, з Добронравовою, але дуже коротко, а потім з Божко. Настільки красивий був цей дует, настільки це було від душі. Може тому, що попався такий близький для усіх цих співаків матеріал, як «Украдене щастя». Усі здебільшого співають класику: або Пуччіні, або Верді. Бо то є світова класика, але не їхня природа. Тобто не їхня ментальність. А от коли вони попали на твір, ментально їм близький, вони мене роззброїли, підкупили. Я був закоханий у створені ними образи, у їхній ансамбль! З роками Ігор Кушплер мужнів, і його Михайло Гурман ставав, я б сказав, більш довершеним, більш зрілим. І голос ще більше відповідав створеному ним образу»<sup>1</sup>.

До останніх днів виконавської діяльності образ Михайла Гурмана залишався для Ігоря Кушплера одним з найулюбленіших у його творчому доробку. Порушуючи хронологію викладу, звернемось до статті Л. Кияновської, у якій дається блискуча характеристика співака-актора у цій ролі: «Кушплерові не бракує ні суто акторської віртуозності (чого варта хоча б сцена, коли Михайло легко, як пушинку, бере Анну на руки і кружляє з нею по хаті кілька хвилин!), ні блиску виконання сольних номерів (як, наприклад, пісні «Треба жити, як живеться», такого собі українського відповідника пісеньки Герцога з «Ріголетто»), але найголовніше в його інтерпретації все ж не це. Головний акцент співак кладе на ансамблевій сцені, де він або протистоїть своєму антагоністові Миколі Задорожному, або пристрасно і владно повертає собі єдину любов життя – Анну. У цій взаємодії характерів кожен з героїв виявляє себе якнайхарактерніше, і водночас – у цьому й полягає незрівнянна творча інтенція і Франка-драматурга, і Мейтуса-композитора, і постановників, і виконавців – під впливом екстремальних життєвих обставин здатний перейти у свою протилежність. У несподіваності цих метаморфоз, коли тихий затурканий Микола раптом спалахує убивчим гнівом, совіслива й богомільна Анна наважується знехтувати суспільною думкою, а бунтар Михайло в останні хвилини життя відкриває в собі духовну висоту всепрощення, якраз і полягає найсильніше естетичне враження від вистави» [5, с. 55].

З початком 1999 року Ігор Кушплер святкував свій 50-річний ювілей, до якого прийшов з рясними творчими здобутками. «Прекрасна вокальна техніка, чистота інтонування, акторська чарівність і краса сильного насиченого й прозорого, розкриленого голосу – і все це Ігор Кушплер, яким він приходять до нас», – так охарактеризувала вокальний та акторський хист співака С. Веселка [2].

За цей час на сцені Львівської опери співак виконав понад тридцять партій. Звичайно, на початку творчого шляху переважали партії, написані для ліричного баритона, бо саме таким голосом обдарувала співака природа. Але з роками оперне амплуа почало розширюватися: з'явилися драматичні партії – Амонасро, Яго, Граф ді Луна («Аїда», «Отелло», «Трубадур» Дж. Верді). У цих роботах Ігор Кушплер демонстрував здатність з великою художньою переконливістю перевтілюватися в різні образи, створювати складні характери завдяки виразності голосу, жесту, пластики.

За високі здобутки на творчій ниві Ігор Кушплер удостоюється високого та почесного звання – народного артиста України (1999). Осягаючи результати творчої діяльності Ігоря Кушплера, Л. Ніколаєва писала: «П'ятдесят років – важлива віха в житті кожної людини, особливо ж артиста, співака. Переступивши цей поріг, дехто в zenіті слави залишає оперну сцену, присвячує себе камерному виконавству, хтось поринає в педагогіку, передаючи секрети майстерності молоді. А є такі, хто поєднує всі види діяльності і в кожній намагається відкрити для себе нові обрії; мабуть, до них належить і соліст Львівської опери, відомий баритон Ігор Кушплер» [6].

Визначною подією у житті Львова стало святкування 100-річного ювілею будівлі Львівської опери, яку було відзначено не лише численними концертами, урочистими акціями та творчими вечорами протягом року, а й цікавою прем'єрою – оперою Дж. Верді «Набукко». У творчому житті Львівського театру 25 березня 2000 року стало великою і знаковою подією. Саме ця опера стала «візитною карткою» театру на урочистому святкуванні 19–20 жовтня 2000 р. у Києві, викликавши позитивні відгуки і критики, і публіки. Режисер Джузеппе Вішілія

---

<sup>1</sup> З інтерв'ю, листопад 2013 р



залишився задоволений ювілейною виставою, як і загалом підготовкою всього колективу до цієї вистави: «В останній виставі в Києві порадували мене Ігор Кушплер та Олексій Данильчук. Вони виступили дуже коректно і виважено, показали високу вокальну культуру і були достатньо переконливими в артистичному плані. Щоправда, Кушплер видався мені аж надто шляхетним в ролі Набукко, йому трохи забракло брутальності», – поділився маестро своїми думками з Л. Кияновською.

Наприкінці лютого 2001 року Ігор Кушплер взяв участь у Фестивалі «Ave, Верді», що проходив у Національній опері України. Гостями Києва стали відомі італійські композитори і диригенти, японський диригент, канадська співачка, співаки з Італії, Росії та, власне, і львівський співак Ігор Кушплер. Фестиваль проходив в атмосфері найвищого творчого піднесення. У виставі «Трубадур» головні партії виконували Ігор Кушплер, Лідія Забіляста та Валентина Кочур. «Цю виставу можна повністю перенести на сцену «Ла Скала» – вона справді блискуча», – писали критики [4].

За характером і складом вокальних та сценічних ресурсів Ігор Кушплер наче створений для світу Вердієвих образів. Сам співак неодноразово підкреслював, що світ героїв у музичних драмах Верді особливо його підкуповує. Між іншим, про Ігоря Кушплера як істинно вердієвського баритона (а й справді, у його творчому доробку найбільш вагоме місце займають партії опер Верді) читаємо у невеличкій, проте, на наш погляд, дуже важливій для його творчої характеристики замітці: «Ефіопського царя Амонасро, батька Аїди, співав Ігор Кушплер, істинно вердієвський баритон. Свої творчі перемоги він отримував саме в операх цього композитора. Загально визнана акторська майстерність цього співака, завжди шляхетного, й висока вокальна культура надзвичайно імпонують усім, хто любить оперу» [1].

З роками Ігор Кушплер усе яскравіше, рельєфніше репрезентує психологію своїх героїв, дбаючи не лише про чистоту і виразність вокальної партії, але насамперед про те, що саме ця інтонація виражає, який має прихований емоційно-психологічний підтекст. «У всіх операх, особливо ж у творах Верді, цей підхід справді виявився найпліднішим. Адже герої цього геніального композитора розкриваються не лише в драматичній дії, але передусім у музиці, саме через єдність протилежностей, через тонку градацію відтінків їхніх складних характерів. Тож провідний соліст Львівської опери, що переспівав чи не увесь вердієвський репертуар ... все життя пізнавав і перевтілював безкінечні глибини їхніх страждань, сумнівів, помилок і героїчних діянь», – писала Любов Кияновська [5, с. 54].

Належить відзначити, що впродовж усієї виконавської кар'єри Ігор Кушплер звертався і до української класики та сучасних вистав, ролі в яких грав з великою любов'ю, переконанням, знаходячи ті акценти, які дозволяють зрозуміти, відчутти в музиці природу національного характеру. Тож знаменно, що, святкуючи 60-літній ювілей, для свого бенефісу в лютому 2009 року, співак обрав одну з найулюбленіших ролей – Михайла Гурмана. «Бенефіс Ігоря Кушплера у ролі Михайла Гурмана, – відзначала Л. Кияновська, – символічно висвітлив головну сутність його артистичного «єго»: багатогранність, мінливість образів, які він впродовж кількох десятиліть втілює на сцені, надзвичайну чутливість до найтонших відтінків характеру, природну єдність всіх компонентів: вокальної інтонації, звісно, як центрального елемента, але й руху, жесту, міміки і того невлізного «ледь-ледь», якому немає для окреслення відповідника в арсеналі навіть найвибагливішого критика, але яке так сильно відчуває кожен слухач» [5, с. 55].

За більш як тридцять п'ять років своєї артистичної діяльності Ігор Кушплер виконав близько п'ятдесяти партій. Серед них: Онегін та Роберт («Євгеній Онегін» та «Юланта» П. Чайковського), Фігаро («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Ріголетто, Жермон, Яго, Амонасро, Граф Ді Луна, Родріго, Набукко («Ріголетто», «Травіата», «Отелло», «Аїда», «Трубадур», «Дон Карлос», «Набукко» Дж. Верді), Сільвіо («Паяци» Р. Леонкавалло), Шарплес («Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні), Ескамільйо («Кармен» Ж. Бізе), Остап («Тарас Бульба» М. Лисенка), Михайло Гурман («Украдене щастя» Ю. Мейтуса), Поет («Мойсей» М. Скорика) та багато інших.

Співак мав беззаперечне визнання у багатьох країнах, численні та вагомі здобутки у сфері виконавського мистецтва. Щораз частіше усі починання, які, зрештою, завжди були

успішними, він проектував на своїх вихованців, з якими працював у Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка, бо ж найбільшою цінністю професора Ігоря Кушплера були його численні учні, яким терпляче і послідовно відкривав шлях у мистецтво співу.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Веселка С. Блискуча «Аїда» – без жодної репетиції / С. Веселка // Високий Замок. – Львів, 2001. – 10 жовтня.
2. Веселка С. Золотий голос (Портрет бенефіціанта в сімейному інтер'єрі) / С. Веселка // Арт-Поступ. – Львів, 1999. – 26 лютого.
3. Дзюбенко Н. Світ дивний і прекрасний: На здобуття премії ім. Я. Гаврилюка / Н. Дзюбенко // Ленінська молодь. – Львів, 1979. – 27 жовтня.
4. Жиліна Л. Не поступаємося «Ла Скала» / Л. Жиліна // Урядовий кур'єр. – 2001. – № 21. – 3 лютого.
5. Кияновська Л. Ігор Кушплер – прем'єр Львівської опери / Л. Кияновська // Просценіум. – № 1–2 (23–24), 2009. – С. 53–55.
6. Ніколаєва Л. Зрілість таланту / Л. Ніколаєва // Театральна бесіда. – 1999. – № 2. – С. 15–16.
7. Ніколаєва Л. На порозі творчої зрілості / Л. Ніколаєва // Вільна Україна. – 1982. – 13 червня.
8. Паламарчук О. Розкрилля таланту / О. Паламарчук // Паламарчук О. Світ моїх зацікавлень. – Львів, 2006. – С. 46–48.
9. Швець Н. З коханням не жартують / Н. Швець // Молода Галичина. – Львів, 1992. – 12 березня.
10. Юзюк І. Навздогін за щастям / І. Юзюк // Вільна Україна. – 1989. – 15 липня.
11. Solińska E. Tradycja w teraźniejszości / E. Solińska // Życie Warszawy. – Warszawa, 1990. – 22 marca. – № 69.

УДК 781.6

Т. І. ТУЧИНСЬКА

### СУЧАСНЕ МУЗИЧНЕ АМАТОРСТВО ТА КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ

*У дослідженні розглянуто феномен музичного аматорства в умовах сучасної культури та вплив комп'ютерних технологій на особливості художнього мислення композиторів-аматорів. Подано визначення поняття «музичне аматорство», визначені два типи музичного аматорства, розглянуто комп'ютерні технології, що сприяють розвитку композиторської аматорської творчості. Запропоновано аналіз деяких аматорських композицій.*

**Ключові слова:** музичні комп'ютерні технології, творчість композиторів-аматорів, музичне мислення композиторів-аматорів, наївне мистецтво, В. Безруков.

Т. И. ТУЧИНСКАЯ

### СОВРЕМЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ АМАТОРСТВО И КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

*В статье рассмотрен феномен музыкального аматорства в условиях современной культуры и влияние компьютерных технологий на особенности художественного мышления музыкантов-любителей. Дано определение понятия «музыкальное аматорство», выделены два типа музыкального аматорства, рассмотрены компьютерные технологии, способствующие развитию композиторского аматорского творчества. В статье дан анализ некоторых музыкальных любительских композиций.*

**Ключевые слова:** музыкальные компьютерные технологии, творчество композиторов-аматоров, композиторы-любители, музыкальное мышление композиторов-любителей, наивное искусство, В.Безруков.

T. I. TUCHYNS'KA

## THE MODERN AMATEURS MUSIC-MAKING AND COMPUTER TECHNOLOGIES

*This article is devoted to the phenomenon of amateurs music-making in modern culture. Also we touch the problem of computer technologies' influence on the musical meaning of musicians-amateurs. The objectives of this study is to describe the problem of amateurs music-making as a new sphere of musical creativity and a whole cultural layer, which differ from music of academic tradition and needs a special scientific research.*

*In the center of attention in our study are such tasks: determining the concept «a musical amateur»; comprehension of musical meaning features in amateurs creativity; considering technologies, which cooperates the development of composer's amateur music making; analyzing amateurs musical compositions and realizing the main principles of musical meaning represented in them.*

*An amateurs music-making is the type of creativity, which brings a pleasure to a person, who involved in it. Such creativity is valuable by itself and lies outside his basic profession. It is not the method of money earning.*

*Development of digital technologies and special programs appearing, such as Cubase, Logic Audio, Ableton Live, Reason and powerful audio editors (Steinberg Wavelab, Sony Soundforge, Adobe Audition) made different types of music-making wide-spread and accessible. Analyzing amateur's works, we can specify two types of amateur music-making: a) traditional, fixed with usual notation; b) digital, which uses possibilities of computer in the spheres of record, production and mastering of sound material and haven't any fixation in the score.*

*The method of combining new from some limited number of elements expressly traced in music of V. Bezrukov. These elements are intonation formulas and texture clichés – creatively processed and respelled. An important role in this process is played by a release, done by Ukrainian pianist Yuri Gluschenko.*

*An informative saturation and variety of musical texts depends on release, which primary material got through. Some quasi-citations are noticeable in general musical texture. In some works texture or intonation models are used consciously (for example, the texture model of L. Beethoven's Sonata № 14 is used in the «Moon piece»).*

*The deliberateness of details, literalness and some naivety of appearances, but at the same time freshness of artistic perception inherent the composers-amateurs' musical opuses («Hedgehog», «Shamrock» by V. of Bezrukov, «March of night gnomes» by D. Akimov), that brings together their works with the naïve painting. A naïve, child's look of a thing gives the special spontaneity and sincerity of musical utterance.*

*Composers-amateurs operate with the certain set of intonation stereotypes and the way of operation bases on combinatorial method. The technique of bricolage, described by Claude Levi-Strauss, is very close to musical meaning of amateur composers. Bricolage is a practice of the creation of things from the materials turned up arm-in-arm. A structure and endpoint of creation are more important, than material, used in a work.*

*The basic principles of amateurs musical meaning are combinatorial operations with elements-blocks using bricolage and collage methods. Music material used by amateurs in their works can be unoriginal, banal and surplus, but the result often displays creative freshness, originality, newness, absence of pre-settings and templates in artistic thought.*

*Inexperienced perception, cleanness and spontaneity of the artistic vision of the world, freedom from aesthetic templates allows seeing in the works of composers-amateurs the phenomenon of the special art, having a right of independent existence in a modern artistic culture.*

**Key words:** *musical computer technologies, creativity of amateurs, amateurs music-making, amateur's musician's music meaning, naïve art, V. Bezrukov.*

Бурхливий розвиток технологій, що дозволяють усім, у тому числі і людям без спеціальної музичної освіти, створювати музику на комп'ютері, став однією з причин появи величезного числа творів і виникнення нової сфери музичної творчості. Ця музика утворює цілий культурний пласт, який значно відрізняється від музики академічної традиції. Велике різноманіття стилів і жанрів музики, що виникає кожної хвилини і входить у звуковий простір сучасності, потребує наукового осмислення. Тому проблема музичного аматорства сьогодні особливо актуальна.

Незважаючи на гостру актуальність проблеми музичного аматорства, цій темі присвячені лише окремі дослідження. Серед них насамперед назвемо роботу В.Сирова [4], де акцентуються особливості художнього мислення композиторів-любителів, статті Е. А. Сосніна і Б. А. Пойзнера [2], дослідників психології творчості, які розглядають музичне аматорство як окремий етап у багатостадійному творчому процесі. Феномен музичного аматорства досліджував також А. Сохор [3].

Зарубіжні дослідники підходять до проблеми музичного аматорства передусім з точки зору культурології, соціології і психології музики. Багато досліджень у цій сфері торкаються проблеми старіння і любительського музикування в старшому віці (В. Пикельс (V.Pickles) [7], Джембрис Хайнер (Gembris Heiner) [5]. Нік Прайор [8; 9] розглядає феномен музичного аматорства в його зв'язку з популярною музикою, цифровими технологіями і долею культурного процесу. Марк Катц [6] розглядає різні типи аматорської музичної діяльності, у тому числі безпосередньо пов'язані із розвитком цифрових технологій – написання музики до відеоігор, рінгтонів для телефонів, діджеїнга, караоке-виконавства тощо. Детально аналізує ці сфери Сол Вільямс у дослідженні, присвяченому цифровій музиці і культурі [10].

Як ми бачимо, сьогодні тема музичного аматорства не належить до досить розроблених і вивчених. В українському музикознавстві ще немає окремих досліджень, присвячених феномену аматорства в музиці. Тому наша стаття має на меті заповнити цю прогалину, а також дати визначення терміну «музичне аматорство» і з'ясувати сфери його застосування, виокремити типи музичного аматорства, розглянути технології, що сприяють розвитку композиторської аматорської творчості, осмислити особливості музичного мислення композиторів-аматорів, проаналізувати деякі музичні аматорські композиції.

Під музичним аматорством ми будемо розуміти вид творчої діяльності, який приносить людині задоволення і сам по собі є цінністю, але при цьому не стає способом заробляння грошей і лежить за межами основної професії музиканта-любителя.

Музичне аматорство можливе у різних формах: слухання музики, її виконання, яке надзвичайно поширене у сучасній Західній Європі, створення композицій. Ми сконцентруємо увагу на аматорських музичних композиціях.

Творчість композиторів-аматорів представляє велику цікавість з точки зору своєрідності їх художнього мислення. Музиці аматорів властива особлива емоційна яскравість, спонтанність і цілісність світосприйняття, експресивність, іноді ексцентричність. У цьому відношенні можна провести аналогії з творчістю наївних художників, художників-примітивістів, які здебільшого також є непрофесіоналами (Анрі Руссо у Франції, Ніко Піросмані в Грузії, Іван Генералич в Хорватії, «бабуся Мозес» в США, Никифор, Зигмунт Губачек і Антонін Регак в Чехії, Марія Примаченко та Катерина Білокур в Україні, Никифор Криницький в Україні та Польщі, Олена Волкова в Росії).

Серед сучасних композиторів-аматорів можна назвати українського геронтолога В. Безрукова, автора сонатин і численних фортепіанних мініатюр, соціолога і бізнесмена Д. Акімова, який створив 2 скрипкові концерти, балет «Роксолана», камерно-вокальні та камерно-інструментальні твори; єпископа Віденського й Австрійського Іларіона (Алфеева), автора хорових творів, ораторії, «Страстей за Матфеєм», які виконувалися у Великому залі Московської консерваторії під керівництвом Володимира Федосєєва.

Багато музикантів, які стали згодом всесвітньо відомими, починали як любителі,

наприклад, рок-музиканти Джон Лорд, Кіт Емерсон. Знаменитий засновник комп'ютерної алгоритмічної музики Лежарен Хіллер, творець нового типу композиції, який записав результати згенерованої на комп'ютері музики у вигляді Ілліак-сюїти (1956) для струнного квартету, був ученим-хіміком і мав докторський ступінь (Ph.D) з хімії. За десятиліття до цього, в 1946 році, під час вивчення хімії в Принстонському університеті, він уже був автором чотирьох сонат для фортепіано.

Твори композиторів-аматорів природно вписуються в естетику мистецтва постмодерну з характерним для нього переглядом авторитету автора, коли у ролі автора виступає любитель, дилетант. Велика кількість свідомих і несвідомих цитат, еkleктизм і фрагментарність творів любителів призводять до розуміння умовності авторства у сучасному мистецтві, нівелювання понять «оригінальність» і «неоригінальність». У цьому – вираження потреби в неавторському мистецтві, мистецтві як такому. Сама творчість любителів виступає як інструмент пізнання і розуміння того культурного середовища, в яке вони занурені. У цьому плані кожен твір композиторів-аматорів віддзеркалює стан цього середовища. У той же час ці твори мають величезну цінність як прояви чистого мистецтва, факт появи яких зумовлений тільки піднесеними прагненнями, вільними від утилітарності і матеріальної зацікавленості.

Музичне мислення композиторів-аматорів також є дзеркалом, у якому відображається стан інтонаційного словника епохи. Композитори-аматори оперують набором інтонаційних стереотипів, причому метод роботи з ними є комбінаторним у своїй основі. Він нагадує техніку бриколажу, описану К. Леві-Строссом [1]. «Бриколаж» (від фр. *Vricolage*) дослівно перекладається як «клаптева ковдра» і означає процес створення предмета чи об'єкта з підручних матеріалів, а також сам цей предмет або об'єкт. К. Леві-Строс використовує цей термін у більш широкому значенні, підкреслюючи спонтанний характер дії, що відбувається з його допомогою. Це практика створення речей з матеріалів, що підвернулися під руку, причому структура і кінцевий результат важливіший, ніж матеріал, використаний у його процесі. Бриколаж – це техніка переробки, яка має багато спільного з наївним мистецтвом.

Деякі аналогії цієї техніки можна провести і з авторською технікою композиції Еріка Саті, який комбінував п'єсу з декількох пасажів, поєднуючи їх один з одним методом перестановок.

Принцип колажу, вживаний в образотворчому мистецтві, може бути використаний і в процесі створення музичного твору. Його легко реалізувати за допомогою аудіоредакторів і віртуальних звукових студій. Розвиток цифрових технологій і поява віртуальних звукових студій, таких, як Cubase, Logic Audio, Ableton Live, Reason, а також потужних аудіоредакторів (Steinberg Wavelab, Sony SoundForge, Adobe Audition) зробили широко поширеними і легкодоступними різні види музикування. Любительська програма Garage Band поставляється разом з комп'ютерами Apple, що сприяє ще більшому поширенню музичної аматорської творчості.

За допомогою цих програм можна досягти результатів, що звучать професійно, не купуючи дороге обладнання студії, а вкладаючи лише особистий час і зусилля для вивчення тонкощів роботи з ними.

Зараз можна виділити дві великі групи композиторської творчості музикантів-аматорів:

- традиційна, фіксована за допомогою нотного запису;
- комп'ютерна, що не припускає нотного запису, пов'язана з використанням можливостей комп'ютера у сферах запису, обробки та відтворення звука.

Цифрова фольк-культура характеризується демократичністю – будь-яка людина може стати активним учасником культурного процесу і формувати звукове середовище сучасності. Створення електроакустичного колажу не вимагає від композитора навіть знання нот. Інтерфейс користувача віртуальної звукової студії Steinberg Cubase дозволяє записувати свої музичні ідеї людині, яка не знає нотної грамоти, чому сприяє наочне уявлення фортепіанної клавіатури у вікні Piano Roll і можливість легко пересувати ноти по сітці як по вертикалі (висоті), так і змінювати їх по горизонталі (тривалість). З'являються нові різноманітні сфери аматорської музичної діяльності, специфічні для епохи цифрової музики – діджеїнг, створення

музики до відеоігор, мобільних телефонів тощо, які дають любителям широкий простір для творчості.

Існування електронної музики у формах, які не потребують нотного запису, полегшує завдання багатьом аматорам, що створюють електроакустичні композиції.

Так, метод бриколажу може бути використаний при створенні електроакустичної музики, а також у процесі навчання музикантів. В рамках курсу «Комп'ютерні технології в музичному мистецтві» при вивченні аудіоредакторів і віртуальних звукових студій студентам пропонується створити невеликі етюди з використанням техніки колажу із запропонованої викладачем бібліотеки звуків або на своєму власному матеріалі.

Характерною особливістю аматорських творів є те, що в них часто представлена значна частина «інтонаційного словника епохи» у чистому, «необробленому» вигляді. Крім того, багатьом з них властива фрагментарність і «мозаїчність» мислення, «нестиковка» блоків між собою. «Кліпове» мислення, що виявляється у швидкій зміні коротких кадрів-фрагментів, калейдоскопічність і мініатюрність масштабів – все це зумовлено впливом масової культури на свідомість авторів. Слабка структурна організація і незнання формальних правил формоутворення музичного тексту в одних випадках стає причиною поганого сприйняття тексту на слух, в інших – є джерелом новизни і своєрідності музики.

Особливо слід відзначити високий рівень передбачуваності тексту і його надмірності, що виражається в повторях різного роду і переважанні досить простого варіювання в якості основного методу розвитку. Повторність в аматорських творах проявляється на різних рівнях – як повторність синтаксичних елементів (на рівні фраз, мотивів, пропозицій), часто надмірна, так і на рівні більш великих побудов.

Так, повторність, що тяжіє до мінімалістичної репетитивної техніки, спостерігається в авторській електронній композиції «Перевал Дятлова» студентів Інституту музики ім. Р. Глієра Романа Романова та Максима Топчанюка. Слід зазначити, що використання цієї техніки у поєднанні зі звучанням вінтажних аналогових синтезаторів, насиченим просторовими ефектами, у цій п'єсі художньо виправдане і відіграє значну роль у відтворенні зловісної атмосфери зникнення експедиції.

Інша особливість музичного мислення аматорів – уникання повторності і надмірне прагнення до оновлення, що виражається у створенні контрастно-складових форм (а, b, c, d), яке може призвести до втрати цілісності твору. Цього не сталося у творі студента Інституту музики ім. Р. Глієра Олексія Красулі «Вокаліз» для хору – незважаючи на тональну розімкненість композиції і контрастно-складову форму, автору вдалося зберегти єдність музичної форми. В цілому композиція сприймається достатньо органічно (тут важливий також масштаб мініатюри, який сприяє цьому).

Свобода композиторів-аматорів від знання формальних правил організації музичного матеріалу, спонтанність, притаманна їхньому баченню світу, стає джерелом нового, але в той же час ця новизна часто губиться у поганій структурованості. Надмірна повторюваність деяких елементів часто зустрічається в аматорських творах. Слід зазначити, що методи вимірювання надмірності в музиці і вербальному тексті багато у чому подібні. Головним критерієм при визначенні ступеня надмірності тексту служить повторність. Надмірність тексту може проявлятися також і в тому, що він сприймається як «банальний», «неоригінальний» і «шаблонний». Великою мірою на таке сприйняття впливають незамасковані цитати з пісень-«хітів», поява інтонацій з відомих сучасних мюзиклів та популярної класичної музики. З іншого боку, наявність цитат та квазіцитат (явних чи неявних) відіграє значну роль у виникненні асоціативних зв'язків, які стають важливим чинником при сприйнятті любительських композицій. Певні інтонаційні формули та кліше стають матеріалом-основою, з якого автор-бриколер створює щось нове.

Ідея комбінування нового з деякого обмеженого числа елементів чітко простежується в музиці В. Безрукова. Ці елементи творчо переробляються і переінтонуються, причому важливу роль у цій переробці відіграє редакція, зроблена київським піаністом Ю. П. Глущенко. У двох випусках збірника Владислава Безрукова «Фортепіанні новели» представлені п'єси різних жанрів – сонатини, варіації, вальси, скерцо, етюди та програмні п'єси («Місячна п'єса»,

«Спогад», «Елегія», «Дада-вальс»). Роль редакторської роботи музиканта-професіонала тут дуже значна, адже саме завдяки їй твори були структурно оформлені та отримали підсумкову завершеність.

Інформаційна насиченість і різноманітність музичного тексту багато в чому визначені тією редакцією, через яку пройшов первинний матеріал. У музичній тканині виділяються квазіцитати, можливо, неусвідомлені. У деяких творах фактурні або інтонаційні моделі використовуються свідомо (наприклад, в «Місячній п'есі» використана фактурна модель Сонати № 14 Л. Бетховена).

Окремі моменти в «Сонатині» зовні дуже схожі за типом фактури на характерні для В. Сильвестрова акорди, що «застигають», переходи мелодичного руху у вертикаль, вслухання у відзвук:

*В. Безруков. Сонатина для ф-но*

В іншій Сонатині (2-а частина) звучать типові інтонаційні вальсові формули, при цьому використовуються поліфонічні прийоми. Навмисність деталей, буквальність і деяка наївність образів, але в той же час і свіжість художнього сприйняття притаманні музичним опусам композиторів-аматорів («Їжачок», «Трилисник» В. Безрукова, «Марш нічних гномів» Д. Кімова), що споріднює їхні твори з наївним живописом. Наївний, дитячий погляд на світ додає особливості безпосередності і щирості музичному висловлюванню.

Всю п'єсу В. Безрукова «Їжачок» викладено малими і великими секундами (авторський підзаголовок твору –«Етюд у півтонах»):

*В. Безруков. «Їжачок»*

П'єса «Трилисник» вся, від початку до кінця, викладена тризвучними секундовими акордовими комплексами, що вносять елемент епатажу, і, як наслідок, виникають асоціації з дадаїзмом і сюрреалізмом:

*В. Безруков. «Трилисник»*

При цьому на перший план виходить темброве забарвлення звучання, його колоча насиченість, яка підкреслена ритмічними репетиціями.

Основні принципи музичного мислення аматорів – оперування елементами-блоками, тенденція до укрупнення одиниць музичної мови, комбінаторика, використання методу колажу. Комбінаторика є основою розуміння цих музичних текстів. Принципи повторності, контрасту, варіювання у творах композиторів-аматорів стають способами збереження єдності інформаційного потоку і в той же час способом його оновлення.

Матеріал, який використовують любителі у своїй творчості, може бути неоригінальним, банальним і надлишковим. Але отриманий результат часто стає оригінальним і новим, у чому ми бачимо прояв творчої спонтанності, свободи в художньому мисленні і свободи духу, що прагне до подолання кордонів своїх можливостей.

По-особливому яскраво і свіжо твори композиторів-аматорів звучать ще й тому, що їм притаманна особлива щирість висловлювання. Вони створені людьми, які дозволили собі творче вираження незалежно від існуючих традицій, оцінок їхньої творчості професіоналами, незважаючи на те, що це незвичний для них, новий вид діяльності (В. Безруков вперше почав музикувати після 60-ти років).

Чистота і безпосередність художнього бачення світу, свобода від естетичних шаблонів і спонтанність дозволяє бачити у творах композиторів-аматорів зразки особливого мистецтва, що має право на самостійне існування у сучасній художній культурі.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / Клод Леви-Стросс. – М. : Республика, 1994. – 384 с.
2. Соснин Э.А. Из небытия в бытие: творчество как целенаправленная деятельность / Б. Н. Пойзнер, Э. А. Соснин. – Томск : STT, 2011. – 520 с.
3. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура [Монография] / А. Н. Сохор. – М. : Советский композитор, 1975. – 202 с.
4. Сыров В. Музыкальное любительство сегодня (из наблюдений) [Текст] / В. Н. Сыров // Ученые записки ИУБиП. – Ростов-на-Дону, 2005. – № 2: Любительство в художественной культуре: история и современность: сб. ст. – С. 45–52.
5. Heiner G. Musical activities in the third age: an empirical study with amateur musicians / Gembris Heiner // Second European Conference on Developmental Psychology of Music. – Roehampton University, England, 2008. – Pp. 103–108.
6. Katz M. The Amateur in the Age of Mechanical Music / Mark Katz // The Oxford Handbook of Sound Studies. Edited by Trevor Pinch and Karin Bijsterveld. Chapter 19. – Oxford University Press. – 2012. – Pp. 459–479.
7. Pickles V. Music and the third age / V. Pickels // Psychology of Music, Vol. 31 (4). – 2003. – Pp. 415–423.
8. Prior N. OK Computer: Mobility, Software and the Laptop Musician / Nick Prior // Information, Communication and Society 11(7) : 2008. – Pp. 12–32.
9. Prior Nick. The rise of the new amateurs: Popular music, digital technology, and the fate of cultural production / Nick Prior // Handbook of Cultural Sociology [Editors: John R. Hall, Laura Grindstaff, Ming-cheng Lo]. – Abingdon: Routledge, 2010. – Pp. 398–407.
10. Williams S. The Future of Language. Sound Unbound: Sampling Digital Music and Culture. Ed. Paul D. Miller, aka DJ Spooky that Subliminal Kid. / Saul Williams. – Cambridge: MIT Press, 2008. – Pp. 21–24.



УДК 782.01 + 782.1/784.95

М. Ю. ПЕРЕПЕЛИЦЯ

**ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ – ОСНОВНА СКЛАДОВА МУЗИКИ  
К. С. ЦЕПКОЛЕНКО ДЛЯ ДІТЕЙ**

*У статті досліджено проблему театральності в музиці К. С. Цепколенко для дітей як одну з визначальних рис художньої реальності композитора. Розглянуто специфіку театральності, яка стає потужним каналом прояву творчої індивідуальності в жанрі дитячої музики. Охарактеризовано основні принципи музичного розвитку дитини в умовах театралізації процесу навчання.*

**Ключові слова:** театральність, художні ігри, кольоропис, тоноколір, музичні сліди.

М. Ю. ПЕРЕПЕЛИЦЯ

**ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ – ОСНОВНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ МУЗЫКИ  
К. С. ЦЕПКОЛЕНКО ДЛЯ ДЕТЕЙ**

*В статье исследована проблема театральности в музыке К. С. Цепколенко для детей как одна из определяющих черт художественной реальности композитора. Рассмотрена специфика театральности, которая становится мощным каналом проявления творческой индивидуальности в жанре детской музыки. Охарактеризованы основные принципы музыкального развития ребенка в условиях театрализации процесса обучения.*

**Ключевые слова:** театральность, художественные игры, цветопись, звукоцвет, музыкальные следы.

М. J. PEREPELYTSIA

**THEATRICALITY AS THE PRINCIPAL COMPONENT OF  
K. S. TSEPKOLENKO'S MUSIC FOR CHILDREN**

*The author considers theatricality of K. S. Tsepkolenko's music for children as one of the defining features of the composer's artistic reality. Theatricality becomes a powerful channel of manifestation of the creative individuality in the genre of children's music and defines all the basic parameters of music for children as an immanent feature of the composer's thinking – the style, form, imagery, design, etc. Special relief, convexity of the artistic images, which are contained in the cycle are connected to theatricality. In the article it is mentioned that one of the main features of K. S. Tsepkolenko's music for children is a special form of building of musical structures, which is expressed in the contrast of the material, installation of the composition, «visibility» of images, detachment, picturesqueness of the narration. The usage of the systems of multilayer art space, application of the principles of intertextuality, dialogue of external and internal promises, free deployment and coagulation of the layers of artistic space in its different parameters approximate music to the living organism that possesses the features of vitality and love of life.*

*Mummary fascinates the imagination of the composer and directs it into the stream of psychologization of the events, role-playing games, dialogic confrontation and promotion in plays for children. Linearity becomes a way of objectifying theatrical roles, images and forms of their existence in plays for children. The composer experiments, invents new technique, develops original forms based on the children's views and perceptions of modern times in the plays for children, where the main event-trigger point is musical depth and richness of theater.*

*While learning the play, the pupil and the teacher make a small performance every time. Initially, the roles are distributed in such a way, that the teacher takes all the technological part, leaving the child some space for improvisation. The «theme» of the game is the mood of the child. The*

child expresses his mood through sounds with the help of the teacher. The play itself is like a scheme of the creation of a collective improvisation on the emotional state of the student. During the development of the play, the little musician declaims and plays in clusters, and the teacher completes the picture of emotional state by playing the piano (if necessary, he uses other small drums, block flutes, etc.). Gradually, the child moves to more complicated tasks by performing small plays, mastering the principles of staging and roles. Gaming situation deprives a child of stiffness, fear, he is not afraid to do something wrong and intuitively finds the movements that are needed to retrieve the sound which is appropriate for the mood. Perhaps, this is one of the main postulates of performing piano stylistics in K. S. Tsepkenkos' compositions for children – the sound is born by mood, artistic reality, not vice versa – a certain sequence of sounds is memorized mechanically, and then a certain mood is «put on» this «scheme». The child is gradually attached to the world of emotions, «cleaned» of his selfishness, to the world of aesthetic emotions. Here, the sphere of experiences of a little artist is met by many transformations – through his own drawing of color, composition of a tale or creation of his own version of the tale, through creation of nonsense, and, finally, through his sound, his expression of mood by the sounds. In this case, theatricality covers all spheres of activity of the child-actor. He acts as a designer, director, and, in fact, as an actor, composer, scenographer and scriptwriter. In a cooperative creativity with a grown-up, the child finds his form of sound, his vision as a graphic designer, his understanding of the general concept as a director, etc. This form of co-theatricality, mixed on the emotions of fabulous reality, personally created range of color, sound, dramatic impersonation leads the child straight to the creation of an individual artistic image and artistic sense of the world.

The article shows that these plays are an example of how it is necessary to organize the artistic reality and to enter it with the child. This kind of music can be created only when you are in the fullness of sound, color and artistic impressions. Certain complexity of these plays is that the creative search of an adult artist has to be determined by the actions of a child, and the baby should comprehend the wisdom of piano playing with the adult in a game situation.

According to K. S. Tsepkenko's concept, musical education and teaching should proceed from game-theatricality, from the development of musical language, not vice versa. Therefore, while creating a musical material for «Artistic games», the composer created conditions in her plays, so that the child, with the support of the teacher, formed the basis of his aesthetic emotions, being in the zone of «proximal development» (terminology of L. S. Vygotsky), without thinking of the musical language and technology.

The musical material, designed for the student is presented not as a melody to memorize and then to play, but as a hint, an indication for a student who has to «create» by himself in accordance with his feelings, desires, aspirations, and, of course, with the active support of the teacher. Therefore, the form of dialogue is chosen for the presentation of the musical material. But it is not the ensemble in the usual sense. The musical part of the student is suppositive and directs him to spontaneous creation of sounds. Piano part of the teacher can also be complemented by elements of improvisation in accordance with the artistic necessity. On this basis, each play may vary repeatedly. Each of them is the result of common efforts, impulse, the starting point from which music flows, generated by the imagination and fantasy of the teacher and student. At the same time, any of the piano plays can be performed and learned without improvisational changes.

**Key words:** theatricality, art games, sound of color, musical tracks.

Проблему театральності можна віднести до числа гостро актуальних і в той же час найменш досліджених. Особливої актуальності проблема театральності набуває в наш час, коли відбувається процес виникнення нових видів мистецтв, зміни та модифікації існуючих форм і жанрових структур, перекомбінування соціальних факторів міжособистісного спілкування.

У сучасній науковій дійсності з приводу театральності можна розрізнити три основні позиції. Перша з них розглядає театральність як властивість театру, як вираз його видової специфіки. Для другої характерне розуміння театральності як згальнохудожньої властивості художньої комунікації. Нарешті, третій підхід, найбільш широкий, виводить театральність за рамки мистецтва і розглядає її як явище культури, що зачіпає і немистецькі її сфери.

Принцип театралізації у музиці нетеатральних форм вперше розглядається в контексті творчості відомого українського композитора К. Цепколенко. Деякі особливості творчого почерку композитора висвітлені в роботах Г. Ф. Завгородньої [1], Б. Сюті [10] та ін.

Мета статті – розкрити феномен театральності як основоположного чинника, що сприяє музичному розвитку дитини, розгляд театральності як відкритого стильового вимірювання сучасної музики для дітей, дослідження принципу театральності як ключового параметра композиторської форми у творчості К. С. Цепколенко.

Стаття присвячена циклу п'єс для дітей «Художні ігри», написаному до книги А. Д. Перепелиці «Художні ігри» [4]. Перше, що відрізняє цей цикл (книга складається з 31 п'єси), це те, що театралізація пронизує всі п'єси, виступаючи в єдності світу звуків зі сценарієм, сюжетом, фабулою, в єдності з природою кольору, фарб, в єдності зі всесвітом уяви і фантазії – з мікrokосмосом казки, поезії. Адже для дитини гра, театралізація є природним станом, в якому вона живе. І ця цілісність світосприймання малечі була врахована при створенні «Художніх ігор».

Під час гри, ігрової ситуації звук народжується з настрою маленької особистості. Іншими словами, театралізована поведінка дитяти за допомогою ігрових ситуацій матеріалізується в звуки, з гри виникає всесвіт фарб, кольорописів, каракуль-маракуль, які відтворює дитина відповідно до свого настрою... Матеріал «Художніх ігор» побудований так, що поступово дітвора залучається до художньої дійсності і починає там існувати, представляючи себе в різних образах і ролях.

Перший розділ книги називається «Від казки до звуку, кольору, слова». Це перші кроки на шляху театралізації навчання. Він (розділ) складається з ряду музичних п'єс, які вплетені в казку, вигадку, художню реальність. Це «Музичні сльози Рікі», «Мелодекламація», «Автомелодекламація» і ряд ігор-казок. Одна з перших п'єс збірки називається «Мелодекламація». Театралізація тут полягає в тому, що учень в тандемі з педагогом розігрують маленький спектакль. Ролі розподіляються таким чином, що педагог бере на себе всю технологічну частину, залишаючи дитині простір для імпровізації. «Темою» гри є настрої маленького учня. Свій настрої при ігровій підтримці педагога вихованець висловлює за допомогою звуків. Наприклад, у п'єсі «Музичні сльози Рікі» маленький музикант входить в образ персонажа музичної п'єси, разом з педагогом створює «сценічний» образ героя, і коли настрої героя цілком «присвоюється», він, за допомогою спонтанної гри на роялі намагається його виразити звуками. Сама п'єса є ніби «заготовкою», схемою для створення колективної імпровізації на емоційні стани учня. У ході освоєння п'єси маленький музикант декламує і грає кластерами, педагог же доповнює картину емоційного стану своїм звуковим супроводом на роялі (при необхідності використовуючи ще дрібні ударні, блок флейти тощо). В якості тексту в музичному матеріалі використовуються нісенітниця (на зразок Л. Керрола [2] з «Пригоди Аліси в Країні Чудес»), які так охоче вимовляють діти, наповнюючи їх різними емоційними станами. Таким чином, маленький піаніст намагається висловити опановану ним емоцію шляхом декламації і грою кластерами, а педагог створює відповідний музичний фон. Так поступово, розігруючи маленькі п'єси, засвоюючи принципи театралізації та ігрові ролі, дитина просувається до вирішення складніших завдань.

А ускладнення завдання – це занурення у світ чудес і фантазій – заглиблення в казку. Тут вже учень стає справжнім актором, оскільки йому потрібно грати не одну, а кілька ролей в одному музичному спектаклі.

Відомий дослідник казок В. Я. Пропп [6; 7] показав, що чарівна казка – це особлива форма творчості, яка складається за суворими законами і володіє постійними структурами, дії яких не може уникнути жоден казкар. Незалежно від діючих осіб, у казці мають місце постійні структури або, як їх можна ще позначити, функції. Функції дійових осіб є стійкими постійними елементами казки. Згідно із системою В. Я. Проппа їх може бути досить багато:

### Зав'язка

1. Відлучення кого-небудь із членів сім'ї.
2. Заборона, звернена до дійових осіб казки.
3. Порушення заборони.

4. Наслідок порушення заборони – біда.
5. Оповіщення героя про те, що трапилося.
6. Початок протидії: герой залишає будинок.

### **Рубікон**

7. Зустріч із дарувальником чарівного засобу (Баба-Яга або інші аналогічні персонажі).
8. Дарувальник вивідує про наміри героя.
9. Дарувальник пригосчає героя.
10. Отримання чарівного засобу.

### **Переправа**

11. Перенесення в тридев'яте царство до місця знаходження предмета пошуку.
12. Таврування героя.
13. Боротьба зі Змієм або іншим мешканцем тридев'ятого царства.
14. Перемога над чудовиськом.
15. Тридев'яте царство.
16. Подорож по тридев'ятому царстві.

### **Повернення**

17. Повернення героя.
18. Лжегерої викрадають у героя суб'єкт або предмет його пошуків (принцесу або предмет).
19. Помилковий герой висуває необґрунтовані домагання.
20. Герою і решті пропонується вирішити важкі завдання.
21. Герой вирішує завдання.
22. Героя впізнають.
23. Герой одружується.
24. Царювання.

Як бачимо, вийшло 24 функції. Це не означає, що це стабільна кількість і їх не може бути менше або більше. Крім того, кожна функція всередині може варіювати або змінюватися. Але при творчій розробці ці функції можуть скласти основу фабули будь-якої казки. Вивчаючи систему В. Я. Проппа, італійський фольклорист і казкар Джанні Родарі [9] прийшов до висновку, що пропповські функції можна виявити в будь-якому пригодницькому фільмі або романі. Дж. Родарі також належить пріоритет у використанні пропповських функцій при навчанні казок.

При створенні своїх казок-мікроопер К. С. Цепколенко враховувала ці особливості казкотворчості. Так, наприклад, казка «Терем-теремок» вводить дитину в лоно природи, у світ переживань вигаданих героїв – «мишки-норушки», «жаби», «комара», «ведмедя». Маленький «актор» «приміряє» на себе «одяг» вигаданих казкових героїв і грає їх ролі згідно з казковим сюжетом і в той же час пізнає основні функції казки.

У мікроопері-казці іншого типу, наприклад, «Снігова жінка» (Страшилка), необхідно, використовуючи вже відомі функції Проппа, скласти нову казку або доповнити один з її елементів. У казці-мікроопері емоційні стани задаються подієвою основою розповіді і діями її героїв.

Казка дозволяє вибудувати уявний світ за законами реального – з дією, фабулою, декораціями, малюнками і звуками. Маленький виконавець перевтілюється в одного з героїв казки, стає дійовою особою, яка перетворюється то в муху, то в комара, то у ведмедя, а то і в страшну чаклунку – Снігову жінку. Разом з дорослим він відтворює той світ звуків, який зумовлений художніми реаліями казки. Він витягує ці звуки голосом, стукає на дрібних ударних інструментах – барабанах і тарілках, свистить на різного роду свистках і флейтах, і, врешті-решт, витягує звуки з фортепіано. Тут дитина не скута страхом, не боїться зробити щось неправильно й інтуїтивно знаходить ті рухи, які необхідні для вилучення відповідного настрою звука. Це, мабуть, один з головних постулатів виконавської фортепіанної стилістики дитячих творів К. С. Цепколенко – звук народжується настроєм, художньою реальністю, а не навпаки – механічно заучують певні послідовності звуків, а потім на цю «схему» намагаються одягнути той чи інший настрій.

Дитина поступово прилучається до світу емоцій вже «очищених» від власного егоїзму, до світу естетичних емоцій. Тут сферу переживань маленького виконавця чекає безліч трансформацій – через власний малюнок-кольоропис, доповнення казки або створення свого варіанта казки, через складання нісенітниць і, нарешті, через свій звукопис, своє вираження настрою звуками. У цьому випадку театралізація охоплює всі сфери діяльності маленького артиста. Він виступає і як художник-декоратор, і як режиссер, і як, власне, актор, і як композитор і як сценограф, і як сценарист. У спільній творчості з дорослим малюк знаходить свій звуковий образ, своє бачення як художника-оформлювача, своє розуміння загальної концепції як режисера тощо. Така форма спільної театралізації, замішана на емоціях казкової реальності, власноруч створеному кольоропоряді, звуках, акторських перевтіленнях впритул підводить дитину до створення індивідуального художнього образу та художнього відчуття світу.

Власне, ці п'єси – приклад того, як необхідно організувати художню реальність і входити в неї разом з дитиною. І створювати таку музику можна, тільки перебуваючи в повноті звукових, колірних і художніх вражень. Складність виконавської стилістики цих п'єс у тому, що творчий пошук дорослого виконавця повинен бути детермінований вчинками учня, а малюк разом з дорослим повинен в ігровій ситуації осягати премудрості фортепіанного виконавства.

Складаючи свої п'єси для дітей, К. С. Цепколенко брала до уваги, що для дитини у творчості головне процес, результат її практично не цікавить, і, як правило, вона до нього байдужа – безжально стирає створене, руйнує побудоване, щоб знову повернутися до процесу – безкінечного створення нового і нового. Тому музична мова цих творів не має однозначної фіксації, вона передбачає велику свободу, імпровізаційність, не вимагає заучування і припускає можливість нескінченних змін з кожним повторенням, зберігаючи загальну фабулу мистецького дійства.

Наступний модуль, який пропонує К. С. Цепколенко в навчанні музики, є розділ «Художніх ігор» під назвою «Малюємо музику. Звукоцвіт або музика, яка стає кольорописом».

Будова цього розділу базується на теорії А. Д. Перепелиці про досемантичний розвиток дитини. «Досемантичний період являє собою дуже важливий етап у розвитку духовних сил дитини. Власне, в цей період під впливом стихії оточуючих сил починає (або не починає) свою роботу естетична свідомість, саме в цей період виявляються і запускаються основні її механізми.

Провідним способом в цей період є різноманітні спонтанні форми художнього вираження, закладаються основи для формування художніх мов, встановлюються зв'язки між переживаннями і його виразом в звуці, слові, кольорі, пластичі тощо.

Провідним напрямком є регламентована спонтанна діяльність, головне завдання якої – осягнення власних емоційних переживань, матеріалізація їх у різних формах: каракулях, кольорописах, музичних «слідах», у складанні безглузких віршів тощо. У цей період провідний або переважний напрямок отримують форми, пов'язані з відображенням особистісних переживань. Колір як відображення суб'єктивного переживання, звук як відображення суб'єктивних емоційних процесів тощо. На цьому етапі головним стає не наслідування, а самовираження, не копіювання, а побудова нового, не запам'ятовування, а створення оригінального, неповторного. Дитина конструє індивідуальну мову художнього вираження, будь то слововираження, звуковираження або кольоровираження і на підставі цього отримує можливість до освоєння художньої реальності» [5, с. 122].

У концепції театралізації цей період дозволяє дитині проявити себе у вираженні відчуття кольору, дозволяє скоординувати звукові і колірні враження, привести звук і колір до одного емоційного знаменника. Тут мова не йде про так званий «кольоровий слух» або явище синестезії, при якому два почуття – зір і слух – зв'язуються воедино. Людина, яка володіє кольоровим слухом, слухаючи музику, бачить або уявляє колірні зорові образи, які можуть входити в реальне бачення світу. Завдання цього розділу п'єс – не розвивати кольоровий слух, оскільки це майже неможливо, а вчитися висловлювати емоційний ряд, отриманий від прослуховування музики за допомогою кольору. Для К. С. Цепколенко тут важливо, щоб відбувався розвиток зорового сприйняття і розвиток образної уяви. Ефект театралізації або перевтілення полягає в тому, що дитина повинна вслухатися в музичну п'єсу і, відповідно до

того настрою, що виник, висловлювати свої почуття фарбами у вигляді каляк-маляк.

Як зазначає А. А. Перепелиця [3, с. 97–98], виконавська стилістика цього розділу пред'являє тому, хто відтворює ці п'єси, ряд вимог:

- виявити емоційну складову твору (як інструмент можна використовувати шкалу емоційних станів, розроблену В. Г. Ражніковим у вигляді партитурної транскрипції [8];
- уявити в кольорі виконувану звукову палітру;
- підготувати сценарій (вірші), який лежить в асоціативному ряду з емоційними станами цього твору;
- виконати твір барвисто й опукло.

Перша п'єса цього розділу *Andante Doloroso* компактна за формою і будується на принципах лінейного поліфонізму. Тут принцип театралізації вже укладено в самій організації музичного матеріалу – три голоси, як у старовинних російських знаменитих розспівах, існують ніби незалежно один від одного, створюючи несподівані звучання по вертикалі. Кожен голос виконує самостійну ігрову роль. По вертикалі всі голоси створюють емоційний стан спокою, забарвлений смутком. У цій побудові в деяких місцях простежується контрастний характер у верхньому голосі, синкопована конструкція якого порушує плавність, створювану середнім і нижнім голосами, що вносить дисбаланс у спокійну гаму почуттів. Г. Завгородня зазначає: «Перший пласт – прелюдійно вільно розгортається рівномірна лінія, чітко обмежена своїми регістровими рамками.

Другий пласт – алеаторні краплі, вільно розкидані по всьому діапазоні фактури. У третьому пласті періодично виникає органний пункт в басовому голосі, який значно розширює загальний діапазон звукового простору п'єси. Але прелюдійна плинність основного пласта тут ускладнюється його внутрішнім розчепленням на паралельний або протилежний рух звуків його лінії. Розширюється діапазон і алеаторних емоційних сплесків, підкреслюючи в цілому загальну просторову перспективу» [1, с. 215]. П'єса записана в традиційній нотації в чотиридольному розмірі, що тільки в одному такті змінюється на тридольний. Завдання дитини – відчутти настрій і відобразити своє враження на папері.

Наступна п'єса, *Rubato accentuate*, контрастна за змістом. Тут музичний матеріал пропонує маленькому музикантові шлях до перевтілення. Щоб відчутти настрій цієї п'єси, маленький «артист» повинен зіставити себе зі злим демоном, чаклуном (чаклункою), Дарт-Вейдером тощо.

Для досягнення неблаганності, жорстокості, невідворотності композитор користується абсолютно простими прийомами: ніби здалеку таємничо розгортаються звуки в обсязі великої септими й за короткий проміжок часу досягають фортисимо в страхітливому повторенні, потім широкі тріольні ходи зменшеними і збільшеними інтервалами посилюють напругу. Між страхітливими закличками настають моменти релаксації, які досягаються тріольними зменшеними і збільшеними інтервалами, але вже спадаючими.

В епатажному звучанні цієї п'єси є щось невідворотне і жорстоке. Тут, мабуть, доречно запропонувати дитині розробити план дій уявного героя, залучити дитину до цієї гри. Головним дійовим персонажем повинна бути власне сама дитина. Потім необхідно поділитися з нею своїми враженнями, намалювавши їх фарбами на папері.

П'єса «*Rubato culmato*» написана у вільному розмірі. Таке графічне зображення ніби нагадує картини імпресіоністів – переливи звуків по всьому діапазоні, які на педалі ніби зависають у повітрі, утворюючи ауру легкості, прозорості.

Тут композитор після бурхливої жорстокої п'єси, пропонує дитині розслабитися, відчутти енергію польоту метелика, який безтурботно літає в струменях теплого, лагідного повітря. Це своєрідна медитація, в яку дитина повинна зануритися і потім висловити свої враження на папері.

П'єса *Allegro* динамічна і бравурна. Тут композитор обрушує на дитину пасажі і трелі, створюючи враження збудження і свята. Емоційний тон цієї п'єси направляє уяву дитини до тих радісних подій, які відбулися в його житті. Враження від них він висловить на папері.

П'єса *Andantino melancolico* створює настрій грайливості, кокетства, лапаності. Змінний розмір, який міняється буквально в кожному такті, створює враження нестійкості,

примхливості. Цей стан під впливом емоційного екстазу також близький дитині і повинен змусити її згадати свої витівки, капризи і враження, зафіксувавши їх на папері.

У п'єсі Allegretto Dolce вільний розмір, рубато і стрімкий рух в мартелятних епізодах створюють враження легкості і стрімкості. Г. Ф. Завгородня зазначає: «Романтична спрямованість образно-емоційного настрою мініатюри дозволяє визначити її жанр як своєрідну фантазію. Нестабільність акцентування, тріольні переливи основного пласта середнього регістра, алеаторні «блискітки» у вільному метроритмічному польоті – всі ці прийоми поступово об'єднують пласти, згортаючи музичний простір п'єси в дисонуючий кластер в обсязі зменшеної октави: d – e – f – ges – g – as – f – h – b – c – des. На тлі розчинення кластера виникає контрапункт двох мелодійних ліній імпровізаційного польоту, самостійність яких підкреслюється прийомом вільної канонічної імітації між ними. У цьому каноні відбувається ніби об'єднання всіх алеаторних відблисків з різних п'єс циклу в зламані мелодійні лінії, в рельєфі яких переважає взаємообернений рух» [1, с. 216]. Цей стан також близький дитині, коли вона швидко і легко грає в наздоганялки, або підстрибуючи мчить назустріч мамі. Свої враження дитина відображає на папері фарбами.

Третій розділ книги називається «Співаємо і граємо колір. Кольорозвук, або музика, яка народжується з кольору». Ми знову поринаємо у світ чарівних перетворень, цього разу дитині належить колірну гаму, або каляки-маляки, які вона малювала раніше, спробувати виразити звуками. Завдання зовсім непросте, і сама дитина навряд чи зможе впоратися з ним, тому композитор п'єси цього розділу наділила додатковим рядком, який повинен заповнятися імпровізацією дитини. Дивлячись на картину, яка була намальована в попередньому розділі, потрібно знайти їй новий звуковий вираз (навряд чи можливо запам'ятати і повторити ту п'єсу, під враженням якої був написаний кольоропис). «Радісним фарбам» відповідає п'єса під назвою «Музичні сліди радості». П'єса передбачає чотириручний виклад, при якому звуковисотність в партії дитини не виписана – вона може брати будь-які звуки на тлі бравурного акомпанементу у виконанні педагога.

Наступна п'єса цього розділу називається «Звуки нерозгаданої таємниці». Цій п'єсі передують кольоропис «Кольори нерозгаданої таємниці» і вірш Д. Веневитинова «Домовий». Враження від кольоропису посилюються ще поетичним началом. П'єса написана в чотириручному викладі з додатковою партією для дрібних ударних (китайської коробочки, трикутника, тріскавки тощо). Дитині в цій п'єсі належить не тільки видобувати звуки на роялі (які в партії дитини виписані без звуковисотності), але і грати на дрібних ударних, які будуть надавати таємничість і викликати почуття страху.

Ще одна п'єса в цій же емоційній модальності називається «Страшнота». Кольоропису під назвою «Кольори страшноти» передують вірш В. Ражнікова також під назвою «Страшнота». Тут композитор пропонує два варіанти п'єси – «Музичні сліди чорноти» і «Музичний вітер чорноти». У першому варіанті, написаному для чотириручного виконання, в партії дитини не виписана звуковисотність і вона може грати, не піклуючись про мелодії. У другому варіанті на цей же текст ще накладається додатковий рядок з імпровізаційною мелодією зі словами. Текст виникає у дитини спонтанно, навіяний враженнями від кольоропису.

Наступна п'єса під назвою «Музика лісу, річки і дому» написана за аналогічним сценарієм. Ще в цьому розділі є п'єса «Жовті звуки» і «Випадок в магазині». Обидві відображають сумний настрій маленького художника.

Як ми вже відзначали, твори цього розділу являють собою певну схему для втілення імпровізації на задану кольорописом тему. Авторський текст представлений як зразок, який довільно може мінятися залежно від ситуації. Партія учня виписана без позначення звуковисотності і також може трансформуватися в ту чи іншу сторону, знаходячи додаткові можливості із застосуванням голосу або дрібних ударних інструментів.

Четвертий розділ називається «Портрет мого настрою». Тут композитор пропонує дитині висловити свій настрій, використовуючи всі ті відомості, які вона отримала раніше, тобто висловити свій настрій за допомогою кольоропису і звуків. Для підкріплення позиції педагога даються різні зразки п'єс у чотириручному викладі з додатковою партією голосу: «Голос смутку», «Голос спокою», «Голос жаху» – і на закінчення узагальнений музичний портрет настрою.

Так, К. С. Цепколенко, пишучи свій фортепіанний цикл для дітей під назвою «Художні ігри», виходила з того, що оволодіння художньою реальністю має свої особливості, приховані і явні періоди самонавчання. Оскільки навчання музики детерміновано не так сферою інтелекту, скільки сферою емоції (естетичних), то дитина в процесі спонтанної діяльності за допомогою музики і, ширше, мистецтва розвиває свою емоційну сферу, формує «орган» «емоційного відчуття». Теоретичне обґрунтування цієї позиції, висунуте в дисертації А. Д. Перепелиці [4, с. 122] полягає в тому, що у дитини емоційне ставлення до звуку починає формуватися в досемантичний період розвитку в процесі спонтанної діяльності (гри). Досемантичний період у розвитку дитини відіграє важливу роль, бо саме в ньому утворюються перші зв'язки між емоцією і звуком, між почуттям і його виразом.

Цей період найчастіше проходить непомітно для вихователів і самої дитини. В одному випадку «чудо» відбувається, а в іншому – реалізується його естетичне сприйняття. Так, наприклад, в освоєнні мови дитина проходить кілька етапів саморозвитку, які практично не помічаються дорослими – гуління, перехідної автономної мови (коли дитина часто своїми словами позначає безліч значень, наприклад, ді-ді означає йти гуляти, машину, шофера тощо) і раптом – о диво! Дитина заговорила. Все, що відбувалося до цього, зазвичай не пов'язують зі здатністю надбання мови.

При формуванні художньої свідомості справа дещо складніша. Дитина не завжди може пройти самостійно досемантичний етап розвитку, на якому формуються всі основні зв'язки між словом, звуком, образом і їх вираженням. Якщо з якоїсь причини дитині не вдається самостійно пройти досемантичний період художнього розвитку, то у неї не сформується орган естетичного відчуття і вона назавжди може залишитися глухосліпониною в мистецькій сфері. На жаль, таких прикладів не злічити.

Згідно з концепцією К. С. Цепколенко, музичне виховання і навчання повинно йти від гри-театралізації, від переживання до освоєння музичної мови, а не навпаки. Тому при створенні музичного матеріалу до «Художніх ігор» композитор у своїх п'єсах створила умови для того, щоб дитина за підтримки педагога, перебуваючи, за термінологією Л. С. Виготського, в «зоні найближчого розвитку», спочатку формувала базу своїх естетичних емоцій, не замислюючись до пори до часу про музичну мову, і технології.

Музичний матеріал, призначений для виконання учнем, викладений не у вигляді мелодії для запам'ятовування і подальшого відтворення, а як натяк, вказівка учневі, який повинен «творити» сам відповідно зі своїми почуттями, бажаннями, прагненнями і, звичайно ж, при активній підтримці педагога. Тому здебільшого правильно обрана форма діалогу для викладу музичного матеріалу. Але це не ансамбль у звичному сенсі. Партія учня виписана досить умовно і наштотує останнього до спонтанної звукотворчості. Фортепіанна партія педагога також може доповнюватися елементами імпровізації відповідно до художньої необхідності. Кожна п'єса, виходячи з цього, може багаторазово варіюватися. Кожна з цих п'єс – це результат спільної творчості, імпульс, вихідна точка, з якої струменить музика, породжена уявою і фантазією вчителя й учня. У той же час кожна з фортепіанних п'єс може бути виконана і розучена без імпровізаційних змін.

П'єси, які розглядалися у статті, різноманітні не тільки за змістом, але й за своїм функціональним значенням. У чотирьох розділах представлені п'єси-казки, п'єси-дражнилки, звукокольори або музика, яка стає кольорописом, кольорозвуки або музика, яка народжується з кольору, п'єси-голоси і п'єси-портрети. У ході розучування різноманітних мініатюр учень за задумом композитора повинен проявляти себе в спонтанній звукотворчості (співає і грає), в спонтанній кольоротворчості (малює кольорописи), засвоювати звукопис (домовні форми поетичної творчості), висловлювати своє творче «Я» комплексно (музичні, поетичні, живописні портрети).

З точки зору виконавської стилістики художній сенс творів має свої просторово-часові межі, і від особливостей взаємодії простору і часу залежить специфіка структурної організації твору. Одним з таких структурних сполучних елементів є фактура. Як пише Г. Ф. Завгородня, «сама фактура створює загальний рельєф просторових меж твору. Вона як у фокусі збирає всі компоненти, що формують художнє ціле. Вона підкреслює звукову яскравість і колорит,



буквально озвучує основні напрямки розгортання музичної матерії» [1, с. 218].

Не менш важливим елементом є поліфонічність музичного матеріалу; в деяких п'єсах автор використовує лінійну поліфонію, в інших підголоскову.

Також широко використовується різноманіття ритмоінтонаційного каркасу творів. У деяких п'єсах ритм змінюється буквально в кожному такті, в інших замість звичного зіставлення ритму розгортання кожного такту побудоване на секундах.

Всі п'єси мають жанрову спрямованість. Жанрова стилістика вплітається у звуковий матеріал, «виглядає» з нього то у вигляді танцю, то алюзією до колискової. Однак «чисто» жанрова структура розмита і не виступає чітко в кожній п'єсі. Швидше навпаки, кожна п'єса виступає новим жанром, який ще не знайшов свого визначення і назви. К. С. Цепколенко вважає, що початкове навчання дитини у формі активної театралізації, якою є цикл «Художні ігри», допоможе дитині увійти в досемантичний період розвитку і стати на шлях формування своєї художньої свідомості.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Завгородняя Г. Ф. Полифонические основы современного композиторского творчества: аналитические очерки: монография / Г. Ф. Завгородняя. – Одесса : Астропринт, 2012. – 304 с.
2. Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. Сквозь Зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье / Л. Кэрролл ; [Пер. с англ. Н. Демуровой; Вступ. ст. Г. К. Честертон; Коммент. М. Гарднера; Прим. Н. Демуровой; Ил. Дж. Тенниела]. М. : Правда, 1982. – 358 с.
3. Перепелица А. А. Актуальные жанрово–стилевые тенденции современного фортепианного исполнительства (на материале сочинений Б. Бартока, В. Сильвестрова, В. Рунчака, К. Цепколенко): дисс.... канд. искусствоведения : 17.00.03 – Музыкальное искусство / Александр Александрович Перепелица. – Одесса, 2014. – 210 с.
4. Перепелица А. Д. Художественные игры : в двух частях / А. Д. Перепелица. – Южно-Сахалинск : изд. метод. кабинета Сахалинского облисполкома, 1990. – Ч. I. – 147 с., нот., ил.
5. Перепелица А. Д. Художественная игра как способ развития эстетического сознания ребенка : дисс. ... доктора педагогических наук : спец. 13.00.02 / Александр Дмитриевич Перепелица. – М., 1992. – 563 с.
6. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. / В. Я. Пропп – Л. : ЛГУ, 1986. – 364 с.
7. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / Владимир Яковлевич Пропп ; [научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова]. – М. : Издательство «Лабиринт», 2001. – 192 с.
8. Ражников В. Партитурная транскрипция / В. Г. Ражников // Вопросы психологии. – 1980. – № 1. – С. 137–141.
9. Родари Дж. Грамматика фантазии: Введение в искусство придумывания историй / Дж. Родари ; [Перев. с итал. Ю. А. Добровольская]. – М. : Прогресс, 1978. – 136 с.
10. Сюта Б. О. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності / Б. О. Сюта. – Київ : Грамота. 2006. – 256 с.

УДК 782.01 + 782.1/784.95

О. О. ПЕРЕПЕЛИЦЯ

### КРИТЕРІЇ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ

*У статті досліджено критерії музично-виконавського професіоналізму з огляду на можливість інтерпретації емоційно-образних, стильових та життєвих контекстів у процесі*

виконавства музики, а також здатності до створення змістотворчих моделей інтерпретування. Поряд з традиційними засобами музично-виконавського професіоналізму розглянуто відтворення енергетично-емоційного контексту твору. Охарактеризовано особливості цього параметру і визначена його необхідність для формування виконавських засобів виразності. Доведено, що без енергетично-емоційного контексту засоби виразності носять позаособистий характер і не можуть відтворювати художню сутність твору, а можуть позначити тільки його репродуктивний зліпок.

**Ключові слова:** енергетично-емоційний контекст; змістотворні моделі інтерпретаторства.

А. А. ПЕРЕПЕЛИЦА

### КРИТЕРИИ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПРОФЕССИОНАЛИЗМА

*В статье исследованы критерии музыкально-исполнительского профессионализма, учитывая возможность интерпретации эмоционально-образных, стилевых и жизненных контекстов в процессе исполнительства музыки, а также способности к созданию смыслообразующих моделей интерпретаторства. Наряду с традиционными средствами музыкально-исполнительского профессионализма рассмотрены параметры воссоздания энергетически-эмоционального контекста произведения. Охарактеризованы особенности этого параметра и определена его необходимость для формирования исполнительских средств выразительности. Показано, что без раскрытия энергетически-эмоционального контекста средства выразительности носят внеличностный характер и не могут воспроизводить художественную сущность произведения, а могут обозначать только его репродуктивный слепок.*

**Ключевые слова:** энергетически-эмоциональный контекст; смыслообразующая модель интерпретаторства.

О. О. PEREPELYTSIA

### CRITERIA FOR MUSICAL PERFORMING EXCELLENCE

*The author examines the criteria for professional skills in music performance taking into account the possibility of interpreting the different (emotional and image, style and life) contexts in the music performing process as well as the ability to create the meaning-making models of music interpreting performance. Along with the traditional means of professional skills in music performance, such as: articulation (accentuation), dynamics (dynamic intonation), tempo and agogics (performer's metro-rhythm), sound and pedalization (tone coloring) and phrasing, the author has added the regeneration of energetic and emotional context of music works. Actually, unveiling of this parameter's secret determines the performer's means of expression. Without disclosing the energetic and emotional context, the means of expression lose their personal nature and cannot reproduce the artistic essence of music works, being only capable to designate their reproductive cast.*

*Emotionally meaningful work and the score is the contribution to the work of artist, and is bringing «revival» work based on its own model of feelings and experiences. To play this score – an issue that takes each artist. We think that in dealing with this task, as if the composer reverse thinking process. If the composer's imagination is stimulated Non incentives and character born of Non-Objective, the imagination of artist run art image that lies in musical scores, and artistic experiences performer should associate with missing Non associations.*

*On the basis of works devoted to performing and musical thinking artist, discovered that musical thinking, except semantic, structural, linguistic and other music-object layers, bears and even hidden emotional energy plan. Every moment of transition musical notation (graphical) text in acoustic (sound spiritual form and content) through the emotional sphere of the individual artist interpreter. «Renewal» and «inspiration» music is predominantly emotional, which is essential and most important condition for the existence of art music.*

*It is shown that the so-called emotional energy changes forms an add operation at different times, «add meanings» of composing text. Artist, along with other parameters in the text introduces features figurative contemporary artist semantic context of culture and personal identity «language», resulting in a product, a new information as it add or overlapping layers to meaningful work. Energy-emotional context personalize means of expression and promotes reproduction artist artistic nature of the work, not only the reproductive casts. The real contribution of the musician in the interpretation of a work is create own energy-emotional-semantic scores work.*

**Key words:** *energetic emotional context, the meaning-making model of music interpreting performance.*

Стан духовного життя людства багато в чому залежить від активності, творчої зрілості, професійної компетентності творчої інтелігенції. У вирішенні проблем духовного розвитку особистості важлива роль належить музичному мистецтву як одному з найпопулярніших і емоційно дієвих. У зв'язку з цим особливого значення набуває якість виконавства, нагальною стає проблема підвищення професіоналізму у виконавця-музиканта. За своїм покликанням і в силу специфіки своєї професії виконавці повинні стати носіями тієї творчої енергії, яка може і повинна впливати на загальний культурний рівень людей.

Духовний розвиток особистості, професіоналізм музиканта нерозривно пов'язані з творчою діяльністю і можливі тільки на її основі, оскільки саме у творчій діяльності створюються необхідні передумови для становлення індивідуальності, прояви оригінальності мислення, інтуїції тощо.

У дослідженнях, проведених у рамках музикознавства та музичної психології, розглянуто особливості трансформації та структури особистості виконавця-музиканта [6; 9; 10; 12; 13; 14; 17; 18]. Однак, незважаючи на суттєві досягнення сучасної музично-теоретичної думки, доводиться констатувати, що власне виконавський аспект цієї проблеми виявився малодосліджений. Не сформульовані основні принципи становлення виконавця в сучасному світі, не визначений зміст цих принципів, не відібрані необхідні напрями та умови для виявлення основних концепцій виконавського удосконалення.

Мета статті – сформулювати основні закономірності та принципи духовного та професійного розвитку виконавця-музиканта, а також визначити особливо важливі чинники професіоналізації виконавської творчості.

Музичний твір як феномен культури існує в синтезі двох субстанцій – знакової і інтерпретаторської. Його неможливо прочитати «відтворити в розумі» на основі нотних знаків, як скажімо, прочитати роман, для озвучування, відтворення музичних знаків необхідний посередник-інтерпретатор, той, хто зможе відтворити, доповнити текст своїми переживаннями, своїм ставленням «оживити» твір.

Музичний твір нагадує «сплячу красуню», яку можна оживити тільки своїм ставленням, своєю любов'ю.

Якщо композитор запускає свою уяву шляхом немусичних імпульсів, шляхом особливої концентрації почуттів, за допомогою якої, як вказують деякі дослідники, вдається вловлювати слабкі планетарні потоки, і він стає свого роду провідником між космосом і людством, якщо також композитору вдається зчитувати емоційні настрої і сподівання етносу, отримувати інформацію про космологічні зміни та катастрофи, сканувати інформаційні потоки ноосфери і багато іншого, і все це закодувати в художньому образі, то виконавець перебуває в іншій ситуації.

Виконавець отримує нотний текст, в якому художній образ закодовано, але повністю не позначено. Інтерпретуючи нотний текст, відтворюючи його в точності, виконавець вносить багато свого особистого, і від ступеня привнесення залежить повнота відтворення художнього образу. Відомо також, що процес народження художнього образу виконавця відрізняється від композиторського. Композиторську уяву детерміновано випадковими немусичними стимулами, уява ж виконавця запускається і концентрується навколо конкретного об'єкта – тексту розучуваного художнього твору.

Нам видається, що одним з основних критеріїв музично-виконавського професіоналізму

є можливість інтерпретації емоційно-образних, стильових та життєвих контекстів в процесі виконавства музики, а також здатність до створення змістотворних моделей інтерпретаторства.

Емоційно-образна складова є одним з шарів підтексту, укладеним композитором у музику. Інакше кажучи, поряд із записаними у нотній графіці музичними думками твір виявляє ще й прихований латентний шар, у якому композитори немов кодують, з одного боку, інформацію як міру складності, як було повідомлено в деяких роботах, з другого – певні комплекси естетичних настроїв, тобто те, що було причиною створення конкретного музичного твору. Автор, моделюючи образ, «зашифровує» його за допомогою художньої мови. Під художньою мовою розуміється арсенал виразно-образотворчих засобів, потенційні можливості яких на даному етапі розвитку має система мистецтва.

Емпатія виконавця здійснюється в процесі «декодування» авторської ідеї та створення відносно самостійного художнього образу. Наприклад, якщо у композитора художня ідея звичайно зароджується під впливом немусичних домінант, то в мистецтві виконавця відбувається зворотнє: образи, які звучать, викликають до життя немусичні асоціації [3; 4; 7]. Тому завдання виконавця не тільки в тому, щоб відтворити музичний твір і оживити певну музичну структуру, але ще й у тому, щоб «зчитувати» алгоритм самого музичного мислення композитора і на основі зміненого емоційного тимчасово-смыслового контексту створити свій власний емоційно-індивідуальний «Я-образ», який спирається як на музичні, так і на немусичні асоціації. Цей прихований і ніяк не позначений у знаках емоційний підтекст є таємним пластом твору і немовби логічною структурою емоційних переживань. Розкриття латентної структури музичного твору і є в певному сенсі головним змістотворним завданням виконавця, і є одним з головних критеріїв музично-виконавського професіоналізму. Розглядаючи роботи, пов'язані з музичним мисленням [1; 3; 8], доходимо висновку, що, на думку багатьох авторів, музичне мислення являє собою процес, який позначений семантичними, структурними, мовними та іншими музично-предметними характеристиками, які тяжіють до сильної залежності від оцінної функції емоції. Але цього явно недостатньо для розуміння сутності музичного мислення.

Музичне мислення несе в собі ще й прихований, таємний процес, через що часто музичний твір незбагнений для немитця, яким відтворюється тільки зовнішній шар. Нотний текст є певним випробуванням, пасткою, загадкою, яку композитор задає виконавцю. Коли ж виконавець починає проникати вглиб, прориваючи поверхню, в пласт змісту нотного тексту, то він «наштотхується» на якісь немовні явища, що представляють композиторське мислення. Недарма процес мислення має на увазі щось домовне, те, що передує, скажімо, словам. А в музиці домовне мислення – це те, що більшою мірою передує звукам і їхньому запису.

У багатьох дослідженнях [10; 11; 13; 17; 18] музика постає як трансемоційний об'єкт. Тобто всякий момент переходу музичного нотного (графічного) тексту в акустичний (звуковий за формою і духовний за змістом) вчиняється через емоційну сферу особистості виконавця-інтерпретатора. «Оживлення» і «одухотворення» музики здійснюється переважно емоційно, що є неодмінна і найголовніша умова художнього побутування музики.

У дослідженні Н. І. Мельникової [9], що ґрунтується на теоретичних концепціях Б. В. Асаф'єва, М. М. Бахтіна, Ю. М. Лотмана, також показано, що виконавський текст може змінювати форми функціонування в різні періоди часу. Ґрунтуючись на теоретичних положеннях герменевтики та семіотики, автор бачить два шляхи виникнення нових виконавських текстів, називаючи одні «закономірними» (заснованими на розвитку традицій), інші – «незакономірними» (які ламають традиції).

Важливий внесок робить дослідження Н. І. Мельникової в уявлення про виникнення нових виконавських традицій, «прирощення сенсу» існуючого музичного тексту. Вона бачить цей процес як впровадження в текст «особливостей образно-смыслового контексту сучасної виконавцю культури і особистої своєрідності «промови» виконавця». «В результаті цього створений в надрах іншої культурної епохи твір, – пише Н. І. Мельникова, – стає зрозумілим слухачеві, у творі утворюється нова інформація і зростає її індивідуальне значення» [9, с. 23]. У роботах Е. Я. Лібермана [7] та інших дослідників були визначені ті елементи музичного тексту, які і є об'єктом виконавської творчості та інтерпретації фортепіанного твору (виконавський рівень нотного тексту).

До засобів музично-виконавського професіоналізму дослідники відносять: артикуляцію (акцентуацію); динаміку (динамічне інтонування); темп і агогіку (виконавський метроритм); звук, педалізацію (темброкольоровий колорит); фразування. Ми ж до цих засобів додаємо ще відтворення енергетично-емоційного контексту твору, власне, розгадування цього параметра контексту твору і визначає виконавські засоби виразності. Без енергетично-емоційного контексту засоби виразності носять позаособистий характер і не можуть відтворювати художню сутність твору, а можуть позначити тільки його репродуктивний зліпок.

Музикант-виконавець проникає в сенс і підтекстові глибини твору відповідно до рівнів розвитку своєї художньої свідомості. Між здатністю схоплення енергетично-емоційного контексту і рівнем розвитку художньої свідомості існує пряма кореляція. Аналізуючи роботи, присвячені цій проблемі, можна виділити роботу В. Г. Ражнікова «Діалоги про музичну педагогіку» у розділі «Закон розвитку художньої свідомості» [16]. В. Ражніков виділяє шість рівнів розвитку художньої свідомості виконавця. Ця типологія ґрунтується на інтерпретаторських можливостях виконавця-музиканта. В основу кожного з рівнів покладено суперечність між головним способом дії та музично-виконавською технікою.

**1. Семантичний рівень розвитку художньої свідомості** фіксується, коли центром виконавських дій музиканта виявляється нотний текст п'єси, що розглядається як музична інформація з тим чи тим ступенем точності.

**2. Рівень емоційної чутливості** характерний реальною присутністю в грі музиканта ціннісного ставлення до музики. Емоційною на цьому рівні можна назвати гру, коли виконавець особисто ціннісно зацікавлений у музичному творі, і це відчувають слухачі.

**3. Емоційно-естетичний рівень розвитку художньої свідомості** пов'язаний з усвідомленим або несвідомим прагненням музиканта виконувати музику на основі так чи інакше сформованих програм естетичних емоцій, кожна з яких позначена певним «характером».

**4. Рівень модальної образності.** Генеза модальної образності – звуконаслідування, поширений виконавський і педагогічний прийом. Метафоричність, що вводиться в звуковидобування, в його способи, є складно організованою спробою поетизації музики. Тут ми на основі вихідної семантики, крім характерності, маємо ще й якісно-естетичну багатозначність.

**5. Рівень форми, яка розгортається,** є співвідношення темпів з емоційними кульмінаціями. Як якісно-часовій конструкції формі вистачило б і цих двох вимірів. Але музична форма як процес є реалізоване суб'єктивне почуття форми музикантом-виконавцем. Це є реалізація позицій «автора і героя» в емоційно-часовій конструкції.

**6. Універсально-духовий рівень.** Суть духового рівня розвитку художньої свідомості музиканта в особистому ставленні до універсуму, до реальності духу. І це ставлення є принципово головним.

Реальність духу для митця є в певному сенсі особистим ставленням до неспостережуваних, незримих явищ, до нескінченних величин, до абстрактних здогадок, побудов свідомості і надсвідомості, про які людина знає, що згадане особисте ставлення знаходить певний відгук і виявляє «зворотний зв'язок». Реальність духу як мета розвитку митця ефемерна, але саме ефемерність й остаточна недосяжність робить її нескінченною і перспективною для художника як родової істоти, як духовної людини.

Музично-виконавською художньою «технікою» на універсно-духовному рівні є натхнення, наявність якого й підтверджує факт існування зворотного зв'язку. Реально натхнення проявляє себе в позитивній надмірності й багатошаровості, що постачає музикантові актуальний образ конкретного твору.

Закон розвитку художньої свідомості, на думку В. Г. Ражнікова, починає діяти тоді, коли момент розвитку запускає особиста проблема. Конфлікт із собою як митцем-музикантом і може бути тією точкою, звідки починається суб'єктивна проблема: необхідність зміни смислів, необхідність нової якості свідомості. Рух для його придбання можливий, коли музикант належить до наступного або взагалі вищого рівня, ніж той, який на даний момент є провідним.

Як можна побачити дію закону розвитку художньої свідомості в художньому розвитку

музиканта? Конкретний крок розвитку художньої свідомості музиканта відбувається:

1. При виникненні особистісних перешкод і проблем у зв'язку з підготовкою та виконанням музичної п'єси; при появі невпевненості в собі як в музиканті-особистості;

2. При усвідомленні браку художницьких якостей вищого порядку, ніж ті, якими музикант володіє в даний момент. Усвідомлення рівня свого художнього розвитку так чи інакше пов'язане з виконавською технікою.

Рівень володіння цією технікою, усвідомлений як проблемний або конфліктний, може бути змінений, піднятий на більш високий лише на основі надлишку техніки. Досягнення надлишкової техніки на кожному рівні можливо лише через залучення техніки вищого рівня.

Технікою цього рівня, а також й іншими, вищими рівнями, повинен досконало володіти педагог, як адекватно розвинута особистість, яка перебуває біля учня і є в продуктивному діалозі з ним.

Пропонована ієрархія рівнів розвитку художньої свідомості музиканта-виконавця не є жорсткою. Однак існування кожного рівня принципове завдяки виявленим: вихідній суперечності, самостійному способу, репродуктивній та особистісно-творчій техніці.

Крім того, кожен з рівнів так чи інакше проявився в історії виконавства і музичній педагогіці. Тактильна сторона розвитку представлена в неогенезі.

Центральним моментом структури закону РХС є структура рівнів. В основу саме такої регламентації розвитку художньої свідомості покладено такі умови, які дають можливість значимо відрізнити один рівень від іншого. Вихідний рівень художньої свідомості можна виділити: коли виявлені вихідні суперечності цього етапу розвитку, що проявляються з певністю, стійкістю і повторюваністю при всякому виконанні музикантом художнього твору; коли з певністю проявляє себе самостійний спосіб дії, переважаючий перед іншими, і тому – головний; коли ми можемо виділити, визначити й описати репродуктивну або творчу музично-виконавську техніку музиканта, що діє самостійним способом при вказаній суперечності.

Коли всі ці три складові незаперечно проявляються на спостережуваному етапі розвитку музиканта-виконавця, тоді ми визначаємо цей етап як рівень, який підлягає опису й аналізу. При цьому сукупність вихідної суперечності, провідного способу й музично-виконавської техніки, будемо вважати якістю свідомості. Модальність якості свідомості – це своєрідність, визначена певним рівнем, тобто системою відносин між особистістю і твором мистецтва.

Основою суперечності кожного рівня є множинність можливостей в ідеальному плані й обмеженість реальних дій. Спосіб є операційною стороною звуковидобування, прийомами, за допомогою яких воно відбувається усвідомлено або неусвідомлено. Залежно від частки особистої смислової участі спосіб може бути творчим і нетворчим, і тоді він являє собою операції звірення, зіставлення, нарощування тощо. Всі ці операції відбуваються в знаково-звуковому полі на основі звукової семантики.

На високих рівнях побутування художньої свідомості спосіб керується надзавданнями, які змінюються. Способи всіх рівнів виявляють себе як психічні механізми, тобто як співвідношення спеціалізованої уяви з її звуковою реалізацією. Всі види виконавської техніки припускають, як фундамент, м'язову техніку (пальцеву, амбушурну, ніжну і т.ін.). Але на високих рівнях техніка – це особистісне спеціалізоване конструювання художньої звукової реальності.

Основні положення закону розвитку художньої свідомості наводять на думку, що існують не тільки рівні свідомості, а й етапи розвитку художньої свідомості. І кожен етап пов'язаний з певними особливостями саморозвитку, завдяки яким і здійснюється перехід від рівня до рівня.

Наше припущення полягає в тому, що на шляху розвитку естетичної свідомості виконавець повинен подолати три етапи: досемантичний, семантичний і універсно-духовий. Коли ми говоримо про етапи розвитку, це не означає, що мається на увазі вікова періодизація. У деяких випадках виконавцю вдається стрімко подолати всі етапи і досягти вищого рівня розвитку естетичної свідомості, в інших випадках початковий етап розтягується на все життя.

Найбільш загадковою проблемою для виконавця є осягнення емоційно-енергетичного

контексту твору. В нотних знаках поряд з іншими параметрами закодовано і емоційно-енергетичний контекст твору.

Композитори надзвичайно скупо позначають власне цю сторону тексту, в основному це позначення характеру, темпу, динамічних відтінків, інші вказівки, які побічно наводять виконавця на існування таємного емоційного змісту твору, але сам цей шар музичного змісту майже не відображений у нотному тексті і привноситься в твір самим виконавцем. І ступінь цього привнесення повністю корелює з рівнем художньої свідомості виконавця. Іншими словами, нотний текст не несе всю повноту інформації і для відтворення повноцінного художнього продукту провокує виконавця на відтворення власної енергетично-емоційно-сміслові партитури твору.

Емоційно-сміслова партитура твору і є той внесок виконавця у твір, і є те привнесення «оживлення» твору на підставі власної моделі почуттів і переживань. Як відтворити таку партитуру – це питання, яке хвилює кожного митця. Нам здається, що при вирішенні такого завдання здійснюється немов би зворотний мисленню композитора процес. Якщо уява композитора підсилюється нехудожніми стимулами і художній образ народжується з нехудожнього посилу, то уява виконавця «запускається» художнім образом, який укладено в нотний текст, а художні переживання виконавець повинен зв'язати з відсутніми нехудожніми асоціаціями.

Іншими словами, у свідомості виконавця повинно замкнутися коло – нехудожній стимул – художній образ – художній образ – немусичний стимул. У завдання виконавця входить створення немусичного сценарію музичного твору, що складається з немусичних стимулів, свого роду «програми» твору. Відомо, що багато композиторів, пишучи той чи інший твір, мали свою немусичну програму, але не завжди оголошували її, щоб ця програма не здалася смішною і не зменшувала вартості твору. Але тут річ не в сюжетній основі програми, сюжету може й не бути, а в підборі немусичних стимулів (асоціацій, посилень), які й живили уяву композитора. Цих самих стимулів повинен набути й виконавець, щоб «запустити» свою уяву і «відтворити» емоційно-сміслову партитуру твору.

На підставі аналізу робіт, присвячених виконавству й музичному мисленню виконавця, виявлено, що музичне мислення, крім семантичних, структурних, мовних та інших музично-предметних пластів, несе в собі ще й прихований емоційно-енергетичний план. Всякий момент переходу музичного нотного (графічного) тексту в акустичний (звуковий за формою і духовний за змістом) здійснюється через емоційну сферу особистості виконавця-інтерпретатора. «Пожвавлення» й «одухотворення» музики здійснюється переважно емоційно, що є неодмінною й найголовнішою умовою художнього побутування музики.

Показано, що так звана емоційно-енергетична надбудова змінює форми функціонування в різні періоди часу, «прирошуючи смисли» композиторського тексту. Виконавець поряд з іншими параметрами, впроваджує в текст особливості образно-сміслового контексту сучасної виконавцю культури й особистої своєрідності «мови», в результаті у творі формується нова інформація, ніби приплюсовуючись або накладаючись на змістові пласти твору. Енергетично-емоційний контекст персоналізує засоби виразності виконавця і сприяє відтворенню художньої сутності твору, а не тільки його репродуктивного зліпку. Реальний внесок виконавця в інтерпретацію твору полягає в «доскладанні» власної енергетично-емоційно-сміслові партитури твору.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления: сборник статей / [сост. и ред. М. Г. Арановский]. – М. : Музыка, 1974. – С. 90–128.
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст : Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
3. Басин Е. Психология художественного творчества : (Личностный подход) / Е. Я. Басин. – М. : Знание, 1985. – 64 с.

4. Басин Е. Я. Творческая личность художника / Е. Я. Басин. – М. : Изд-во МГУ, 1988. – 61 с.
5. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи.– М. : Художественная литература, 1986. – С. 473–500.
6. Ермохин А. А. Творческая интуиция в исполнительском искусстве (Философско-эстетический аспект) : автореф. дисс. на соискание уч. степени кандидата философ. наук : спец. 09.00.04 «Эстетика» / А. А. Ермохин. – М., 2000. – 16 с.
7. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Я. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.
8. Медушевский В. В. Музыкальное мышление и логос жизни / В. В. Медушевский // Музыкальное мышление : сущность, категории, аспекты исследования : сб. статей / [сост. Л. И. Дыс]. – К. : Муз. Україна, 1989. – С. 18–27.
9. Мельникова Н. И. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен : автореф. дисс. на соискание уч. степени доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Н. И. Мельникова. – Новосибирск, 2002. – 50 с.
10. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В. Г. Москаленко. – К. : Киевская госуд. консерватория им. П.И. Чайковского, 1994. – 157 с.
11. Муха А. И. Процесс композиторского творчества : Проблемы и пути исследования / А. И. Муха. – Киев : Муз. Украина, 1979. – 270 с.
12. Никитина Л. В. Герменевтические контексты фортепианного исполнительского творчества : дисс. ... кандидат философских наук : 24.00.01 / Никитина Лариса Вячеславовна. – Казань, 2010. – 172 с.
13. Ражников В. Исследование музыкального исполнительского образа / В. Г. Ражников. – Вопросы психологии. – 1978. – № 2. – С. 69–80.
14. Ражников В. Исполнительство как творчество / В. Г. Ражников // Сов. Музыка. – 1972. – № 2. – С. 70–74.
15. Ражников В. Динамика художественного сознания в музыкальном обучении : дисс. ... доктора психологических наук в виде научного доклада : 19.00.07 / Владимир Григорьевич Ражников. – М., 1993. – 70 с.
16. Ражников В. Диалоги о музыкальной педагогике / В. Г. Ражников. – М. : Музыка, 1989. – 141 с., нот. ил.
17. Чеботаренко О. В. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке : дисс... канд. искусств : 17.00.01 / Ольга Валерьевна Чеботаренко. – Одесса, 1997. – 203 с.
18. Чередниченко Т. В. Композиция и интерпретация : три среза проблемы / Т. В. Чередниченко // Музыкальное исполнительство и современность : сб. статей. – М. : Музыка, 1988. – Вып. 1. – С. 43–68.

УДК 78.071.2:78.087.68:821.161.2

І. Л. БЕРМЕС

### **ПОЕЗІЯ І. ФРАНКА «ЧЕРВОНА КАЛИНО, ЧОГО В ЛУЗІ ГНЕСІЯ?» В ХОРОВІЙ ВЕРСІЇ М. ЛАСТОВЕЦЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ ПРОЧИТАННЯ**

*У статті розкрито зміст поезії І. Франка «Червона калино, чого в лузі гнешся?» та особливості її музичного втілення в оригінальному творі М. Ластовецького для мішаного хору. Охарактеризовано засоби музичної виразності: гармонію, мелодіку, ритм, динаміку, темп; музичну форму.*

**Ключові слова:** І. Франко, М. Ластовецький, прочитання, мелодія, гармонія, фактура.



**ПОЭЗИЯ И. ФРАНКО «КРАСНАЯ КАЛИНА, ЧЕГО В ЛУГУ ГНЕСЬСЯ?» В ХОРОВОЙ ВЕРСИИ Н. ЛАСТОВЕЦКОГО: ОСОБЕННОСТИ ПРОЧТЕНИЯ**

*В статье раскрыто содержание поэзии И. Франко «Красная калина, чего в лугу гнешься?» и особенности ее музыкального воплощения в оригинальном произведении Н. Ластовецкого для смешанного хора. Охарактеризованы средства музыкальной выразительности: гармония, мелодика, ритм, динамика, темп; музыкальная форма.*

*Ключевые слова:* И. Франко, Н. Ластовецкий, прочтение, мелодия, гармония, фактура.

I. L. BERMES

**I. FRANKO'S POEM «CHERVONA KALYNO, CHOGO V LUZI GNESHSYA?» IN M. LASTOVETSKYI'S CHORAL VERSION: PECULIARITIES OF READING**

*The semantics of I. Franko's poem «Chervona kalyno, chogo v luzi gneshsya?» is rendered by M. Lastovetskyi in a very subtle way by means of musical intonation – a specific way of «communication» and the expression of emotionally strong thought. It is caused by the poem's poetic mode, reflected in the combination of words, rhythm and syntax. The composer implemented the whole range of a person's feelings.*

*In M. Lastovetskyi's musical composition poetic and musical texts are treated as equal «partners» and perform the same functions. That adds a convincing integration to it.*

*The composition is written in a two-part form, with the second part being expanded due to the repetition of the last sentence of the fourth stanza. The choir's last eight bars serve as a code that represents a relation of the content and music with the initial period of the composition.*

*M. Lastovetskyi uses melodic and natural a-moll, a smooth movement of choral voices, intervalika of parallel third and fifth inspired by the peculiarities of Ukrainian folk multi voices. The monolith of sounding is intensified by the integration of women's melodic voices with contrasting men's ones that having turned into ostinato serve as the basis for the intonational development of the whole. The whole complex of expressive means intensifies the anxiety corresponding to the imagery of poetic primary source.*

*In culminating second sentence the composer uses a variety of dynamic shades, makes a poetic text in melodic correlation of choral parties rather distinct. A lofty and penetrating soprano-solo arises in the background of a flexible choral facture.*

*The composer uses taciturn and registered shades of a voice skillfully. The composition differs in inner dynamism and distinct development of thought. The initial musical material as well as poetic («Chervona kalyno, chogo v luzi gneshsya?») is concentrated in the code.*

*Poetry vocality, imagery and semantic direction, a close connection with Ukrainian songs predetermined a choice of convincing means of choral arrangement i.e., colorful intonation and timbre, metre and rhythmic and dynamic scale, refined harmony within «neo folklore». Musical language renders the depth of a musical stanza in a very subtle way.*

*Key words:* I. Franko, M. Lastovetskyi, reading, melody, harmony, invoice.

Поєзія Івана Франка – видатного вченого-енциклопедиста, мислителя, поета, письменника, драматурга, публіциста, перекладача, фольклориста, громадського діяча – надихала багатьох українських композиторів. Правдивість життя і почуттів, якою пронизана кожна строфа віршованої спадщини І. Франка, була і залишається «притягаючою силою» для композиторів. Характерно, що традиція компонування опусів на тексти І. Франка, рівно ж як і їхнього музикознавчого осмислення, не переривалася в радянську добу і ще більше поживалася в період незалежності української держави. Яскравим прикладом вищезазначеного є хорова Франкіана М. Ластовецького, що була скомпонована в останні роки. Тому її дослідження є актуальним, оскільки ці твори ще не були предметом уваги науковців.

Композиторську творчість М. Ластовецького почасти окреслено в нарисі «Штрихи до творчого портрета Миколи Ластовецького», присвяченому 60-річчю від дня народження митця (укладачі Л. Соловей і О. Дмитрієва), низці статей, що торкаються авторських концертів майстра (О. Фрайт, Б. Пиц), творчого портрета митця (І. Бермес, М. Ярко, Л. Ластовецька, Н. Мойсеєнко, О. Терлецька), рецензій на окремі видання творів (Н. Мойсеєнко, Н. Семків, Н. Сторонська), вступних статей науковців до різних нотних видань (Н. Дика, Л. Ластовецька, Р. Сов'як, В. Грабовський, С. Дацюк), музикознавчого аналізу деяких композицій (І. Бермес, Л. Ластовецька, І. Рудзінська, Л. Путятицька, Н. Семків). Втім про хорові твори на тексти І. Франка не йшлося.

До найновіших музичних інтерпретацій поезій І. Франка слід віднести твори дрогобицького композитора М. Ластовецького. Хоча ці особистості не поєднані в історичному вимірі, звернення композитора до поезії Каменяра та опрацювання мелодій із записів поета вказує на спільні риси у відчутті суспільних і ліричних тем, їхній етичний пріоритет – образ рідної української природи як ідеал духовності, кордоцентризм як провідна ментальна риса. Проте феномен хорової Франкіани М. Ластовецького як оригінального явища національної музичної культури до цього часу не осмислено. Тому мета статті зводиться до розкриття образно-жанрових і семантичних особливостей одного з найбільш репертуарних творів на сл. І. Франка – «Червона калино, чого в лузі гнешся?».

У творчому доробку М. Ластовецького 7 хорових творів, пов'язаних із творчістю Каменяра: оригінальні – «Ой жалю мій, жалю» (для чоловічого хору), «Дивувалась зима», «Червона калино, чого в лузі гнешся?» (для мішаного хору) та пісні із записів І. Франка – в опрацюванні для мішаного хору «Гей, а ворле, ворле, сивий соколе», «Ой пігнала дівчинонька ягнятонько в поле»; для чоловічого – «Ой по горі, горі», «Ой світи, місяченьку».

Дозволимо собі припустити, що звернення композитора до поетичних текстів І. Франка зумовлено такими чинниками: ґрунтовним вивченням Франкової поезії та його фольклористичної спадщини; пієтетом до постаті велета – уродженця Дрогобицької землі; функціонуванням у місті, в якому навчався поет у нормальній школі оо. Василян і гімназії, навчальних і муніципальних хорових колективів і потребою у поповненні їхнього репертуару, у фонді яких композиції на тексти галицького поета займають виняткове місце.

Першовиконавцями та популяризаторами хорової Франкіани М. Ластовецького стали муніципальні камерні хори «Легенда», «Боян Дрогобицький», мішаний хор студентів Дрогобицького державного музичного училища ім. В. Барвінського, народна хорова капела «Гаудеамус» Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, студентські хори цього навчального закладу та ін. Ці твори виконують також колективи Києва, Львова, Івано-Франківська, Тернополя, Хмельницького та інших міст.

Оригінальний хоровий твір – це синтез поетичного слова і музики, за Г. Римко, «мистецтво слова і мистецтво музики, поєднавшись одне з одним, породжують результати у вигляді словесно-музичних форм» [9, с. 92]. Тому доречним видається апелювання до літературознавчих рефлексій про поезію «Червона калино, чого в лузі гнешся?», щоби глибоко збагнути її сутність, відтак і особливості композиторського «прочитання».

У творчому доробку М. Ластовецького два хори на вірші з другого жмутку ліричної збірки «Зів'яле листя» – знакового явища української культури, в якому знайшло віддзеркалення поетичне багатство фольклорних традицій українського народу, щедро орнаментоване народною мелодикою. Відомо, що великий вплив на поетичні твори І. Франка мали українські народні пісні, зокрема їхні ритмічні форми. На цьому наголошує Ф. Колесса: «Глибоко і живо цікавила нашого поета ритміка українських народних пісень; отже й не диво, що це лишило слід у формі деяких його поетичних творів» [4, с. 99]. Саме тому, на думку В. Щурата, у цій збірці чарують «краса і мелодійність стиха» [11, с. 10.]. «Все ж таки в своїй багатій поетичній творчості не поминув він (І. Франко – І. Б.) віршевих форм, перейнятих з народних пісень. Се замітне особливо в другому жмутку «Зів'ялого листя»; може тому, що в сій ліричній драмі відтворює поет трагедію власного життя, власних переживань, які силою контрасту наводили спомини щасливих літ молодости з відгомном материного співу», – підсумовує Ф. Колесса [5, с. 713].

Т. Гундорова називає другий жмуток збірки «рефлексією-спомином, у якій розривається душа і тіло, ідеал і реальність», стверджуючи, що тут «лірична драма звучить найтрагічніше» [1, с. 306]. Емоція розгортається у віршах через сердечне світосприйняття, алегоричні «персонажі», зокрема у поезії «Червона калино, чого в лузі гнешся?». «Пісенні форми другого жмутка уповільнюють сюжетну інтригу, вирівнюють кардіограму почуттів ліричного героя», – наголошує В. Корнійчук [6, с. 16].

Ю. Клим'юк зараховує поезію «Червона калино, чого в лузі гнешся?» до жанру літературної пісні [3, с. 9]. Ця поезія, як і «Зелений явір, зелений явір», «Ой ти, дубочку кучерявий», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Ой жалю мій, жалю», наслідує народні пісні. В них романтичне почуття передається через образи природи, набуває нових емоційних відтінків, одночасно засвідчуючи свою закоріненість у фольклорну поетику. Звідси й така близька для них народнопісенна мелодійність, що вельми тонко передає одухотворену атмосферу переживань ліричного героя вишуканим звукописом і глибоким римуванням. У вищезазначених віршах відтворено мальовничі пейзажі, висловлено щирі почуття, настрої ліричного героя.

Поезія Івана Франка «Червона калино, чого в лузі гнешся?..» – це 12-складовий вірш 6+6 з повторюванням другої 6-складової групи. Пісенна ритмомелодика вірша, заснована на повторі психологічно найвагоміших зворотів (останньої фрази), підсилює його емоційний тон. Поезія передає журливий діалог дуба з калиною: дуб асоціюється з силою, що перемагає, калина – з красою, що зазнає поразки. Вимальовується емоційна «зорова» картина: калина, яка даремне прагне до сонця, і дуб, що своїм розкішним покровом затінив їй світло. З іншого боку, дуб уберігає калину від бурі і грому, які є «відгомонам побожного страху перед силою неба» [2, с. 156]. Якщо брати до уваги українську народну символіку образів, то калина – символ життя, дівочої краси, кохання, у І. Франка – вродлива дівчина, дуб – символ неймовірної сили, здоров'я, мужності, довголіття, у І. Франка – молодий юнак. Поет у своєму творі трансформує ці образи-символи відповідно до нових соціальних умов. У вірші калина – це ніби збірний образ «красних» (за О. Потебнею) галицьких дівчат, для яких батьки готували один шлях – заміжжя як щасливу «путівку» в життя. Заклик до недотримання старих родових традицій читається між рядками поезії. Тут поет майстерно відобразив у прагненні калини до сонця любов до життя, переживання людини за свою гірку долю, віру в щасливе майбутнє.

У вірші «Червона калино, чого в лузі гнешся?» І. Франко відходить від провідної теми збірки – трагедії кохання – і створює поезію-перлину, яка сягає своїм корінням у народнопоетичну стихію. Вона сповнена емоційної наснаги, глибокого ліризму, вельми «музична» за характером образного висловлювання. Вірш належить до тих взірців, про які М. Коцюбинський писав: «Взагалі Франко – лірик високої проби, і його ліричні вірші просяться часто в музику».

Однією з перших композицій М. Ластовецького на вірші І. Франка став хор «Червона калино, чого в лузі гнешся?» (5 номер другого жмутку) для мішаного складу без супроводу. Про загальні особливості музичного прочитання поезії розмірковує І. Лаврентьєва: «Перетворюючи вірш у музичну мову, композитор, певним чином, інтонує його, враховуючи і темп його «промовляння», і смислові акценти, і цезури, і загальну метричну схему вірша, і особливо його внутрішнє ритмічне наповнення» [7, с. 18]. Семантика Франкового тексту відтворена композитором дуже тонко за допомогою музичної інтонації, яку «обумовлює сам поетичний лад вірша, що виражений у сполученні слів, ритмі, синтаксисі» [8, с. 68]. За композиційною будовою перші дві строфи – запитання ліричного героя до калини, дві наступні – її відповідь. Але хоровий виклад не стільки творить діалогічну атмосферу, скільки розкриває емоційний світ дуба та калини, надаючи органічності музичному втіленню кожної строфи поезії. Тому в музичній версії М. Ластовецького таким природним є відчуття контекстуального мікроклімату вірша І. Франка. У змалюванні центральних символічних образів – червоної калини та дуба, що калину «отінив, як хмара», композитор утілює усю гаму почуттєвих інтонацій людської душі.

Вірш І. Франка у хоровому «прочитанні» М. Ластовецького вирізняється значущістю художнього вислову. Це хорова мініатюра, в якій семіотичне поле поетичного тексту найбільш повно віддзеркалилося в її музичній складовій. Намір композитора виявити смислову повноту

слова не обмежує його можливостей, навпаки – дає простір для пошуку засобів музичної виразності, які б найбільш тонко передали пластику образності поезії. В хоровому творі М. Ластовецького поетичний і музичний тексти постають як рівноправні «партнери» і наділяються рівнозначними функціями, що додає творові переконливої смислової цілісності. (зауважимо, що композитор використав лише чотири початкові строфи вірша).

Твір написано в простій двочастинній формі, де друга частина розширена за рахунок повторення останнього речення четвертої строфи. Заклучні вісім тактів хору є своєрідною кодою, в якій яскраво простежується смислова та музична пов'язаність з початковим періодом композиції.

Перша частина хору складається з двох речень неквадратної будови. Початковий 14-тактовий період оригінально вибудовано: композитор поступово вводить хорові голоси в драматургічний розвиток. Виклад розпочинає чоловічий хор, фактура якого вирізняється односпрямованістю вертикалі: впродовж побудови домінує інтервал квінти (перший і п'ятий щаблі а moll'ю). Власне, чоловічий хор у цьому випадку отримує кілька виразових функцій: як імітація народного інструментального супроводу (ліра, басоля), на тлі якого розгортаються мотиви двох жіночих голосів. Із іншого боку, статичні мелодичні лінії, що «наслідують» поважного дужого дуба, не тільки виступають формотворчими чинниками, ще й надають відчуття просторовості хоровій тканині. У поєднанні двох верхніх голосів у двотактовому проміжку утворюється секстова втора, відтак – терцієва, що збагачує фактуру «широким диханням», наближає її до народного виконавства, надає яскравого українського народного колориту. Слід наголосити на лаконічності мелодичних ліній жіночого хору, що розвиваються у вузькому діапазоні, водночас на простоті й органічності гармонічного розвитку (домінує тонічний тризвук із вкрапленнями в кінці речень натурального VI та VII щаблів). М. Ластовецький використовує у двох реченнях мелодії верхнього голосу то мелодичний, то натуральний а moll, рівнобіжний рух хорових голосів, інтерваліку паралельних квінт і терцій, що інспірується особливостями українського народного багатоголосся. Монолітність звучання підкреслюється спорідненістю мелодичних ліній жіночих голосів із контрастними чоловічими, які, перетворившись в остинато, стають своєрідним опертям для всього інтонаційного розвитку періоду (ля-мінор мелодичний).

Друге речення першої частини твору вкладається у 7-тактову побудову. Звукова колористика концентрується на перенесенні фактури у вищий регістр і, хоча й пов'язується з попередньою конструкцією (передусім остинатністю мелодики нижнього голосу), все ж вирізняється значним посиленням емоційного напруження. Ліричне запитання-споглядання першого речення отримує в другому зовсім іншу настроєність – тривожну. Композитор використовує широке розташування, вводить інтерваліку октавну, сексто-терцієво-квінтову у звучанні однорідних хорових груп, почасти – секвенційні ланки. Побудова викладена в паралельному мажорі, акордова фактура, зрушення темпу динамізують рух (*Andante moderato* – *Roco più mosso, rubato*). Синхронність ритму хорових партій і силабічність мелодики вказують на чітку узгодженість з віршовим рядком. Саме ці засоби посилюють смисловий «об'єм» слова. Почергова змінність паралельних тональностей (два такти мажор, такт – мінор) за допомогою класичного D7 приводить до головної тональності (а) в другій частині.

Якщо хор розпочинається в найтихішій гучності *pp* і в початковому реченні не виходить за межі *tr*, то в другому – використанням *f*, пожвавленням темпу композитор досягає ефекту схвильованості. Зрештою, весь комплекс виразових засобів (оспівування опорних тонів, ладотональна змінність (C-dur – a-moll), однотипна ритміка, зміна метру в кінці речення) підсилюють неспокій, що відповідає образності поетичного першоджерела.

Композитор стверджує а-moll витриманим тонічним акордом впродовж одного такту. Цей традиційний звукопис (очікування на відповідь калини, роздум) настроює до появи мелодії солістки, що несе головне чуттєве навантаження. Хоровий виклад відтіняється нижнім тембром сопрано соло, де композитор вправно послуговується теситурно-регістровими барвами голосу. Побудову вирізняє внутрішній динамізм, стрункність розгортання думки, підняття мелодичної лінії солюючого голосу на терцію вгору, агогіка (3/4, 4/4). Перше речення проводиться в ля мінорі, початок другого викладено в до мажорі, втім побудова завершується в основній тональності.

Акордово-гармонічне начало хорового супроводу на фоні проникливої, вишуканої, пластичної мелодії в сопрано соло «розцвічується» вкрапленням лаконічних окремих ключових текстових узагальнень хору («не жаль», «не страшно і грому», «люблю», «купаюся в ньому»). «Вправно користуючись тембрами та теситурою, зіставленнями соло і tutti, автор відобразив насичений психологізмом і алегорією» [10, с. 21] образ тендітної калини, що «в лузі гнеться, бо сили не має».

Друга частина складається з двох речень неквадратної будови: перше включає 12 тактів, друге – 14. У початковій структурі цієї частини композитор застосовує мелодичні та гармонічні прийоми, що вже експонувалися в першому реченні першої частини твору. У мелодію солістки перекидаються фрази то альту, то сопрано з моделюванням закінчення фраз, у хоровому супроводі – зберігається гармонічна архітектоніка. Композитор винахідливо переносить виклад хору на октаву вгору, досягаючи зміною регістру й тісним розташуванням компактності звучання. Перехід до другого речення в паралельну тональність (C-dur) відтіняється гармонізацією – низкою акордів тоніко-субдомінантової та домінантової груп: t, YII2 в a-moll'і, YI7, YII2 в C-dur'і.

Друге речення – кульмінаційне. Тут композитор застосовує весь спектр динамічних відтінків, винахідливо розшаровує фактуру, використовує прийоми підголоскової поліфонії, увиразнює поетичний текст у мелодичних «договорюваннях» хорових партій, щоби підвести розвиток до кульмінаційної точки. На фоні гнучкої хорової фактури вивищується мелодія сопрано-соло: вона за допомогою секвенційної ланки піднімається вгору у високу теситуру і досягає найвищого напруження на словах «бо сили не маю». Цікаві знахідки гармонічного письма надають викладу експресії: тут і T7 з натуральним, відтак – низьким сьомим щаблем, і D6/5 II = s a-moll'ю.

Характерною рисою мелодичної лінії солістки є секвенційна ланка низхідного руху, що супроводжується акомпануючим акордовим викладом мішаного хору. Ладова мінливість мажоро-мінору на тональному та функційному рівнях доповнюється іншими «нюансами» хорового письма: спаданням динаміки та «вкрапленням» складного чотиридольного метра в кінці побудови. На тлі основного звуку a-moll'ю, що доручений басу, три інші голоси хору плавно підіймаються вгору, утворюючи у вертикалі тризвуки (мінорний, зменшений). Таким чином, композитор логічно підвів хоровий виклад до коди.

Завершується твір 8-тактовою кодою як своєрідною смисловою. В ній сконцентровано початковий музичний матеріал, в тому числі й поетичний («Червона калино, чого в лузі гнешся?»), тонко змодельований у різних партіях. Так, квінтова втора чоловічого хору передана жіночому, а мелодія сопрано проходить спочатку в баса, відтак у терцієвому співзвуччі двох чоловічих голосів. Останні такти розширені не тільки шляхом зміни метра, а й ритмічного малюнку (шляхом використання четвертних). Утім на тематичний зв'язок музичного матеріалу вказують інтонації кожної фрази у хоровій горизонталі. Вельми колористично прочитаний текст у вертикалі: s7, YI7, d7, s7 I d7, t.. Декламаційне вирізнення трьох кінцевих тактів не порушує органічності викладу, навпаки, залишає місце для роздумів.

Вокальність поезії, її образно-семантичне спрямування, тісний зв'язок із українською пісенністю зумовили вибір переконливих засобів хорового письма, а саме: барвисту інтонаційну-тембральну, метро-ритмічну і динамічну «гаму», рафіновану гармонію і стилісову орієнтацію – в рамках неофольклоризму. Музична мова напрочуд тонко передає глибину поетичної строфи.

Отже, у хорі «Червона калино, чого в лузі гнешся?» М. Ластовецький створив яскраву візію відчуття Франкової поезії з винятковою емоційною проникливістю. Володіючи широкою ерудицією і відмінним поетичним смаком, композитор вибирає в літературних першоджерелах теми, які хвилюють його, водночас є актуальними для виконавців і слухачів. Як справжній професіонал М. Ластовецький надає особливої уваги цілісності композиції і шліфує її до найменших деталей. Він прагне до простоти виразових засобів одночасно при необхідності використовує складні прийоми, підкоряє їх драматургічній логіці цілого. У творі найбільше приваблює прониклива колористика мелодико-гармонійних барв, особливо – відчуття природи людського голосу, органіки хорової тканини. Партитура хору написана лаконічно, кожна фраза, кожен акорд максимально виразні та повнозначні. «Червона калино, чого в лузі гнешся?» –

твір, якому властива камерність вислову: увага до тонких нюансів поетичних рядків, філігранність фактури. Відразу помітно, що ця поезія є співзвучною внутрішньому світові композитора, виражає стан його душі, «тональність» серця.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2006. – 350 с.
2. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: словник-довідник / В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
3. Клим'юк Ю. Жанрова система лірики Івана Франка / Ю. Клим'юк : автореф. дис. ... доктора філолог. наук. спец. : 10.01.01. – Львів, 2007. – 34 с.
4. Колесса Ф. Іван Франко (Історія української етнографії) / Ф. Колесса // Дзвін. – 2006. – Ч. 8. – С. 84–102.
5. Колесса Ф. Поезії І. Франка, складені за ритмічними взірцями українських народних пісень / Ф. Колесса // Вістник: місячник літератури, мистецтва, науки й громадського життя. – Львів, 1937. – Річник V. – Т. IV. – Кн. 10. – С. 711–716.
6. Корнійчук В. Поетика лірики Івана Франка / В. Корнійчук: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. ... доктора філолог. наук. спец.: 10.01.01. – Львів, 2006. – 36 с.
7. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И. Лаврентьева. – М. : Музыка, 1978. – 79 с.
8. Ручьевская Е. Анализ вокальных произведений: учебное пособие / Е. Ручьевская. – Л. : Музыка, 1988. – 352 с.
9. Рымко Г. Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы: дис. ... кандидата искусствоведения: спец.: 17.00.02 / Г. Рымко. – Москва, 2014. – 375 с.
10. Фрайт О. Іван Франко і українська хорова культура / О. Фрайт, Н. Лозинська. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2007. – 62 с.
11. Щурат В. Поезія зів'ялого листя в виду суспільних задач штуки (Прочитавши драму І. Франка «Зів'яле листя») / В. Щурат // І. Франко. Зів'яле листя: тексти, матеріали, дослідження. – Львів, 2007. – С. 9–23.

УДК 78.6У

І. Я. ЗІНКІВ

### ЖАНР ОБРОБКИ НАРОДНОЇ ПІСНІ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОЛЕССИ

*У статті зроблено спробу вивчити жанр обробки народної пісні у творчості Миколи Колесси. Проаналізовано обробки лемківських народних пісень композитора, створених у 1933 р. Розглянуто їхню поетику й музичну стилістику. Відзначено зв'язок обробок з неофольклорними та неокласичними тенденціями музичного мистецтва перших десятиліть ХХ ст.*

**Ключові слова:** жанр, обробка народної пісні, ранній стиль композитора, неофольклоризм, неокласичні тенденції, сучасна модальність, геміольні ладоутворення.

І. Я. ЗІНКІВ

### ЖАНР ОБРАБОТКИ НАРОДНОЙ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ КОЛЕССЫ

*Статья посвящена изучению жанра обработки народной песни в творчестве Николая Колессы. Проанализированы обработки лемковских народных песен композитора, созданы в 1933 г. Рассмотрена их поэтика и музыкальная стилистика. Отмечена связь обработок с неофольклорными и неоклассическими тенденциями музыкального искусства начала ХХ в.*

**Ключевые слова:** жанр, обработка народной песни, ранний стиль композитора, неофольклоризм, неоклассические тенденции, модальность, геміольные ладообразования.

**GENRE OF FOLK SONGS' ARRANGEMENT IN  
MYKOLA KOLESSA CREATIVE WORK**

*Article is devoted to studying Kolessa genre of folk songs arrangement on the ground of Lemko's folk songs, created in 1933. Specific poetic and stylistic features are analyzed. Connection between Kolessa musical language and modern tendencies of XX century musical art (neo-classic and neo-folklore) is observed. Lemko's folk songs on autor's arrangement are representing earlier composers style (1920–1930's years), using polymode, polytonal means of rhythmic versatility and complex metric.*

*Choosing the song culture stratum of Ukraine, which is little-known within the Ukrainian professional music, Kolessa came up with the free type of folk material processing, folklore new type application conditioned by ingenious poetics and musical style of such ethnic local stratum. Song samples selected by Kolessa are distinguished by specific aphoristic character of depicted events, psychological acuity, and original poetic vision of the surrounding world. Mostly, these are colourful miniature sketches that convey variable inner world. Poetics expressive bulge is achieved due to emphasizing the realistic playback of events and characters' actions, typical plot collisions. Their analysis revealed a number of ethnic local features.*

*The original way of thinking also reveals musical and stylistic aspect of Lemko's folk songs, which are characterized by thinking modality revealed both at the modal formula and rhythmic specificity, and coherent composition as well.*

*Lemko's folk songs stratum was influenced by neighbouring folk songs cultures, especially the Hungarian and Polish. Melody development from tetrachord to octave modal structures, strengthening the chromaticization phenomena provide it with a specific colour scheme. In rhythmic structure of Lemko's folk songs the most important is the commonly used two-line fit (6 + 6), although three-line fit occurs very often (4 + 4 + 3), as well as four-line fit (4 + 4) + (5 + 3). New features of Kolessa's early style show through the harmonious language of his adaptation. The composer uses three methods of fitting development through: 1) attracting folk mode specificity of folk sources (diatonic, hemiolic); 2) strengthening the chromatic principles during harmonization process; 3) expansion of the dissonance application scope. Application of sharply dissonant intervals (increasing seconds, tritones, etc.) is interpreted quite freely; it bears an important semantic load and is stable feature of the artist's individual style at the early stage.*

*«Lemko's folk songs» arrangements show an innovative approach to the arrangements genre and dynamic perception of its essence. It is referred to the whole new for Ukrainian music of late 1900's – early 1930s folklorism level professed by B. Bartok, I. Stravinski, K. Szymanowski, V. Barvinsky, L. Revutsky, B. Liatoszynsky. The M. Kolessa's folklorism new type confirmed in his piano cycles and emerged later in solo arrangements of «Songs from Polissia» and in early 1970's was repeated in Lemko's songs arrangements for voice and piano.*

**Key words:** *genre, folk songs' arrangement, early composers style, neo-stylistics, neo-folklore, neo-classic tendencies, modern modality, hemiolic scale' structures.*

XX століття актуалізувало вивчення регіональних шарів національного фольклору, невідоме музичним традиціям попередніх епох, викликало сплеск зацікавлення традиційними культурами тих регіонів європейського континенту, які раніше не потрапляли в поле наукових інтересів музичних етнологів. В Україні діалектологічний принцип вивчення фольклору в першій третині XX ст. корелювався з іменами Володимира Шухевича, Станіслава Людкевича, Климента Квітки, Філарета й Івана Колессів. У фокусі особливої уваги музичних етнологів опинився фольклор західного регіону, багатий на різноманітні діалекти. Наявність регіональних відмінностей між двома гілками української музично-фольклорної традиції – галицько-волинської та східно-наддніпрянської – вперше спостеріг Ф. Колесса у вступі до «Народних пісень з Галицької Лемківщини» (1929), акцентуючи особливу увагу на архаїчності першої з них, складеної з трьох музичних діалектних типів – гуцульського, бойківського та лемківського [4, с.

V]. Ідея регіонального вивчення фольклору була особливо близькою Миколі Колесі. Замолоду він знайомиться із записами батька, слухає спів народних виконавців, які часто бували в його родині. Мабуть, тому жанр обробки в його творчості посів одне з чільних місць.

Жанр обробки дотепер є недостатньо вивченим під оглядом радикалізації засобів музичної виразності в камерній творчості М. Колесси кінця 1920-х – початку 1930-х років, багато де в чому суголосній пошукам його старших сучасників – Ігоря Стравінського, Бели Бартока, які в перші десятиліття ХХ ст. у творчому переосмисленні «фольклорної архаїки» вбачали засіб оновлення ладотональності та кардинального переосмислення арсеналу виразових засобів сучасної музики загалом (у дусі неостилістики). З цієї причини жанр обробки народної пісні Миколою Колесою ще недостатньо осмислений і потребує подальших пошуків його репрезентації.

Мета статті – висвітлити особливості жанру обробки у творчості М. Колесси, що розглядається на матеріалі обробок його лемківських пісень.

Добре обізнаний із творчістю цих композиторів ще з часів празьких студій (у класі Вітезслава Новака), М. Колеса був особисто знайомий з Бартоком (приїзд останнього до Львова у 1927 р.), високо поцінював його фольклористичну діяльність, розумів її пошукове значення для становлення індивідуального стилю та вплив на формування його творчого методу, що був на той час дуже близьким молодому автору. Тому в камерних опусах цього періоду можна спостерегти могутній вплив стилістики всесвітньо визнаного угорського майстра. На прикладі жанру обробок лемківських пісень спробуємо проілюструвати ті риси, в яких знайшло відбиття новаторство раннього Колесиноного стилю.

Обираючи маловідомий на теренах української професійної музики пласт пісенної культури України, Колеса прийшов до вільного типу опрацювання фольклорного матеріалу, застосування нового типу фольклоризму, зумовленого неординарністю поезики та музичної стилістики цього унікального регіонального шару української пісенності.

Відібрані композитором пісенні зразки приваблюють особливою, властивою лемківській уснопоетичній традиції афористичністю зображуваних подій, психологічною гостротою, самобутнім поетичним баченням навколишнього світу. Переважно це колоритні мініатюрні образки, що передають мінливий внутрішній світ людини. Експресивна опуклість поезики досягається підкреслено реалістичним відтворенням подій, учинків персонажів з народу, що відтінюється прийомом психофізичного паралелізму (зіставленням стану героя з мотивом природи). Пленерні зачини передують головним подіям у піснях «Ой горами волоньки», «Високий брежок». Деталізоване розкриття змісту супроводжують тонкі градації почувань і настроїв героїв, часто в несподіваних поєднаннях і ситуаціях, що надає поезиці лемківської пісенності особливого локального забарвлення. Красиві глибоко узагальнюючі сюжетні колізії з їх вишуканою вербальною «оправою», характерні центральноукраїнським регіонам, не властиві лемківській пісенності. Вона лаконічніша за диханням, проте динамічніша за світосприйняттям, більш імпульсивна й активна. Зазвичай це миттєві замальовки, правдиві й реалістичні, де герої мислять, діють і відчувають за законами вузького етнічного середовища, його етики, моралі та естетичних канонів.

Розгляд поезики виявляє низку самобутніх локальних рис, що стосуються специфіки розкриття типових сюжетних мотивів, скажімо, коли йдеться про стосунки між дівчиною і хлопцем. Так, поезика пісні «Високий брежок» передає відмову дівчини напоїти коня, мотивацією якої стають: її маленький зріст і побоювання тварини, що може її покалічити; вона не виросте, заміж не вийде, тим паче, що небагата, не буде свата, а буде ганьба. З тексту пісні постає образ розсудливої дівчини з власною життєвою філософією та амбіціями. Прохання парубка напоїти коня (форма залицання) не може похитнути її твердих переконань.

В іншій пісні «Повідж же мі» виникає сценка освідчення. Здавалось би, класично відома ситуація у стосунках між молодими людьми обростає несподіваними сюжетними деталями й відтінками. Парубок не зізнається у своїх почуттях, натомість звертається до дівчини: «Ци с кохала кого юж? Ци ти хочеш, ци не хочеш той віночок білих руж?». У відповідь звучать слова освідчення: «Не питайся о то мя, бо видят то вшитки люде, же я, бідна, кохам тя». Подібна нетиповість розкриття сюжетної канви, звичайно, приваблювала композитора. Поетичне



розмаїття розглядуваних пісень вимальовує низку колоритних побутових образків з життя, виконаних дрібними, але дуже виразними й чіткими штрихами. А за цим проступає риса, спільна не лише для образно-поетичного мислення етносів західноукраїнських земель (лемків, бойків, гуцулів) з їх коломийками, співанками-хроніками, але й для західно- та південнослов'янської пісенної традиції загалом – польських краков'яків, словацьких травиць (коротких пісень), сербських так званих бачванських пісень, болгарських прип'явок, волоських (румунських) пастівних і любовних пісень [5, с. 39–41].

Самобутній спосіб мислення виявляє й музично-стильовий аспект лемківської пісенності. Тут прадавнє взаємодіє з новітнім, власне, неповторне – із запозиченим, стороннім, а жанрове розмаїття демонструє локальні принципи інтонаційно-часової й композиційної організації. Саме специфіка поетичної картини світу лемків накладає відбиток на структурно-композиційні особливості пісні. Для неї типовою є *модальність мислення*, що характеризує як ладово-формульну та ритмічну специфіку (при типовій ритмоформулі 6+6)<sup>1</sup>, так і цілісну композицію. Дослідники лемківської пісенності Ф. Колесса [3, с. 352–356] та Софія Грица [7, с. 3–12] розмежовують її на два пісенні типи: давні (архаїчні) та новітні (пізнього походження). Для перших типова речитативна форма інтонування, відсутність розспіву (силабо-тонічний принцип), вузькообсяговість звукорядів неоктавної будови. В мелодії помітне багатство прикрас і мелізмів, переважання вузьких секундових ходів. Останнє простежується у піснях «Вечюр юж мі, вечюр», «Шуміла дзедзина», «Чи то мі ся видит», «Люляй же мі, люляй» тощо. До архаїзмів лемківської мелодики належить також явище використання «нейтральних» інтервалів на III і IV шаблях звукоряду. Його зразком є ладова будова обробки «Співаночки мої», де перше пісенне коліно витримане у лідійському ладі, друге – в лідійсько-міксолідійському, а третє й четверте – у мінорі з IV високим шаблем. Іншим зразком може слугувати ладова будова пісні «Чи то мі ся видит».

Новітні нашарування лемківської пісенності сформувалися під впливом сусідніх пісенних культур, зокрема угорської<sup>2</sup>. Їх розвиток ішов шляхом розбудови мелодики від тетракордових до октавних структур та підсилення явища хроматизації. У цьому вони зближуються з пісенними традиціями західних та південних слов'ян. Так, мелодія пісні «Повідж же мі» вже романсового гатунку, в пісні «З-поза гори місяць зишов» мелодія розгортається від VII увідного шабля (на сильній тривалості) до дорійської сексти й допоміжної натуральної септими з подальшим уживанням IV високого шабля, що або розв'язується в V-й, або утворює геміольну (півторатонову) секунду з III-м, демонструючи синтезування елементів діатоніки та хроматики. В інших випадках ця особливість виявлена через взаємодію натурального мінору з IV високим шаблем, дорійського ладу з IV високим та VII увідним. Наявність зазначених хроматизмів створює додаткові інтонаційні тяжіння, що надає мелодії специфічного колориту, стає одним із джерел новаторства музичної мови М. Колесси.

Ладо-інтонаційна самобутність лемківського мелосу була одним із джерел новаторського розв'язання комплексу атрибутики, передбачуваної жанром обробки народної пісні. Під пером такого майстра, як молодий Колесса, вона важила багато: вроджене відчуття міри, вираженості пропорцій ніколи не дозволяло митцю надуживати цим засобом.

Не меншою самобутністю вирізняється й ритмічна будова лемківських пісень. Найуживанішою формою вірша, як зазначалося вище, є дворядкова строфа (6+6), зумовлена специфікою лемківського мовного діалекту та закономірностями віршування, наприклад: «Зозуленька кукат, / моє серце стукат, / зозуленька в гаю, / моє серце в жалю». Часто зустрічається трирядкова (4+4+3) або чотирирядкова (4+4) + (5+3) строфи. Аналізуючи лемківські пісні під оглядом їх метро-ритмічної будови, Ф. Колесса вказував на спільні риси з південнослов'янськими та угорськими піснями. На думку вченого, поява речитативу в піснях є наслідком прояву тенденції до дрібнення ритму, що характеризує західноукраїнську пісенність

<sup>1</sup> Модальність трактується тут широко – як прояв змінності (мобільності) будь-якого рівня структури [1, с. 245–253].

<sup>2</sup> Доволі часто вживана в лемківських піснях форма А А5 В А (або А1) є віддзеркаленням впливу новоугорської пісенності.

загалом. Схильність до синкопування вчений вважає наслідком угорського впливу, часте звернення до мазуркового ритму (й кадансу – І.З) споріднює лемківські пісні з польськими. Проте речитатив відсутній, натомість синкоповану ритміку демонструють обробки «Ой горами волоньки», «Зозуленька кукайт», «Там на горі», «Співаночки мої».

Зовнішня «нерозвиненість» віршової форми лемківської пісні приховує розмаїття ритмічного пульсування, дивовижну акцентно-ритмічну, майже арабескову гру, багатство ритмічних малюнків, вільне поєднання різних метрів. Чимало пісень такої будови Колесса обрав для своїх обробок. При втіленні змінного метра композитор послуговується широкоживаним у сучасному неофольклоризмі явищем часового розширення і звуження такто-метричної сітки – прийомом, запозиченим з народно-інструментального музикування (у своїх нефольклорних опусах ним часто послуговувався Барток). Серед двох збірок сольних обробок його натрапляємо у дівочих «Ой горами волоньки», «Зозуленька кукайт»: (5)4–4(4), колисковій «Люляй же мі, люляй»: (4)4–5(4), баладі «Там на горі» (2)4– (4)4. Під цим оглядом особливо цікаві дві обробки: дівоча «Вечюр юж мі вечюр» і любовна «Шуміла дзедзина». У першій чергування складних метрів (п'ятидольного з чотиридольним) викликає зміщення внутрішньо-тактових акцентів, внаслідок чого виникає переакцентування складів слова «вечюр». Водночас у фортепіанному супроводі виникають поліритмічні накладання: у його верхньому голосі утворюються, періодично чергуючись, дві ритмічні потактові групи: (5)8–4(8). Натомість в основу нижнього шару фортепіанної фактури композитор кладе ямбічну ритмоформулу дансатної генези, що, долаючи тактові межі, повторюється тричі. Показовим зразком комбінації в межах одного наспіву декількох гетероритмічних формул є обробка «Шуміла дзедзина», де в першій строфі поєднано 7/8–5/8–3/4-дольні розміри, і 7/8–4/4–5/8–6/8-дольні – у подальшій.

Новаторство раннього Колессиного стилю проступає і в гармонічній мові обробок. Розглянемо способи утворення гармонічної вертикалі у трьох аспектах: 1) залучення народно-ладової специфіки самого народнопісенного зразка, 2) підсилення хроматичної засади у процесі гармонізації та 3) розширення сфери використання дисонансу, спроби його переосмислення.

У гармонічній мові обробок композитор якнайповніше послуговується специфікою ладового мислення лемківського етнічного середовища – дорійського (з його модифікаціями), лідійського й міксолідійського ладів (також їхнього змішаного варіанта, так званого гуцульського мажору). Вузькообсяговість звукорядів лемківської пісенності, їхню ладову мінливість (варіантність) як архаїчного явища української фольклорної традиції Колесса підкреслює застосуванням ефекту нейтральної терції, варіантності нестійких шаблів ладу (II, IV, VI, VII). Проникнення народно-ладових засад у гармонічну вертикаль простежується у принципах конструювання акордів, типах їх сполучень, специфіці каденційних зон. Перенесені у вертикаль, в одних випадках вони формують її фонічний аспект, в інших – процесуально-динамічний тип драматургії.

Варіативність звучання окремих шаблів (II, III, IV, VI) в гармонічній мові Колесси знайшла відбиття в одночасному співіснуванні в будові акорду інваріантного шабля з його варіантом (так зване явище розщеплення тону). Терпкі вертикальні співзвуччя зазвичай виконують важливе семантичне навантаження. Приміром, септакорд з варіантністю IV шабля в обробці «Ой горами волоньки» стає лейтгармонією обробки. Явище варіантності шаблів властиве для гармонічної мови обробок «Високий брежок», «Люляй же мі, люляй», «Там на горі» (IV), «Шуміла дзедзина» (III).

Нерідко на гармонічні сполуки проектується кварто-квінтове групування тонів мелодичної горизонталі. В обробці «Одкаль павичка летіла» воно впроваджене як стилізовано-фонічний ефект з метою імітування звучання ансамблю троїстих музик (трактованого однак досить вільно). Нашарування кварто-квінто-тритонових сполук становить основу гармонізації в обробці «Вечюр, юж мі вечюр»<sup>1</sup>. У фортепіанному вступі (тт. 1–4) нижній фактурний шар

<sup>1</sup> Пісенний оригінал запозичено зі збірки Ф. Колесси «Народні мелодії з Галицької Лемківщини» [4, № 132 а]. У другій поетичній строфі композитор скористався мелодією пісні «Як я от таль піду» [4, № 132 б].

створює ефект «передзвону» квінтового бурдону (с–g) з квартою верхнього фактурного шару, що породжує кварто-тритонове «потовщення» низхідної мелодичної фрази, заснованої на варіюванні щаблів дорійського ладу (IV, VI, VII). Постійне пульсування терпких гармонічних комплексів підтримується комплементарним рухом в умовах змінного метра, завдяки чому кварто-квінтова вертикаль перестає бути суто фонічним чинником, створюючи відчуття емоційної невизначеності.

Явище хроматизації мелосу в новіших шарах лемківської пісенності створило можливість еквівалентного співвідношення діатоніки з хроматикою та поліфункційності окремих елементів ладогармонічної системи. Це помітно як на рівні інтерваліки, так і в умовах акордових конструкцій. Широке застосування дисонуючої інтерваліки (великих і малих секунд, збільшених і зменшених кварт, зменшених квінт та октав, малої й великої нон) у контексті гармонічної тканини обробок трактоване митцем максимально вільно, а постійність їх застосування Колесою надають їм значення стабільної ознаки індивідуального стилю митця раннього періоду творчості.

Отже, хроматика значною мірою впливає на темброво-колеристичний та динамічно-процесуальний аспекти гармонічної мови, тонально-гармонічну архітектоніку композиції. Композитор використовує складні багатшарові конструкції кварто-секундової чи терцієвої будови з рясною хроматизацією, внаслідок чого виникають нон- та ундецимакорди, як, приміром, в обробці «Високий брежок». При цьому автор широко використовує можливості альтерованих акордів субдомінантової й доміантової груп. Залежно від розв'язання, акордика з наявністю IV та VI альтерованих щаблів трактується біфункційно. В одному випадку це акордика субдомінантової групи, де ладовий чинник стає домінуючим, в іншому йдеться про акорди групи подвійної доміаннти з відповідним розв'язанням.

В окремих обробках виникають цілі зони гармонічної нестійкості, що пов'язано зазвичай з уживанням еліптичних акордових ланцюжків, квазіакордових гармоній, з наявністю багатшарових біфункційних акордових конструкцій, інколи в умовах поліфонізації гармонічної тканини. Еліптичні акордові послідовності є типовими для обробок «Повідж же мі», «Одкаль павичка летіла». В обробці «Високий брежок» високий рівень нестійкості утримується завдяки лінеаризації гармонічної тканини.

Під цим оглядом цікавими є каденційні завершення обробок, де особливо наочно проступає синтезування етнолокальних рис з елементами розширеної тональності. Композитор лише в окремих випадках надає перевагу каденціям, завершених тонічним тризвуком. Сам підхід до кінцевого й серединного кадансування в нього неординарний. Так, в утворенні серединної каденції обробки «З-поза гори місяць зишов» участь беруть DDVII4/3#IV та DVIIb3 (гармонічного мажору), з подальшим завершенням на тоніці з мажорною терцією. Автентичною каденцією на зразок SII 4/3#IV – D9 – t завершується обробка «Зозуленька кукат». Автентичний каданс локального забарвлення ужито в обробці «Повідж же мі». На повний тонічний тризвук накладено дві чисті кварта, утворені від дорійської сексти. Виразний локальний колорит має заключна каденція обробки «Одкаль павичка летіла»: SIV9 з пониженою септимою – DVII9 – I (з натуральною секстою). Тут кожен акорд демонструє ефект нейтральності III щабля ладу, другий – специфіку мелодичного «g», третій – звучання натурального мажору. Явище ладової змінності типове для завершення обробки «Співаночки мої», виданої у 1978 році. В обробці «Гори наші» перед завершальним тонічним тризвуком звучить «змішане» співзвуччя, утворене на основі накладання SII 6/5 та DVII 6/5 гармонічного мажору.

Значного поширення в обробках М. Колесси набувають плагальні завершення. Цей тип кадансування невіддільний від дорійського мінору з IV високим щаблем. Ним послуговується композитор в обробках «Вечюр, юж мі вечюр», «Співаночки мої», «Люляй же мі, люляй». Оригінальне завершення спостерігаємо в обробці «Шуміла дзедзина». Спочатку витриманий SII6/5 гармонічного мажору переходить у SIV6/5#IV, розв'язуючись в однойменну тоніку, але остаточно завершується на квінтовому тоні ладу (як у народній пісні).

Септакордом II щабля з II та IV високими щаблями завершується обробка «Там на горі». Винятково оригінальне завершення в обробці «Високий брежок», де маємо справу з двома каденціями: однієї – до мінору (SII7#IV – I), другій – несподівано діатонічній (IV–V).

Композитор наслідує автентичне закінчення народної мелодії, де фінальний тон трактується дwoяко. Інший тип кадансування постає в обробці «Ой горами волоньки». Тут П7 розв'язується спочатку в тонічний тризвук з дорійською секстою, а відтак звучить як фінальне співзвуччя, накладаючись на І7, утворюючи блоклавішний кластер.

Розгляд каденційних зон обробок лемківських пісень виявляє їх виняткову емоційно-експресивну виразність, неповторність. Найбільш уживаним є плагальний тип кадансування, що відповідає модальній природі їхньої мелодики. Він зазвичай «убирає» характерні ознаки натурального мінору з IV високим або дорійського з IV високим та VII увідним шаблями. На цьому тлі особливо оригінальними є каденційні закінчення тих обробок, де завершальний акорд є або біфункційним, або репрезентований побічним шаблоном ладу.

Значна питома вага дисонансу в процесі обробки фольклорного зразка дає підстави говорити про його *функційне переосмислення*. Дисонанс трактується як мистецько-виразовий засіб збагачення ладо-тональності, спрямований на максимальне розкриття експресивної сторони музичної поетики, як засадничий конструктивний елемент стилю композитора кінця 1920-х–1930-х років, вагомих чинників його композиційної техніки. Він виконує подвійну роль, впливаючи на динамічно-процесуальний та фонічний (колеристично-зображальний) аспекти розкриття музичної поетики обробок, підкреслюючи *психологічний підтекст* першоджерела. Під цим оглядом нівелюється «класичне» розуміння природи дисонансу – він зазнає переосмислення в умовах модальної тональності нового типу [1, с. 249–250].

Для української музики 1920–1930-х років така ладогармонічна стилістика була явищем винятково сміливим й унікальним [6, с. 156–164]. Однотипні ладогармонічні явища знаходимо в оригінальних творах К. Дебюссі та Б. Бартока 1910-х років. Підставою для їхніх інновацій став фольклор – давній угорський для Бартока та східноєвропейський і французький для Дебюссі. Що ж стосується впливу ладогармонічної мови Дебюссі, то треба зазначити, що він мав опосередкований вплив на ранній стиль М. Колесси, «пропущений» крізь призму традицій празької школи (а також львівсько-празької школи, до якої належав митець). Зокрема, треба вказати на вплив «імпресіоністичної» стилістики фольклоризму В. Новака, одного з найвизначніших послідовників Л. Яначека, фольклоризм музичної мови якого сформувався під впливом західнослов'янських музичних діалектів (зокрема, моравського)<sup>1</sup>. А це й був той фольклорний шар, який за багатьма музично-стильовими ознаками тісно переплітається з діалектами західноукраїнського музичного фольклору.

Опрацювання Колессою пісенного фольклору західноукраїнського регіону виявило самотність сучасного «прочитання» народнопісенних зразків Галицької Лемківщини. Орієнтація митця на етнолокальні його шари привела до радикального оновлення власної системи виразових засобів, яка наприкінці 1920-х – початку 1930-х років проявилася в циклі «Дрібнички», Фортепіанному квартеті, «Картинках Гуцульщини». Нові якості раннього Колессиного стилю були зумовлені декількома чинниками, одним з яких була стилістична самотність обраного митцем музичного-фольклорного пласта, іншим – вплив сучасної європейської неостилістики (передусім неокласицизму й неофольклоризму).

Отже, обробки народних пісень з Лемківщини, створені у 1933 році, демонструють новаторський підхід автора до жанру обробки народної пісні та динамічне сприйняття її сутності. Йдеться про той якісно новий для української музики кінця 1900-х – початку 1930-х років стан фольклоризму, який сповідував у ранніх нефольклорних опусах Б. Барток (дві скрипкові рапсодії, фортепіанний цикл «Дітям»), Кароль Шимановський («Пісні курпівські»), Левко Ревуцький («Галицькі пісні»), Василь Барвінський («Фортепіанний секстет», «Наше сонечко»), Борис Лятошинський («Золотий обруч»). Новий тип фольклоризму Колесси утверджується в фортепіанних циклах «Дрібнички», «Картинки Гуцульщини», «Лемківському весіллю», згодом проступить у сольних обробках «Пісень з Полісся», а вже на початку 1970-х повториться в обробках лемківських пісень для голосу й фортепіано.

<sup>1</sup> Сам композитор зазначав, що при опрацюванні лемківських пісень він значною мірою опирався на метод обробок словацьких народних пісень свого празького учителя, професора композиції В. Новака, словака за походженням.

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Зінків І. Модальність як категорія сучасного музикознавства / Ірина Зінків // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. ст. – Київ ; Львів : ТзОВ «ОЛІР», вид-во «Сполом», 2008. – Вип. 74. – С. 245–253.
2. Зінків І. Особливості опрацювання регіонального фольклору в обробках Миколи Колесси / І. Зінків, О. Шевчук // Записки НТШ ім. Т. Шевченка. –Т. 59. – Львів, 1993. – С. 130–151.
3. Колесса Ф. Характеристичні признаки мелодій українських пісень з Лемківщини // Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці. – Київ : Наукова думка, 1970. – С. 352–367.
4. Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини. Етнографічний збірник / Філарет Колесса. – Львів : НТШ ім. Т. Шевченка, 1929. – Т. 39–40. – 468 с.
5. Коломийки / [упор., передм. і прим. Н. С. Шумеди, упор. нот. матеріалу З. І. Василенко]. – Київ : Наукова думка, 1969. – С. 39–41.
6. Стельмащук Р. До питання «нового фольклорного стилю» ранньої творчості Миколи Колесси / Роман Стельмащук // Syntagmaton : зб. наук. статей на пошану доктора мистецтвознавства проф. С. Павлишин. – Львів, 2000. – С. 156–164.
7. Українські народні пісні з Лемківщини / [Зібр. О. Гиж, передм. С. Грици]. – Київ : Наукова думка, 1972. – 404 с.

УДК 78(477.83) «18/19»(092)

Я. Р. ГОРАК

**ЗАБУТИЙ ОЛЕКСАНДР БЕРЕЖНИЦЬКИЙ**

*У статті на підставі матеріалів родинного архіву вперше подано життєпис Олександра Бережницького (1879–1916) – юриста за освітою, музично-громадського діяча, скрипаля, педагога, музичного критика. Висвітлено участь митця у «Бояні», у заснуванні та перших роках діяльності «Союзу співацьких і музичних товариств», Вищого музичного інституту, у заснуванні та редагуванні «Артистичного вістника». Розглянуто його діяльність як музичного критика.*

**Ключові слова:** Олександр Бережницький, хорове товариство «Боян», «Союз співацьких і музичних товариств у Львові», Вищий музичний інститут, «Артистичний вістник», Станіслав Людкевич, струнний квартет, рецензія.

Я. Р. ГОРАК

**ЗАБЫТЫЙ АЛЕКСАНДР БЕРЕЖНИЦКИЙ**

*В статье на материале семейного архива впервые подано биографию Александра Бережницкого (1879–1916) – юриста по образованию, музыкально-общественного деятеля, скрипача, педагога, музыкального критика. Раскрывается его участие в деятельности общества «Боян», в основании и первых годах деятельности «Союза певческих и музыкальных обществ во Львове», Высшего музыкального института, в основании и редактировании «Артистического вестника». Рассматривается его деятельность как музыкального критика.*

**Ключевые слова:** Александр Бережницкий, хоровое общество «Боян», «Союз певческих и музыкальных обществ во Львове», Высший музыкальный институт, «Артистический вестник», Станислав Людкевич, струнный квартет, рецензия.

Y. R. HORAK

**FORGOTTEN OLEKSANDR BEREZHNYTSKYI**

*Oleksandr Berezhnyskyi (1879–1916) entered Ukrainian Galician culture of the end of the XIX – the beginning of the XX century as a lawyer, a music and public figure, a violinist, a teacher, an*

editor, a music critic. As a person of various interests, the artist immediately entered the community of professional musicians and assisted the foundation of the basis of professional musical education for Ukrainians in Galicia. The article for the first time presents the artist's biography based on the materials of the family archive.

*O. Berezhnyskyi's life counted only 37 years, and thus the artist didn't managed to completely express his talents. He was born on the 12 of December 1879 in Zolochiv and received a double name Oleksandr-Andrii. His father Theophil Berezhnysky (1836-1895) was a judge, a Galician public figure, an ambassador to Galician Saim, one of the founders of the society «Dnister» in Lviv. Besides Oleksandr, Theophil Berezhnyskyi had a daughter Olena and a son Bohdan, later a famous cello player.*

*Oleksandr received his primary education at first at Sambir primary school (1885–1889), then at cesar-royal higher gymnasium in Sambir (1890–1894), an after that at Academic Gymnasium in Lviv (1894–1897). O. Berezhnyskyi continued his education at a law department of Lviv University (1897–1901). Numerous facts prove his extraordinary musical gifts, but the origin of his music education (especially as a violinist) remains unknown.*

*In 1903 the Union of Singers and Music Societies was created. During 1903–1904 O. Berezhnyskyi participated in the meetings of the Departmen of the Society, and immediately entered its board. In September 1903 the Higher Music Institute was opened as a part of the Society. O. Berezhnyskyi was a secretary of the Institute at the beginning. After his military service in 1903–1904 O. Berezhnyskyi returned to his work at the Institute and taught violin and alt, thus creating the foundation of Ukrainian violin school in Galicia.*

*From 1903, during his work at the Institute O. Berezhnyskyi is often published in newspapers as a music critic and a publicist. In 1904 in The Music Almanac O. Berezhnyskyi published his famous article «Violin, its history and importance for solo and orchestra music», where he tells the origin of violin, mentions famous violin makers, and describes its structure. O. Berezhnyskyi was a professional music critic whose style had much in common with the reviews by S. Liudkevych, V. Sadovskyi, M. Voloshyn. His reviews characterize not only the performed compositions but also the performers, their professional skills and achievement on artistic tasks. For example his reviews on Shevchenko concert in Lviv (1905) and the performance of the choir «Banduryst» (1906).*

*In 1905 the journal «Artistic Gerald» was first published. The Union took patronage of its publishing. O. Berezhnyskyi became the journal executive editor. The journal became the scene for scientific art and music performances, discussions of high scientific quality. In this journal O. Berezhnyskyi published the article «Our musicians». The article was about Galician composers Anatol Vakhnianyn, Ostap Nyzhankivskyi, Henryk Topolnyskyi, Filaret Kolessa, Iosif Kyshakevych, Stanislav Liudkevych. Their merits and the value of their work differentiate them from the general mass of Galician musicians.*

*In 1905 O. Berezhnyskyi founded a string quartet where he played the leading violin. The reviews of their performances show the quartet's high professional level and success. By organizing this quartet O. Berezhnyskyi contributed to the development of Ukrainian chamber instrumental music.*

*In 1906 O. Berezhnyskyi married Olena-Kostyantyna Telishevskya, a daughter of a famous Galician politician, an ambassador to Austrian parlament and Galician Saim Kostyantyn Telishevsky (1851–1913) who, at that time worked as a notary in Kolomyia.*

*In 1906 or 1907 the married couple moved to Kolomyia where O. Berezhnyskyi worked as a lawyer. Their daughter Olga was born in Kolomyia on the 12 of April 1908. In Kolomyia O. Berezhnyskyi worked as a notary assistant with Kostyantyn Telishevsky. After Telishevskyis death O. Berezhnyskyi took over his position (the 24-th of April 1913) and worked there for a year until the war significantly changed his life.*

*There no documents covering O. Berezhnyskyis last years and and the circumstances of his death. The author was told by O. Berezhnyskyis granddaughter that in 1914 O. Berezhnyskyi was taken hostage as one of the influential lawyers in Kolomyia. He was kept a hostage in prison for more than a year and a half. Having undermined his health in prison O. Berezhnyskyi died in 1916.*

**Key words:** *O. Berezhnyskyi, choir society «Bojan», the Union of Singers and Music Societies in Lviv, Higher Music Institute, «Artistic Gerold», Stanislav Liudkevych, string quartet, review.*



*Олександр Березницький*

Про Олександра Березницького – одного з членів Музичного товариства імені М. Лисенка, співзасновника й одного з перших педагогів Вищого музичного інституту у Львові, юриста за освітою – в існуючих музикознавчих працях годі знайти не те що коротку біографічну довідку, але хоч би роки його життя. Актуальність пропонованого дослідження полягає у потребі поновити ім'я забутого скромного діяча української музичної культури Галичини зламу ХІХ–ХХ століть. Багатим документальним ґрунтом для цього є родинний архів Березницьких, яким дозволила покористуватися авторові цієї статті внучка діяча, яка проживає нині у Львові.

Принагідні згадки про окремі факти його діяльності знаходимо у статті Тетяни Воробкевич [11], присвяченій Ользі Березницькій (1908–1994) – доньці Олександра, відомій організаторці Музичної школи при Львівській консерваторії, довголітній (1941–1950) директорці та викладачеві-піаністові цієї школи, а згодом – педагогові музичного училища та консерваторії у Львові. Чимало фактичних деталей про

діяльність Олександра Березницького містить монографія Зеновії Штундер про Станіслава Людкевича [21]. Ці принагідні згадки не можуть однак дати вичерпної картини життя і діяльності Олександра Березницького.

Метою статті є введення в науковий обіг документів цього архіву й висвітлення на їхній основі якомога докладнішої біографії митця.

Олександр Березницький прожив дуже коротке життя (всього 37 років), але в історії української музичної культури в Галичині залишив свій скромний слід. Він народився 12 грудня 1879 року у Золочеві: так вказує метрика його хрещення і свідоцтво про вінчання. Однак на деяких документах з часу навчання (зокрема, шкільних свідоцтвах – «Świadectwo szkolne») вказується місце народження Самбір. Згідно зі збереженим свідоцтвом про хрещення («Сведоцтво крещенія. Testimonum baptismi», видане в Золочеві 30 жовтня 1895 року священником Іваном Гургалем), хлопець отримав подвійне ім'я – Олександр-Андрій і був хрещений у греко-католицькому віросповіданні у Золочеві. Батьки хлопця – золочівський юрист Теофіл Березницький (син Миколи Березницького й Антоніни Кульчицької) і його дружина полька Марія-Елізабета Папроцка (донька Олександра Папроцького та Людовіки Гар). Теофіл Березницький (1836–1895) – суддя, галицький громадський діяч, посол до Галицького сейму, один зі засновників товариства «Дністер» у Львові. Це був уже другий його шлюб, і Олександр-Андрій був першою в ньому дитиною. Крім Олександра, від цього шлюбу була ще донька Олена (згодом за чоловіком Будз) і син Богдан (відомий згодом віолончеліст, який здійснив концертне турне по Великій Україні у супроводі Василя Барвінського 1929 року). Першою дружиною Теофіла Березницького була Антоніна Кміцикевич, яка через сухоти померла у віці 33 років у Самборі, і від цього шлюбу залишилося двоє дітей: син Іван (відомий лікар-стоматолог і, до речі, член Музичного товариства імені М. Лисенка) та донька Ольга.

Початкову освіту Олександр здобував спочатку у Самбірській виділовій школі (1885–1889), потім у цісарсько-королівській вищій гімназії у Самборі (1890–1894), а відтак в Академічній гімназії у Львові (1894–1897). Збережені численні шкільні свідоцтва за кожний



*Сини Теофіла Березницького.  
Зліва направо стоять:  
Іван, Богдан, Олександр.*

піврік дають змогу простежити успіхи хлопця в навчанні. Так, у Виділовій школі домінують відмінні (*bardzo dobry*) та добрі (*dobry*) оцінки. Відмінно оцінені знання з мов (української, польської, німецької), географії, історії, фізики, математики, геометрії; добрі – з рисунка, письма, співу. Більш різноманітні оцінки навчання у гімназії: зокрема, зі співу у першому півріччі навчання в першому класі оцінка «недостатньо», в другому та третьому класах з тієї ж дисципліни – «добре», в четвертому – «дуже добре». Після закінчення четвертого класу гімназії у Самборі Олександр перевівся на навчання до Академічної гімназії у Львові і впродовж 1894–1897 років закінчив тут п'ятий – восьмий гімназійні класи. Шкільні свідоцтва Академічної гімназії у Львові дають уявлення не лише про успішність, але й про педагогів, у яких вчився О. Бережницький. Зокрема, класним керівником був Григорій Огоновський – викладач латини і грецької мови. Серед викладачів – Олексій Торонський (релігія), Іван Верхратський (історія природи, зоологія), Василь Білецький (географія, всесвітня історія), Остап Макарушка та Ілля Кокорудз (українська мова). У «Свідоцтві зрілості», підписаному директором Академічної гімназії Едвардом Харкевичем, головою екзаменаційної комісії та екзаменаторами, вказується, що «іспитований відповів отже законним вимогам з відзначенням і одержує сим свідоцтво зрілості, упоряднююче его вписати ся на університет в характері слухача звичайного. У Львові дня 31 мая 1897 року».

Продовжив навчання О. Бережницький на юридичному факультеті Львівського університету, де навчався протягом 1897–1901 років. Збережений «*Absolutorium*» (диплом в сучасному розумінні), виданий 30 липня 1901 року, документує серед відвідуваних О. Бережницьким навчальних курсів двогодинний курс М. Грушевського «Великий рух народів» у зимовому семестрі 1897–1898 рр., С. Дністрянского «Австрійське право приватне» (по 9 годин 2 семестри 1899–1900 рр.), двогодинний курс Олександра Колесси «Історія української літератури XIX в.» у літньому семестрі 1900–1901 навчального року. Серед викладачів багато польських професорів – Пілат, Абрагам, Пфайфер та інші. Як студент університету О. Бережницький брав участь в українському товариському житті: був членом «Академічної громади», відвідував репетиції хорового товариства «Боян». Його приятелями ще з університетських років стали Станіслав Людкевич та Філарет Колесса.

За дослідженням Т. Воробкевич, 1897 року О. Бережницький організував при «Львівському Бояні» «Музичний кружок», в якому «діяли струнний квінтет і курси навчання гри на оркестрових інструментах. З часом «струнний квінтет» переріс у камерний оркестр з 20 музикантів» [11, с. 86]. Однак твердження дослідниці подане без покликання на джерело, а доступні джерела не підтверджують такої інформації. Факт утворення «Музичного кружка» фіксує також опублікована хроніка діяльності «Львівського Бояна» [10, с. 109], яка не вказує О. Бережницького ані його організатором, ані серед списків виділових «Львівського Бояна». У дослідженні Л. Ханик стверджується, що керівником гуртка був Роман Ганінчак [20, с. 25].

С. Людкевич згадує, що у процесі підготовки концерту до 25-літнього творчого ювілею Івана Франка для виконання свого твору – хору «Вічний революціонер» – довелося збирати хор, і О. Бережницький брав в ньому участь [16, с. 406]. Ці факти свідчать про музичну обдарованість юнака, однак яку музичну освіту він мав і де її одержав (особливо як скрипаль) – невідомо.

Контактуючи з «Бояном», О. Бережницький брав участь у підготовці до затвердження статуту для створення у Львові централізованого музичного товариства з пропонованою назвою «Союз Боянів», яке мало об'єднати існуючі на провінції хори товариства. Його власноручний підпис поряд з підписами «основателів» – Володимира Шухевича, Романа Ганінчака, Стефана Федака, Ярослава Витошинського – бачимо на рукописному і машинописному варіантах статуту з датою «У Львові дня 1 лютого 1903 р.» [14, арк. 4–6, 7,



Олександр  
Бережницький  
зі скрипкою



с. 30–35], які були подані 26 березня і 25 квітня 1903 р. до Намісництва для затвердження. 2 травня 1903 року Намісництво затвердило статут «Союзу Боянів», який тепер називався «Союз співацьких і музичних товариств». Після затвердження статуту засновники (а серед них і О. Бережницький) підписали 10 червня 1903 р. «Відозву», яка згодом була опублікована в пресі [8, с. 3]. Документ повідомляв про затвердження статуту товариства, початок його діяльності, підстави членства в ньому і права членів, а також закликав до участі у преших загальних зборах «Союзу...», призначених на 28 червня 1903 р. На цих зборах О. Бережницький відразу увійшов до керуючого віділу «Союзу», а на засіданні Виділу 6 липня 1903 був обраний його касиром.

Згідно з протоколами «Союзу...» [вони опубліковані: 19], впродовж 1903–1904 років О. Бережницький брав участь у засіданнях Виділу товариства, хоч документи рідко фіксують якісь його ініціативи. З відкриттям у вересні 1903 р. Вищого музичного інституту О. Бережницький мав викладати курс гри на скрипці. Як вказує М. Волошин, «гри на скрипках мав уділяти знаменитий наш молодий скрипак п. Олександр Бережницький, однак з причин від него независимих (служба військова) на сей рік мусів его заступити дуже спосібний укінчений консерваторист віденьський, румун родом, Отто Тайтш, що відзначає ся великою педантерією в уділяню науки» [9, с. 104]. Після перебування в 1903–1904 рр. на військовій службі О. Бережницький повернувся до роботи в інституті і вів тут клас скрипки й альту. Про це в хронікальних оголошеннях повідомляє «Діло», оголошуючи про «вписи» (прийом) учнів в інститут на 1904/1905 рік: «Інститут приймає учеників і учениці на науку теорії і історії музики (дир. Вахнянин); гармонії і контрапункту (проф. Галь), співу сольового (проф. Ясеничка); фортепяну (проф. Криницька, Ясеничка, Шухевичівна, Прокешівна), скрипки і віолі (проф. Бережницький), віольончелі і контрабаса (проф. Арнольд Вольфсталь)» [17, с. 3]. Очевидно, О. Бережницький обіймав цю посаду в інституті до свого виїзду зі Львова 1906–1907 року, поки на навчальний 1907–1908 рік до викладання скрипки в інституті запросили Адама Должицького.

Працюючи в інституті, О. Бережницький з 1903 року часто виступає в пресі як музичний критик. За слушним спостереженням З. Штундер, «О. Бережницький був першим, притому компетентним, рецензентом ранніх виступів Людкевича як композитора» [21, с. 104]. Сказане однак не означає, що у фокусі спостереження рецензента лише Людкевичеві твори: навпаки, рецензії О. Бережницького дуже докладні, дають характеристику не тільки виконуваних творів, але й виконавців, і завжди з позицій професійності й досягнення ними художніх завдань. З огляду на це, О. Бережницький є професійним музичним рецензентом, який за своїм стилем має багато спільного з рецензіями С. Людкевича, В. Садовського, М. Волошина. У рецензії на концерт товариства «Сокіл» у Львівській філармонії 6 травня 1903 року, в програмі якого були виконані «Львівським Бояном» хорові твори «Три шляхи» Г. Топольницького, «Думу» («Іван Гус») М. Лисенка та «Косаря» С. Людкевича, а оркестр під керівництвом Л. Челянського виконав оркестрове «Капріччіо» С. Людкевича, рецензент пише: «Що-до зіспівання, то замітні в тім хорі значні хиби, які вказують на се, що хор сей єще дуже недавно зложений; відчувають се і самі сьпівки і сьпівають трохи несьміло і непевно, що разить найбільше при переходах від «*riano*» до «*forte*» і на відворот. Несьмілість тота а по части брак рутини в сьпіві в супроводі орхестри є причиною того, що а *capella* сьпівані твори випадають ліпше, чим твори з орхестрою». З хорової частини вечора рецензент відзначає виконання хору Г. Топольницького, найслабше виконаним – «Косар» С. Людкевича» [1, с. 3]. Щодо оркестрового твору С. Людкевича, на думку рецензента, «зробив той твір дуже добре вражінє і дав доказ про широке знанє п. Людкевича на полі техніки композиторської, котрій недостає хиба лише конечної рутини в уживаню декотрих інструментів. відносить ся те найбільше до скрипок, на котрі пише п. Людкевич фрази і пасажі можливі до виграня, але не все відповідні природі інструменту. Можливо навіть, що у сїм лежала в части причина не дуже вдального виконаня «*Sarcissio*» [1, с. 3]. Сам твір рецензент вважає ще надто мало індивідуальним, оскільки творчість С. Людкевича «находить ся єще в стані кристалізації, на будучність однак є вигляди дуже добрі, бо банальних думок музичних у п. Людкевича нема, противно багато у него нових і оригінальних модуляцій і зворотів ритмічних» [1, с. 3].

Прихильно оцінює рецензент і видання двох випусків солоспівів С. Людкевича, що побачили світ у Львові 1903 р. у літографії Піллера і містили солоспіві композитора на слова

Г. Гайне та Лесі Українки: «На неплідній послідними роками ниві нашої творчої музичної діяльності появилися чотири пісні знаного вже від кількох літ молодого композитора Стан. Людкевича. Твори сесі, хоч написані давнійше (бо, як дати на них приміщені вказують перед трома і чотирма роками), вирізняють ся дуже користно між творами подібного рода, які послідними роками появили ся в Галичині, а котрих характеристичної признакою був крайний дилетантизм, шабльонова форма і шабльоновий цілий спосіб фактури, так що они стояли щонайменше о пів століття позаду сучасного жита музичного. Пісні-ж Людкевича зірвали зі старшим шабльоном «рутенського» компонованя і то у всіх напрямх. Мельодика плавна, зовсім не щоденна, лучить ся з частию фортепяновою, самостійно веденою, котра вдатно доповняє і характеризує цілий настрій пісень, і під зглядом важности стоїть паралельно з текстом. І тут треба дійсно подивляти талант і артистичну міру, з якою композитор уживає супроводу фортепяна» [6, с. 3].

На згаданих Перших загальних зборах «Союзу» 28 червня 1903 року, «на внесене п[ана] Бережницького ухвалено впровадити в жите точку 6 § 3 Статута с[е] е[сть] розпочати видавництво газети музичної» [19, с. 130]. Однак шлях до реалізації видавництва був тривалий. Промотором видавництва був Володимир Садовський, з яким О. Бережницький співпрацював у цій сфері. 1904 р. В. Садовський заснував і став головним дописувачем «Альманаху музичного», який виходив впродовж 1904–1907 років під редакцією Ромуальда Зарицького (з 1906 р. під назвою «Ілюстрований музичний календар»). В «Альманаху музичному» О. Бережницький опублікував популярну статтю «Скрипка, єї історія і значіне для музики сольової і оркестральної» [5]. Автор розповідає про походження скрипки від ручної віолі, згадує про відомих майстрів інструмента (А. Амати, А. Страдіварі, Й. Гварнері), описує його будову і доходить висновку, що «є скрипка найважнійшим і найсовершенійшим інструментом оркестральним і сольовим. Сю важність і прикмети скрипки оцінювали і оцінюють відповідно композитори всіх часів і передають в оркестрі скрипці найважнійшу роль, с.е. переважне ведене мельодії, а в грі сольовій виражене чувства та всілякі і найтяжші звороти ритмічні» [5, с. 55].

Влітку 1904 р. В. Садовський ініціював нове фахове видання, яке спочатку планувалось назвати «Музичним вістником», а згодом отримало назву «Артистичний вістник». 28 вересня 1904 р. з ініціативи А. Вахнянина було створено видавничу спілку, яка мала б видавати «Артистичний вістник». Листи В. Садовського до голови «Союзу співацьких і музичних товариств» Анатолія Вахнянина розкривають процес підготовки видання й активну участь у ньому О. Бережницького. У листі до А. Вахнянина від 21 жовтня 1904 р. В. Садовський вказує, що «дня 16 с[его] м[ісяця] дістав я обширнійше письмо від добродія Бережницького з точною інформацією про рішення акціонерів в справі видавництва [...]» [12, с. 155], а також здивований інформацією О. Бережницького про намір видавати журнал у Перемишлі. А в листі від 21 листопада 1904 р. В. Садовський пропонує 4 редакторів майбутнього видання: С. Людкевича, І. Труша, О. Бережницького і себе [12, с. 159]. Редактором видання став О. Бережницький, а його помічниками були Іван Труш та Станіслав Людкевич. На засіданні Виділу «Союзу співацьких і музичних товариств» 23 листопада 1904 року «на внесене п[ана] Голови [А. Вахнянина. – Я. Г.] ухвалено одногосно приступити до Спілки Видавничої «Арт[истичного] Вістника» з квотою 60 к[орон] і поручено єї п[анови] Касиєрови виплатити на жадане адміністрації «Арт[истичного] Вістника» [19, с. 136]. Таким чином «Союз...» взяв видання під свій патронат, а О. Бережницький був водночас і касиром «Союзу...», і відповідальним редактором «Артистичного вістника».

Перший номер «Артистичного вістника» побачив світ 1905 року у Львові, і впродовж цього року було видано 10 випусків видання. Журнал став ареною мистецтвознавчих, музикознавчих виступів, дискусій високого наукового гатунку, в яких у різний час брали участь І. Франко, С. Людкевич, Ф. Колесса, І. Труш та інші визначні діячі української культури.

Інтенсивну роботу О. Бережницького як редактора журналу ілюструє його лист до В. Садовського від 6 лютого 1905 року, автограф якого зберігся серед архіву редакції «Артистичного вістника». У ньому О. Бережницький в діловому, конспективному стилі письма просить адресата надсилати матеріали для другого числа журналу, повідомляючи й цікаві деталі обставин видання: «Коректа досить невдатна, хотья робив її я, Труш і Франко, але винен

тому децар Поляк. Друге число вже иньший складає. Прошу дати в Перемишлю видрукувати додаток муз[ичний] до 2-го числа (може щось Сяся [С. Людкевича. – Я. Г.], або Кишакевича). Се мусить бути готове найпізнійше на 11. [...] Вибачте за письмо і фрагментаричний стиль, але будучи одв[ічальним] ред[актором], скарб[ником], адмін[істратором], черевовертнем Труша і Беднарского не маю часу бути стилістом. Здоровлю Вас і Всіх Перемишлян щиро. Бережницький» [Підкреслення в автографі. – 13, с. 313].

У Музично-меморіальному музеї С. Крушельницької у Львові зберігся автограф листа О. Бережницького до С. Людкевича з приводу виходу 5-ого і підготовки 6-ого числа «Артистичного вістника». Лист датований 1 липня 1905 року, писаний зі Львова чорним чорнилом на чотирьох сторіночках складеного вдвоє аркуша цупкого паперу. Фрагментарно цей лист цитований у монографії З. Штундер [21, с. 166], але повністю його текст ще не публікувався. Ось повний текст листа<sup>1</sup>:

«Дорогий!

Передовсім прийми від мене кондоленцію із-за тяжкого удару судьби, який Тебе постиг [12 червня 1905 року на 68 році життя помер батько С. Людкевича. – Я. Г.] і перепрошене, що в таких прикрих хвилях я Тебе непокоїв моїм письмом. Я не знав однак про се нічо і доперва з Твоєї картки довідав ся.

Арт[истичний] В[істник] вийшов 23 червня (5 число) і дивує мене що Ти его не дістав, ані о. Садовський «взагалі не знає, що А[ртистичний] В[істник] виходить» хоч я казав експедиції висилати Вам обоїм по 5 чисел.

Материяли Труша вже всі готові, ходить лише о материял музичний і еслиби він був готовий, то число за тиждень могло би вийти. Я зовсім добре розумію Твоє знеохоченя, бо і мені А[ртистичний] В[істник] досить крови поосував. Однак тепер шанси трохи на ліпше змінили ся, Число пренум[ератів] [передплатників. – Я. Г.] збільшає ся, крім того висилаємо трохи в Росию [йдеться про підросійську Україну. – Я. Г.], де А[ртистичний] В[істник] дуже подобав ся, що мені особисто говорили Коцюбинський і Грінченко підчас послідного побуту у Львові. Отже старай ся прислати як найскорше дещо до 6 го числа. Може о.Сад[овський] має щось готового. В той вівторок не буду у Львові, але прошу Тебе порозуміти ся з Трушом, котрий знає про Твій приїзд ві второк.

В слідуціюм тиждни приїду для обговорення дальшої акції з Тобою і з о.Садовским до Перемишля. Будь ласкав написати порозумівши ся з о.Сад[овським] в котрий день буде Вам найвигідніше поговорити зі мною.

Здоровлю Бережн[ицький] 1/7 1905. Длугоша 33» [3].

Наведений лист цікавий передовсім тим, що висвітлює взаємини О. Бережницького як редактора журналу зі своїми співпрацівниками, його спроби підштовхнути до роботи над виданням С. Людкевича знеохоченого смертю батька. Цікавим також є удокументування в цьому листі факту пересилки журналу на підросійську Україну і навіть високу його оцінку такими видатними діячами, як Михайло Коцюбинський і Борис Грінченко.

В «Артистичному вістнику» О. Бережницький опублікував статтю «Наші музики» про сучасних йому галицьких композиторів – Анатоля Вахнянина, Остапа Нижанківського, Генрика Топольницького, Філарета Колессу, Йосифа Кишакевича, Станіслава Людкевича, які своїми заслугами і вартісністю творів вирізняються від загалу галицьких музикантів. Жанр статті автор визначив як «біографічно-критичні замітки». У преамбулі до них він напрочуд точно, тверезо, хоч і гостро, так означив стан музичної культури в Галичині, в умовах якого довелося працювати вказаним композиторам: «Помимо звісної «сьпіволубивости», якою при кожній нагоді чванимо ся, крім двох-трьох сьпіваків-артистів, що збирають славу не для суспільности, а для себе, та з розвоєм нашої музики не стоять в ніякій звязи, не видала наша галицька суспільність до нинішнього дня ані одного музика «з фаху». Причиною є доволі невідраднє економічне положенє нашої суспільности, яка навіть своїм власним артистам не може подати поле до діяльности, не дивниця отже, що до нинішнього дня ані один музик, хоч

<sup>1</sup> За сприяння у доступі до автографа листа і за дозвіл опублікувати його складаю щиро подяку директору музею Галині Тихобаєвій та науковому працівнику Роксолянї Мисько-Пасічник.

би і як талановитий, не відважився сказати собі: «хочу бути музиком і нічим більше». Музикою і композицією музичною займають ся у нас сьвященники, урядники, професори і т.д., а вважаючи її з природи річи чимсь побічним, висшим родом забави, не вийшли понад уровень ділетантизму і не витворили дотепер оригінального напрямку. Тоті, що взяли ся до тої роботи з дуже невеликим підготовленем теоретичним витворили мішанину різних напрямів, спеціальну «галицьку салату», а твори їх не можуть бути предметом серйозної критики; иньші вчили ся багато і працювали з запалом, та, хоч не сотворили нічого епохального, приготували бодай дорогу для budouчого розвою нашої штуки музичної» [4, с. 124].

У 1905 році О. Бережницький заснував струнний квартет, в якому він був першою скрипкою. Відомий виступ цього квартету в рамках концерту «Львівського Бояна» 8 березня 1905 року, де колектив виконав *Lento* зі струнного квартету F-dur А. Дворжака та *Andante* з квартету ор. 11 П. Чайковського. «Що до виконання вчорашніх продукцій, то без сумніву на першій місці треба згадати смичковий квартет з сольовими партиями звісного вже з концертів нашого артиста-скрипака п. А. Бережницького і сопранове сольо п-и А. Крушельницької, – писав рецензент «Діла». – З двох продукцій смичкового квартету особливо гарно випало пречудне Чайковського «*Andante*», за яке панове виконавці збирали рясні оплески. Не треба додавати, що львина часть сих оплесків припала п. Бережницькому, котрого гра незвичайно подобала ся; п. Б-ий орудує вишколенем і знаменитою технікою а его гра визначає ся легкостію в потягненню смичка і замітною чистотою тонів та кольоратурою» [15, с. 3]. Крім участі в квартеті, О. Бережницький разом з братом Богданом (а також співаками Анною Крушельницькою, О. Ясеницькою, М. Волошином та піаністкою О. Прокеш) брали участь у виконанні ансамблю композитора Рудника «Не полиши». У рецензії на цей концерт, поміщеній у квітневому випуску «Артистичного вістника» про виступ квартету, говорилося: «Найвиднішими точками програми під кожним зглядом се виступи смичкового квартету, з'організованого п. Бережницьким. У ансамблі було видко взаїмне розумінє і достроєне та солідарне співділанє – особливож у мініятуровім містерно викінченім «*Lento*» з квартету Дворжака. Що І скрипка п. Бережницького «домінувала» над иньшими голосами – як виражуєсь з признанем для неї згаданий наївний рецензент з «Діла». – се треба-б уважати за одинокий блуд квартету; але його можна виправдати в части добротою інструменту п. Бережницького» [18, с. 43]. Не зовсім зрозуміло, який уступ тексту рецензії з «Діла» про домінування звучання скрипки О. Бережницького мається на увазі, бо такого зауваження в тексті рецензії немає.



*Струнний квартет, організований  
Олександром Бережницьким.  
Олександр Бережницький сидить  
крайній зліва.*

Продовжував О. Бережницький виступати у пресі як музичний критик. Детальністю і всесторонністю характеристики відзначається його рецензія на Шевченківський концерт у Львові 1905 року, який відбувся 30 березня 1905 року у філармонії за участю співаків Анни Крушельницької, Михайла Волошина, піаніста Тараса Шухевича, хору «Львівського Бояна». Були виконані твори М. Вербицького, С. Людкевича, М. Волошина, М. Лисенка, А. Вахнянина, Й. Кишакевича. У загальній характеристиці концерту О. Бережницький пише: «Концертом новостий можна би назвати концерт устроений «Львівським Бояном» з нагоди Шевченкового сьвята, бо крім трох творів, була ціла музична програма зложена з нових композицій. «Львівському Боянови» дав сей концерт нагоду показати додатні висліди сегорічної праці, які сьвідчать, що товариство се по кількалітнім застою в роботі, зачинає знова будити ся до життя і добувати наново тої поваги, яка на якийсь час майже зовсім примеркла. «Боян» зачав своє відродженє від того, що віддав управу одиницям фаховим – не бнсідникам і інтерпелянтам від

загальних зборів, але людям праці і замилюваня до роботи над розвоєм музикальності в суспільности. [...] Сьвіжий воздух, який впушено до «Бояна» приніс з собою ріжнородність в програмі: нових композиторів і нові твори. З виконаних конкурсних творів [які перемогли на конкурсї на кращий твір, організованому «Бояном». – Я. Г.] всі три вийшли з теки нових композиторів, бо п. Волошин вперве виступає в характері композитора, а п. Людкевич, хотяй має вже за собою кілька літ композиторської праці, рівнож перший раз дав почути більший твір» [7, с. 1].

Цікавою є також опублікована 1906 року рецензія О. Бережницького на виступ молодого ще хору «Бандурист» під керівництвом І. Смолинського і за участю «кобзаря з України» Гната Хоткевича. У рецензії в притаманній своїй манері рецензент детально і дуже критично розглядає як спів хору, манеру диригування його диригента, вартісність творів і виконання окремих виконавців. Хор «Бандуриста» визнає рецензент одним з кращих чоловічих хорів у Львові, хоч зазначає й недоліки: «Що до зіспіваня, то не є воно еще зовсім бездоганне. Не дописує іменно часами інтонація в «ріано» та й слова тексту не все рівно виходять». Що ж до виконавців, то найбільше припав до вподоби рецензентові виступ Г. Хоткевича: «Найбільше оплесків збирав на концертї п. Хоткевич, кобзар з України. Були вони виразом вдоволення і подяки слухачів за справдішні артистичні вражіня, які їм дав сей артист в цілім рядї виконаних творів. Інструмент свій бандуру (кобзу) опанував п. Хоткевич по майстерски і завдяки високо розвиненій техніці викликував звукові ефекти (пригровки до «Думи про бурю на чорному морі») так ріжнородні і ефектовні, що просто не хотїло ся вірити, що можна їх добути з так несконплікованого інструменту, яким є бандура. Так пригровки супровід, як і мельодії зложені п. Хоткевичом на основі народних мельодий до поодиноких пісень не є народні, а зложені п. Хоткевичом на основі народних мельодий, лише слова пісень є оригінальні. Сьпівав п. Хоткевич гарним рівними незвичайно гнучким баритоном з такою силою деклямації і чутя, що зібрані одушевлені піснею домагали ся наддатків, яких й артист додав кілька» [2, с. 3].

У 1906 р. О. Бережницький одружився. Його дружина, Олена-Костянтина Телішевська, львів'янка родом (народилася 7 серпня 1875 р., хрещена 7 вересня того ж року у львівській церкві Успіння Богородиці), була донькою відомого галицького політичного діяча, посла до австрійського парламенту (1891–1897) і Галицького сейму (1889–1895) Костянтина Телішевського (1851–1913), який у той час працював нотаріусом у Коломиї. Освіту Олена Бережницька здобула у Вищому жіночому виховно-науковому закладі Марії Загорської у Львові. За «Сьвідоцтвом вінчаня», шлюб О. Бережницького з Оленою Телішевською відбувся 28 квітня 1906 року у львівській церкві св. Петра і Павла, а вінчав священник Юліан Зубрицький. Молодому на той момент було 27, а нареченій – 21 років. Свідками були доктор Олександр Кулачковський, «редактор державних законів у Відні», та Олександр Кміцикевич «ц[ісарсько]-к[оролівський] совітник судовий у Львові».



*Дружина Олександра Бережницького  
Олена з донькою Ольгою.*

Десь тоді ж, 1906 р. чи 1907 р., подружжя переселилося до Коломиї, де О. Бережницький працював адвокатом. У Коломиї у подружжя Бережницьких 12 квітня 1908 р. народилася донька Ольга. Як свідчить автограф польськомовного посвідчення («Poświadczenie»), затверджене печаткою нотаріальної контори у Львові, О. Бережницький працював у Коломиї субститутом (помічником) нотаріуса Костянтина Телішевського (свого тестя), по смерті якого перейняв його посаду з 24 квітня 1913 року і працював на ній впродовж року, поки військова завірюха не внесла свої корективи в його життя.

Про останні роки життя й обставини смерті О. Бережницького не вдалося відшукати документальних даних. За твердженням Т. Воробкевич, О. Бережницький помер, коли його доньці було 7 років [11, с. 86], отже 1915 року. За родинним переказом, почутих автором цих рядків від внучки діяча, 1914 р. О. Бережницький як один з впливових адвокатів Коломиї був взятий заручником і більше як півтора року провів у тюремних застінках. Підірвавши там своє здоров'я, помер він 1916 року.

Отже, Олександр Бережницький (1879–1916) увійшов в українську культуру Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. як музично-громадський діяч, скрипаль, педагог, редактор, музичний критик, хоч був юристом за освітою. Людина різносторонніх інтересів, він органічно вписувався в плеяду галицьких музичних діячів того часу. Редагований ним «Артистичний вістник» і його рецензії на концерти свідчать, що О. Бережницький відразу долучився до плеяди тих музикантів-професіоналів і тому докладав усіх зусиль для закладення основ професійної музичної освіти для українців в Галичині. Цим переконанням пояснюється його участь в «Бояні», в «Союзі співацьких і музичних товариств», у Вищому музичному інституті; воно також впливає на його погляди щодо стану сучасної йому української музичної культури в Галичині. Як скрипаль-педагог О. Бережницький закладав підвалини української скрипкової школи у Галичині, а організацією і концертними виступами струнного квартету долучився до розвитку українського камерно-інструментального музикування на теренах краю. Проживши всього 37 років, О. Бережницький не встиг повною мірою реалізувати свої можливості в різних напрямках тогочасного галицького суспільного і мистецького життя. Та все ж за таке коротке життя він встиг і чимало зробити, хоч заслуги його мимоволі опинилися «затіненими» діяльністю видатних сучаників – А. Вахнянина, С. Людкевича та інших – а відтак і призабулися. Нині настав час для повернення митця із забуття.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. [Бережницький О.] Вечерок «Сокола» / Олександр Бережницький // Діло. – 1903. – 24.04 (7.05). – С. 3. – Підписано: О.Б.
2. Бережницький О. З салі концертної / Олександр Бережницький // Діло. – 1906. – № 60. – 27.03. (9.04). – С. 3.
3. Бережницький О. Лист до С. Людкевича. – 1 липня 1905 р. – Музично-меморіальний музей Соломії Крушельницької у Львові. – Фонд Станіслава Людкевича. – Автограф, чорне чорнило. – 4 с.
4. Бережницький О. Наші музики / Олександр Бережницький // Артистичний вістник. – 1905. – Зошит ІХ і Х. – за вересень і жовтень. – С. 124.
5. Бережницький О. Скрипка, її історія і значіння для музики сольової і оркестральної / Олександр Бережницький // Альманах музичний: літературна частина Першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904 / [Зложив і впорядкував Ромуальд Зарицький]. – Львів, 1904. – С. 51–56.
6. [Бережницький О.] Станіслав Людкевич. – Сольо-сьпів з фортепяном / Олександр Бережницький // Діло. – 1903. – № 135. – 18.06 (1.07). – С. 3. – Підписано: О. Б.
7. Бережницький О. Шевченковий концерт у Львові / Олександр Бережницький // Руслан. – 1905. – № 65 – 20.03. (2.04). – С. 1–2.
8. Відозва // Діло. – 1903. – № 121. – 2 (15).06. – С. 3. Підписано: У Львові дня 10 червня 1903. основателі: Проф. Волод Шухевич, Др. Стефан Федак, Ярослав Витошинський, Олександр Бережницький, Роман Ганінчак, Стан Людкевич.
9. Волошин М. Висший музичний Інститут у Львові / Михайло Волошин // Альманах музичний: літературна частина Першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904 / [Зложив і впорядкував Ромуальд Зарицький]. – Львів, 1904. – С. 102–104.
10. Волошин М. Львівський Боян / Михайло Волошин // Альманах музичний: літературна частина Першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904 / [Зложив і впорядкував Ромуальд Зарицький]. – Львів, 1904. – С. 105–111.
11. Воробкевич Т. Українська професійна музична освіта у Львові в ХХ ст. та перші директори КМШ – піаністки Галина Левицька (1901–1949) і Ольга Бережницька

- (1908–1994) / Тетяна Воробкевич // Піаністка та педагог Галина Левицька: Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвячених пам'яті Галини Левицької (Львів, 6 жовтня 2004). – Львів, 2012. – С. 77–89.
12. Горак Я. Листи Володимира Садовського до Анатолія Вахнянина / Яким Горак // Музична україністика: сучасний вимір. – Вип. 4: Міжвідомчий збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора Марії Загайкевич. – Київ, 2009. – С. 152–163.
  13. Горак Я. Матеріали до історії видання «Артистичного вістника» / Яким Горак // Вісник Прикарпатського університету. – Серія: Мистецтвознавство. – Випуск 19–20. – Івано-Франківськ, 2010. – С. 306–314.
  14. Державний архів Львівської області. – Фонд 1. – Оп. 51. – Спр. 1242. – 157 арк.
  15. З штуки і літератури. Вчорашній концерт «Львівського Бояна» в сали «Народного Дому» // Діло. – 1905. – № 44. – 24.02 (9.03). – С. 3. – Підписано: N.
  16. Людкевич С. Перший Франківський концерт / Станіслав Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. / [Упоряд., редакція, переклади, примітки З. Штундер]. – Т. 2. – Львів : Видавництво М. Коць, 2000. – С. 406–408.
  17. Новинки. Руский Інститут музичний // Діло. – 1904. – № 177. – 9 (22).08. – С. 3.
  18. Огляд. Музика // Артистичний вістник. – 1905. – Зошит IV: за цвітень. – С. 43.– Підписано: – т.
  19. Протоколи Музичного товариства ім. Лисенка / [Підготовка до друку, передмова, коментар Я. Горака] // Українська музика. – Число 3–4 (5–6). – Львів, 2012. – С. 126–162.
  20. Ханик Л. Історія хорового товариства «Боян» / Лідія Ханик. – Львів, 1999. – 122 с.
  21. Штундер З. Станіслав Людкевич: Життя і творчість / Зеновія Штундер. – Том 1 (1879 – 1939). – Львів : «БІНАР-2000», 2005. – 636 с.

УДК 784.9.68.01

К. О. МІРЗОЯН

#### МИФ-РИТУАЛ У ФОРМУВАННІ КОЛЕКТИВНИХ МУЗИЧНИХ АКТИВ ЯК ДЖЕРЕЛО ХОРОВОГО ГЕТЕРОФОННОГО СПВУ

*У статті простежуються міфологемні важелі, що властиві музично-хоровій творчості, на прикладі всеохоплюючого й фахового (шкільного) принципів творення та з виходом їх на українські культурні традиції. Міфологічне тло мислення авторів висвітлено в «двоїстості-множинності» альтернативних смислів, вкладених у виразовість мелодично-хорових побудов.*

**Ключові слова:** міф, ритуал, хоровий спів, гетерофонія, колективне музичне дійство.

Е. А. МІРЗОЯН

#### МИФ-РИТУАЛ В ФОРМИРОВАНИИ КОЛЛЕКТИВНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ АКТОВ КАК ИСТОЧНИК ХОРОВОГО ГЕТЕРОФОННОГО ПЕНИЯ

*В статье прослеживаются применительно к музыкально-хоровому творчеству мифологические основы всеохватывающего и профессионально-«школьного» принципов в исторической сменности их бытия и с выходом на традиции хоровой культуры Украины. Мифологический фон мышления авторов проступает в «двойственности-множественности» альтернативных смыслов, вложенных в выразительность мелодически-хоровых построений.*

**Ключевые слова:** миф, ритуал, хоровое пение, гетерофония, коллективный музыкальный акт.

### MYTH-RITUAL IN SHAPING THE COLLECTIVE MUSIC ACTS AS HEADWATERS OF CHORAL HETEROPHONY SINGING

*In article are tracked with reference to music-choral creative activity mythological bases of all embracing and professional-«school» principle in history rotation of being and with output on traditions of the choral culture of the Ukraine. The mythological background of the thinking of the authors oozes in «dual-multiplicity» alternative of senses, embedded in expressiveness of melody-choral structures.*

*The culture of the choral singing forms primo impulse of music history and that are inexhaustible for exploratory activity. In base choral art lies the mystic act «rhythm of consciens» (on L. Gumilev) of individuals, which join to ideal ability «gaining of tones» and harmonic-interval relations. From first steps of cultural being of mankind these strictly human abilities gravitated to abstractions tone relations, linked with gratis god, Christianity in european world promoted the production cantilene of vocal as «to sing away» of vowel, prototyping in «chain breathing» continuity to Eternal life and Animating, which withstands the completeness in process of the separate respiratory acts workaday phono-expression in speech.*

*V. Toporov, defending primocultural unity of myth-word-ritual, pointed to heterophony spontaneity of overpersonal of phonoexpression, which historically-practically became the first step of the ascent to height of the abstractions of the choral singing at a rate of «heterophony of second order» in the manner of interval fixed parallelism voice in miscellaneous register. In given work chief is in concreteness «gaining the light-fire» to interval-tone relation on background of heterophony «first-order» that is to say her primitive discovery in «inexact unison», when human collection sing persons is interested in concord rhythmical fluctuations of tones – in practical person of the work on music occupation with beginning, in professional studio of the withstanding the harmonic foundation of polyphony of voice, finally, in artistic creative activity, which prototypes the specified processes «lighting up», when from nonexistence noise-sound effort is born intervals-accords of Concord in her symbolic singleness amongst varieties casual sounding and noise. And material, illustrating specified position, appears the long enumeration a composition of A. Borodin, I. Stravinskij, K. Orff, G. Sviridov, Y. Xenakis, K. Penderecki, V. Silvestrov and many other master.*

*Itself consonance – that this from spiritual music, which symbolizes the Spirit, personifying abstraction, which has not a physical equivalent in natural encirclement of the people. «Consonance harmony» of church singing on poly voices accordingly «legend» presents itself heterophony of second phase. The bugging of the works D. Bortnjanskij, M. Berezovskij, representatives «west» directions in russian church singing, in comparison with composition for church P. Chesnokov points to «harmonic» thinking first, beside which headwaters of the melody-accord structure emerges the formula of the collation T – D then the second gravitates to tonic as principle of the thinking.*

*In accord-harmonic expression this was a way to harmonious «monofunctional complicated tonics» (we shall compare to «complex tonic» of the monofunctional system Y. Holopov) then in tuneful projections we observe deliverance of the sequences on introductory tone in «clean melodics» (B. Asafiev names «strict style in melodics» – «melodics-pentatonic» that is to say completely saved from sequences on introductory tone).*

*As a whole contributing the developed harmonic functional system in melodics with turn on introductory tone liberates in her individually-emotional tone – an alien church status. «Coagulation» of harmonic «luxury» in mono-functional vertical XX century if the last was realized avoiding «emancipation of the discord», as this presented P. Chesnokov in church chant, but «primitivists» from K. Orff before G. Sviridov and A. Panufnik, in mundane sphere, – brought on «over-personal» lyric poet, which manifestation find beside «objective» lyric poet S. Prokofieva. But overpersonal lyricism of named authors had a direct entailment in choral singing.*

**Key words:** myth, ritual, choral singing, heterophony, collective music act.



Зміна соціальних умов, внутрішніх та міждержавних відносин стимулює інтеграційні процеси, у тому числі й у сфері музичного виховання, породжуючи також охоронні дії відносно національних традицій. Порівняння створених музично-виховних систем у європейських країнах минулого і сьогодення виводить на конструктивні ідеї оновлення, не відкидаючи в той же час апробовані традицією якості культури. Мова йтиме про засади християнського виховання, про православну традицію, що зберегла принципи ранньохристиянського чину. Усе це й актуалізує тему пропонованої статті.

Дослідження цієї проблеми дотичне до питання музичної генези та генези професійного хорового співу у вітчизняній практиці християнської церкви, зокрема в православ'ї. Цю проблему порушували В. Топоров [14], Б. Асаф'єв [1], Р. Грубер [3], що наслідували розробки Г. Адлера щодо наскрізного значення гетерофонії для історії музики, О. Маркової [10] та ін.

Мета статті – простежити в музично-хоровій творчості міфологенні важелі всеохоплюючого й фахового (шкільного) принципів в історичній змінності їхнього буття з виходом на традиції хорової культури України.

Хоровий спів є основою й джерелом музичної культури народу й через те складає добротну базу для дослідників-музикознавців. В основі хорового мистецтва лежить містичний акт «ритмізації свідомості» (за Л. Гумільовим, [4]) індивідів, що залучаються до ідеальної здібності «здобуття звучності» й гармонічно-інтервальних відношень. Від першокроків культурного буття людства ці суто людські здібності тяжіння до абстракції звукових відношень пов'язувалися із даром богів. Християнство у європейському світі сприяло виробленню кантиленної співності як «розспівування» голосних [8, с. 829], моделюючи у «ланцюговому диханні» безперервність вічного життя й одухотворення, що протистоїть процесуальній закінченості окремих дихальних актів буденного звуковиявлення у мовленні.

В. Топоров, відстоюючи першокультурну єдність «міф-слово-ритуал» [14, с. 44], вказував на гетерофонну спонтанність понадособистісного звуковтілення, що в історичному відношенні стала першим щаблем сходження до висот абстракції хорового співу на рівні «гетерофонії другого порядку» у вигляді інтервально фіксованих паралелізмів голосів у різних регістрах. Власне у цій статті ми зосереджуємо увагу на конкретиці «здобуття світла-вогню» інтервально-звукових відношень на тлі гетерофонії «першого рівня», тобто її примітивного виявлення у «неточному унісоні», коли людська сукупність людей, які співають, зацікавлена у злагодженні ритмізованих коливань звучності – у практиці роботи на музичних заняттях з початківцями, у професійних студіях додержання гармонічного фундаменту поліфонії голосів, нарешті, в художній творчості, що моделює вказані процеси «освячення», коли із небуття шумово-звукових зусиль народжується інтерваліка-акордика Гармонійності в її символічній одиничності серед різноманіття випадкових звукоутворень й шумів. І матеріалом, який ілюструє вказане положення, постає довгий перелік композицій О. Бородіна, І. Стравінського, К. Орфа, Г. Свиридова, Я. Ксенакіса, К. Пендерецького, В. Сильвестрова і багатьох інших.

У цьому контексті особливого значення набувають розробки О. Маркової щодо «прометеївого комплексу музики» [10]: саме в хоровому співі (і в ансамблевому музикуванні із нефіксованою механікою здобуття певної висотності звучань – на струнних, деяких духових інструментах) цей процес «здобуття вогню-світла звучання» досягає витонченої досконалості прояву. З цього приводу цитуємо спостереження К. Леві-Страсса: «...музика засвідче індивідууму його фізіологічну закоріненість, міфологія робить те ж саме з соціальною закоріненістю. Одна зачіпає нас за особистісне, а друга... – за групове начало. Щоб досягнути цього особистісного, обидві вони використовують свої надзвичайно тонкі функції, якими є музичні інструменти і міфологічні схеми» [6, с. 35].

Інструменталізм в музиці як такий не існує окремо від інструменталізму «внутрішнього», тобто інструмента, що «знаходиться» всередині особи-виконавця. І звідси – міфологізм самого звукового самовираження, що вказує на суміщення тілесної особистісності – і понадособистісного механізму звуковидобуття як надбання «ангелоподібності» в людській даності. І це стосується передусім *виконавця*, що здатний відтворювати текст композиторського твору і обходитися без нього, співаючи за канонам, за зразком-моделлю. Так чи інакше виконавство – атрибутивний показник музичного професіоналізму, тоді як здатність складати

«композиції» – то особливість тільки європейського мистецтва від XV до початку XXI століття (якщо буквально реагувати на тезу у заголовку книги В. Мартинова «Кінець часу композиторів», видання 2003 р. [11]).

Міфологічно-сакральні показники історично сформували музичну діяльність, що вичленилася із ритуального синкретизму. Спочатку вони ж відзначили атрибутивність їх на наступних історичних етапах буття мистецтва і музики взагалі. Звідси – міфологізм музично-виконавської діяльності, що ритуалізує-сакралізує кожний конкретний акт співу як особливого роду дійства. У праці О. Маркової зафіксовано: «виконавець – природжений «трікстер», що несе архаїчний комплекс героїчного і смішного у їх нероздільності, оскільки поставлений у незручну позицію суміщення альтернатив. Виконавець-музикант – це і Боян Віщий, який богонатхненно оспівує Високе. Але він же – скоморох-гравець, що захоплює і розважає слухачів актуальними інтонаційними «натяками» і дратує сплячу агресивність насичену віртуозним викликом Людини Високого Зросту. А це вже є відкидання релігійного смирення і скромності як істинно людських добродійностей заради...гордині самоствердження?...» [10, с. 52].

І в контексті сказаного постає наступне міркування: «виконавець завжди недоладний у вимірах буденної свідомості, коли появляються з інструментом... Інструменти фантазмагорійно «укрупнюють» складові фігури («хоботи» духових інструментів), а коли це вокал – «інструмент всередині людини», то це неминучі міміко-пластичні «витрати» зовнішнього вигляду, що виправдовуються фаховою призначеністю...» [10, с. 52].

Це «тілесне жертвоприношення» заради ідеального здобутку тонового звучання як «вогню-світла» звуковиявлення людини – і тільки людини! – є невідривним від ідеальної культурної штучності людського ества, яка історично формувалася у ритмізаціях Великого Розуму колективного індивіда, який на рівні цивілізаційної заяви культурного принципу Старожитності представив мелодійно-монодійну здатність, породжену гетерофонію і визначаючи останню у якісному вигляді «гетерофонії другого (вищого) порядку» як невід’ємне від першої вокальне ж відгалуження, яке у вигляді інтервально-контрольованого співу громади-хору заклало від Античності до Середньовіччя засади поліфонії як такої, чи то народно-підголоскова, чи контрастна готична поліфонія, у тому числі «руська готика» новгородського (значить, і київського) «троєстрочія», згодом прийнята Московією у XV сторіччі.

Гетерофонний розвиток співу у формуванні колективного суб’єкта людських спільнот, чи то буде невеликий гурт, соціокультурна спільнота сіл-міст, нація і т. ін., складає сталий «супровід» усіх наступних етапів творення хорового мистецтва, спираючись на яке дає стимул для творення нових форм багатоголосого співу, аж до «неогетерофонії» минулого XX сторіччя, що поєднала і серійну, і поліфонно-гармонічну техніку європейської класичної музики. І якщо вище вказувалося на «трікстерську» міфологему виконавства, яке походить від давніх міфічних уявлень про прометеївський Подвиг-крадіжку («викрадення вогню») [9, с. 226–312], то той же виток міфічних уявлень породжує міфологічну структурну «культурного героя» [13, с. 662], який персоніфікує «ідеальну модель» людини.

«Ангелоподібність» співака визначила вибрані особистості на подобу фракійця Орфея в давньогрецькій міфології, особа якого індифікувалася із Ісусом Христом у старохристиянській традиції [18, с. 91]. Людина-співак – це самохарактеристика слов’ян, які володіють словом для ушлявлення Бога [5, с. 8]. Власне це і є ідеальна персоніфікація, що зафіксована у звучанні чоловічого хору, тембральність якого символізує у православній традиції ангелоподібний спів. А в католицькій традиції ця ж сама символіка у формі солодкавого солоспіву кастрата-фальцетника, ліричного тенора, за своїм тембром ідентифікувалася із хлопчачим хоровим співом.

Міфологічно-філософські засади хорового співу зумовлені історично: в європейському розумінні авторитет давньогрецької культури як джерела всеєвропейських мистецьких здобутків повертає нас до хорової лірики похоронних обрядів та дифірамічної «хореї» як початків музичних та театральних відкриттів Античності. Похоронний пафос чоловічого ліричного співу вказував на приєднання до цінностей Вічного через подолання одноосібних зусиль удосконалення душі перед величчю музики Космосу. І власне високий

понадособистісний етичний стрижень грецької філософії став джерелом християнського вчення про Красу духовну від Михаїла Псьола [7, с. 135–136] до П. Флоренського [16].

Дифірамб на честь Діоніса звеличував чудо Одухотворення мертвого, що усвідомлювалося жителями античних полісів як здатність цивілізаційно-виховної роботи: недарма вислів «освічена людина» сприймався як той, хто може взяти участь у хорей [3, с. 88–89]. Таємниці прилучення до Досконалості через участь у священних іграх-співах допускалися навчені жителі міст-держав, які символічно-ідеально у своєму сходженні до вершин цивілізаційності-освіченості відтворювали фізично-обрядово чудодійне воскресіння для вічного героя-бога [15, с. 63].

Хорей як спосіб долучення до цивілізаційного стану душі, чутливої до «мусікії» космічної Досконалості – це досвід дидактики Античності, спрямованої до «мусікійства» як ідеальної і навіть надбожественної досконалості освіченої людини – жителя грецького поліса. Практика навчання музики засвідчує виняткове значення хорovo-ансамблевої гри-співу у здобутті музичних навичок. К. Орф, апелюючи до античності, пропагував всеохоплюючий характер музичних здібностей – і саме хоровий спів і ансамблеве музикування ставали тим середовищем, яке сприяло виявленню мелодійної енергетики музики із хтонічного конгломерату звуковираження початкової гетерофонії.

Згодом цей феномен виходу із поєднання мовно-звукового і власне музичної досконалості звучання на чистоту інтервально-акордової гармонії як результату музикування, – маємо в традиції бароко дотримуватися закінчення композиції у мінорній тональності мажорним акордом (акордом з пікардійською терцією). Треба зауважити, що мінорність в гармонії, що скерована на заповнення квінтово-квартової основи малою терцією, відзначалася як норматив у церковній музиці (про таке явище засвідчують твори старовинно-поліфонічного стилю до XVII ст.).

І саме перевага малотерцієвих сполучень у вертикалі відповідала мелодійному сприйняттю інтерваліки, сформованої мовленнєвою інтонаційністю: об'єм секунди – малої терції складає виняткову якість мовної непатетичної скромної інтонації. А велика терція – це вже знак напруги, переходу на рівень патетичних висловів. І саме ця логіка зрощеності мовленнєвого та власне музичного інтонування зумовлювала, судячи з усього, розуміння в античний період мінорних послідовностей і передусім «дорійського» ладу як втілення високоетичного комплексу, тоді як «іонійський» лад, що сприймається на слух як мажорний тетрахорд, видавався зв'язаним із «позагрецькою розчуленістю» виразу [3, с. 92].

Дослідник традицій давньохристиянського хорового співу В. Мартинов [10] зазначає, що функції істинно церковного вияву підпорядковані не «звуковому прояву», а «фонемі», у якій «криється відчуття розімкненості, процесуальності і плинності. І ще одною важливою особливістю фонемі, яка відрізняється від звука, є *постійний зв'язок зі словом* (курсив – К. М.) [12, с. 86]. І в контексті продовження цього: «зовсім не випадково термін «фонема» споріднений із терміном «тонема», оскільки вони походять від первісного слова «звучність». Тонему можна визначити як показник інтонаційного відношення фонемі до рядка...» [12, с. 86–87].

Цей «мовленнєвий знак» (але ні в якому разі не «експресія мовлення»!) у церковному інтонуванні, яке виключає форсоване звучання і спрямоване на втілення Слова, інтервально фіксується малотерцієвими зіставленнями у давньоцерковному багатоголоссі. Найкраща ілюстрація цього твердження – використання у мадригальній літературі XVI–XVII ст. нормативних утворень – «мінорних» акордів, тоді як слова «страждання», «смерть» відзначалися низкою мажорних послідовностей.

У контексті сказаного можна стверджувати, що мінорні акордові побудови у старовинному багатоголоссі ніби моделюють процес «навчання Гармонії» – через практику старовинної «фонемі», аж поки чистота інтервальних відношень обертової послідовності у мажорній тоніці не завершує той пошук Гармонії. Фактично програмою так званого ідеального Очищення збагачена концепція Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена, в якій перипетії боротьби мовленнєво насичених тем I–III частин припиняються фінальним ефектом «занурення» – у «глюріозний» D-dur.

У творі К. Пендерещького епохи «буремного авангарду» 1960-х років «Stabat mater» (1962) вихід на мажорний комплекс позначений відверто дисонансно-сонористичною фактурою, творячи символічну тоніку D-dur, яка асоціюється з тональністю фіналу Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена. Скоріше за Пендерещького символіку D-dur' ного завершення твору, в якому ефект «пікардійського кадансу» складає заплановане й суттєве завершення атонального звучання, знаходимо в VI частині Другої кантати А. Веберна.

Міфологізм хорового звучання задекларований у хоровій ліриці, в якій колективний спів поєднується з текстом від першої особи, надаючи свого роду «ненаглядності» вираження цілого, природного для виявлення міфологічного героя-персонажа [13, с. 726–728]: одноосібність текстового звертання не збігається із множинністю музичного втілення. І таке поєднання стає художнім прийомом – у ліриці мадригалу, в оперних композиціях. Вищезазначене знаходимо у знаменитому номері опери «Руслан і Людмила» М. Глінки – «Оповідь Голови» для унісонного хору. Глибинність міфологічного насичення маємо якраз у виразовості унісонного хорового звучання, що втілює множинність виразових засобів як поєднання одиничного.

Поліфонічна та акордово-гармонічна фактура є значно більшою, ніж унісонний спів, що втілює естетично-базисні показники музики такого роду, є виявленням художнього призначення музики, подаючи у специфічно музичному розкладі життєве різноманіття злагоджених консонансними устоями голосів. Сама ж консонансність – це від духовної музики, що символізує Дух, втілюючи абстракцію, яка не має фізичного еквівалента в природному оточенні людей. Ця сторона виразовості духовної музики, що органічно базується на хорових звучаннях гетерофонного характеру, втілена в описах В. Одоєвським: «Наш звичайний спів публікується тільки «в одноголосому виконанні, однак на крилосах завжди можна почути гармонічні сполучення, які виконуються завдяки музично-гармонічній інтуїції українського народу, з урахуванням давніх традицій. Звукосполучення завжди звучать *консонансно* (курсив – К. М.). Згідно з церковними канонічними мелодіями тут відсутні дисонанси, а також у звичайному вигляді мажорні чи мінорні звучання. Будь-який дисонанс чи хроматизм в українському церковному співі звучав би неблаговійно та спотворив би взагалі самотність національних церковних наспівів» [2, с. 202].

Як свідчить вищезазначене цитування, «консонансна гармонія» багатоголосого співу, виходячи із давніх національних традицій, представлена гетерофонією другоступеневого характеру. «Гармонічна інтуїтивність» такого способу виконання базується на паралелізмах, що виключають дисгармонічне поєднання консонансів та дисонансів. При прослуховуванні творів Д. Бортнянського, М. Березовського – представників «прозахідного» напряму в українському церковному співі та порівнюючи їх із композиціями П. Чеснокова, можна звернути увагу на домінування «гармонічного» мислення перших, у яких джерелом мелодично-гармонічних послідовностей виступає спосіб зіставлення T–D, тоді як П. Чесноков тяжіє до тонікальності як способу композиторського мислення.

Тут йдеться не про «тонікальність гармонії», яку знаходив Б. Асаф'єв у Л. ван Бетховена і яка засвідчувала єдність тонікальної та позатонікальної сфер з урахуванням явного превалювання сфери «устою», на відміну від «домінантового нахилу» гармонії романтиків [1, с. 283–287].

Гомофонно-акордовий виклад – це був шлях до гармонічної «монофункціональності ускладненої тоніки» (порівняно з «ускладненою тонікою» монофункціональної системи Ю. Холопова [17]), тоді як в мелодійній проекції ми спостерігаємо уникнення ввіднотонових послідовностей «чистої мелодійності» (Б. Асаф'єв називає «строгим стилем в мелодиці» – «мелодико-пентатонний» [1, с. 231], тобто повністю позбавлений ввіднотонових ходів). І одночасно «чистий мелодизм» Асаф'єв знаходить у «переважно народній» музиці [1, с. 231]. Зауважимо, що введення розвиненої гармонічної функційності у мелодіку із ввіднотоновими зворотами позбавляло її індивідуально-емоційного тону – чужого церковній обстановці. «Згорання» гармонічної «розкоші» у монофункціоналізмі вертикалі ХХ сторіччя, якщо останнє здійснювалося оминаючи «емансипацію дисонансу», як це представляв П. Чесноков у церковному співі, а «примітивісти» від К. Орфа до Г. Свиридова у світській сфері, виводило на

«надособистісну» лірику, відлуння якої знаходимо в «об'єктивній» ліриці С. Прокоф'єва. А надособистісний ліризм названих авторів мав безпосереднє втілення у хоровому звучанні.

Таким чином, церковна музика, створена таким майстром, як П. Чесноков, а також композиторами «нової фольклорної хвилі», у тому числі й М. Скориком, які самобутньо продовжили «примітивістські» відкриття К. Орфа та композитори «постперебудовного» романтизму-символізму (О. Кива!) засвідчили наявність тонікально-надособистісної виразовості «мелодійної хвилі» в мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. Відхід від «душевності» на користь одухотвореного тяжіння до Духу органічно проявляв в фундаментальності хорово-гімнічної жанрової природи композицій самим фактом свого існування, демонструючи органіку змістовності хорової культури.

Отже, хоровий спів репрезентований вищеназваними та дотичними до них композиторами у привабливій невідстороненості від інтервально-тембрових витворів церковної спадщини, що утвердилася як у Чеснокова, так і в творчості інших композиторів канонами православного церковного хорошого співу. Тоді як у творчості інших вищеназваних композиторів дотичність до церковних традицій більш опосередкована і проявляється лише на меморіально-поминальній чи православно-гімнічній жанровій основі.

Завдяки цьому міфологічний спосіб мислення композитора проступає в певній «двоїстості-множинності» альтернативних смислів, вкладених у виразовість мелодико-хорових побудов. Міфологізм хорового звучання, в якому превалююча консонансність вертикалі (зокрема унісонної, а то й гетерофонно-«строфічної» квартами-квінтами, терціями тощо), співмірна із церковним співом, навмисне сполучається із ритмічно-тембровими «протилежностями» останнього, здійснюючи вказану двоїстість (множинність) значень-символів. Такими є твори К. Орфа, Г. Свиридова, Ф. Пуленка і багатьох інших композиторів ХХ століття.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс / Борис Асаф'єв. – М.–Л. : Музыка, 1971. – 379 с.
2. Булич С. Церковная музыка в России / С. Булич // Христианство. Энциклопедический словарь в 3-х томах. – Т.3. – С. 191–203.
3. Грубер Р. Всеобщая история музыки. Часть первая / Роман Грубер. – М. : Музыка, 1965. – 484 с.
4. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы / Лев Гумилев. – М. : ЭКОПРОС, 1993. – 544 с.
5. История русовъ или Малой Россіи. Сочиненіе Георгія Конискаго, Архієпископа Бѣлорускаго. – М. : В Университетской Типографіи, 1846. – 260 с., 46 с. материалов и пояснений.
6. Леви-Стросс К. Мифологики. В 4-х томах. – Т. 1. Сырое и приготовленное / К. Леви-Стросс. – М.–СПб. : Университетская книга, 1999. – 406 с.
7. Лихачева В. Искусство Византии IV–XV веков / В. Лихачева. – Л. : Искусство, 1986. – 310 с.
8. Лицвенко И. Вокализация / И. Лицвенко // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах ; [гл. ред. Ю. Келдыш]. – Т.1. А-ГОНГ. – М., 1973. – С. 829.
9. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство / Алексей Лосев. – М. : Искусство, 1976. – 367 с.
10. Маркова О. Музичні архетипи та «Прометеїв комплекс» музики / О. Маркова // Українське музикознавство. – Вип. 30. – Київ, 2001. – С. 51–60.
11. Мартынов В. Конец времени композиторов / Владимир Мартынов. – М. : Русский путь, 2002. – 295 с.
12. Мартынов В. Культура, иконосфера и Богослужбное пение Московской Руси / Владимир Мартынов. – М. : Прогресс – Традиция, Русский путь, 2000. – 224 с.
13. Мифологический словарь. Ред. С. Аверинцев и др. – М. : Сов.энциклопедия, 1991. – 736 с.

14. Топоров В. О ритуале. Введение в проблематику / В. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М., 1988. – С. 26–48.
15. Фадеева Т. Крым в сакральном пространстве. История, символы, легенды / Татьяна Фадеева. – Симферополь : «Бизнес-Информ», 2002. – 303 с.
16. Флоренский П., о. Из Богословского наследия / Отец Павел Флоренский // Богословские труды, XVII. – М., 1972. – С. 85–248.
17. Холопов Ю. Очерки современной гармонии / Юрий Холопов. – М. : Музыка, 1974. – С. 287.
18. Cifka P., Friss G., Kertész I., Tótfalusi I. Képek és jelképek / P. Cifka, G. Friss, I. Kertész. – Budapest : Móra Ferenc Könyvkiadó, 1988. – 205 s.

УДК 78.07

О. А. ГИСА

**МУЗИКОЛОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВЛОДЗИМЕЖА ПОЗЬНЯКА ТА  
СТАНІСЛАВА ГОЛЯХОВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ  
ПОЛЬЩІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

*У статті висвітлено життєвий і творчий шлях відомих польських музикологів і публіцистів Владзімежа Позьняка та Станіслава Голяховського крізь призму музичного життя Польщі першої половини ХХ століття. Проаналізовано науково-публіцистичну діяльність доктора філософії (спеціальність «Музикознавство») Владзімежа Позьняка та магістра філософії (спеціальність «Музикознавство») Станіслава Голяховського.*

**Ключові слова:** наукова спадщина, публіцистика, музична стилістика, кафедра музикології Ягеллонського університету.

О. А. ГИСА

**MUSICOLOGICAL ACTIVITY OF WŁODZIMIEŻ POŹNIAK AND  
STANISŁAW GOLACHOWSKI IN THE CONTEXT OF MUSICAL LIFE IN  
POLAND OF THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY**

*В статье освещен жизненный и творческий путь известных польских музыковедов и публицистов, Владзімежа Позьняка и Станіслава Голяховського в контексте музыкальной жизни Польши первой половины ХХ века. Проанализирована научно-публицистическая деятельность доктора философии (специальность «Музыковедение») Владзімежа Позьняка и магистра философии (специальность «Музыковедение») Станіслава Голяховського.*

**Ключевые слова:** научное наследие, публицистика, музыкальная стилістика, кафедра музикології Ягеллонського університету.

О. А. GYSA

**MUSICOLOGICAL ACTIVITIES WŁODZIMIERZ POŹNIAK AND STANISŁAW  
GOLACHOWSKI IN THE CONTEXT OF MUSICAL LIFE IN POLAND OF THE FIRST  
HALF OF THE TWENTIETH CENTURY**

*The life and career of the famous Polish musicologists and publicist Włodzimierz Poźniak and Stanisław Golachowski in the context of musical life of the first half of the twentieth century in Poland have been highlighted in this article.*

*The history of Polish music of XIX century was in the center of scientific interests of*

*Włodzimierz Pożniak primarily. He had published a number of valuable studies as the scientist while he had worked at the department of musicology of the Jagiellonian University and that are still relevant today. For example he had published his book «History of Polish musical culture» (second volume) in 1966. Such books as «The vocal song in the works of Michael Kleofas Ogiński» (Romans wokalny w twórczości M.K Ogińskiego) (1934), «Henry Anthony Radziwiłł» (A.Radziwiłł) (1957) had become the result of his interest in art works of these Polish composers.*

*Włodzimierz Pożniak (1904–1967) has a special role in the galaxy of eminent personalities of the Polish musical culture of the first half of the twentieth century. Włodzimierz Pożniak is well-known musicologist, folklorist, music critic, teacher and researcher of Polish folk music. Musicological researches which became a remarkable event in the development of the Polish historical musicology were especially valuable in the creative legacy of this artist. Włodzimierz Pożniak's activities in the spheres of music critic, journalism and musicology, along with his teaching and other activities, create a comprehensive picture of one of the founders of the Polish musical culture of the first half of the twentieth century.*

*Wide genre spectrum of Włodzimierz Pożniak's posts (articles) represents virtually almost all types of the music criticism. Professor had worked in informational, analytical, artistic and journalistic genres. Criticisms, which is one of the most popular analytical genres in periodicals, is the main part of journalistic heritage of Włodzimierz Pożniak. All known articles of Włodzimierz Pożniak are studies upon some significant and important artistic subjects, in which the author represents himself as an expert in wide range of historical and factual material, while literary presentation characterized by conceptuality, purposefulness, consistency, argumentation and brightness of language. These analytical studies of this musicologist reveal problems of historical development of the musical culture, the role of the prominent artists in that process, their views, analysis of their composing style and artistic heritage.*

*Stanisław Golachowski had made an important contribution to the Krakow's musicology. He continued scientific traditions of his teacher Zdzisław Jachimecki. Vital and creative activities of Karol Szymanowski was the main area of scientific interests of Stanisław Golachowski. This scientist studied church music as well, in addition to research upon the figure of Karol Szymanowski [3]. Stanisław Golachowski had left many notes and materials on creativity of Joseph Elsner starting since 1926. Stanisław Golachowski as a scientist devoted a particular attention to the research of the musical acoustics. He began to write a textbook for high schools upon theme of musical acoustics in 1949. Unfortunately, this textbook was not completed because the death of the author. Completed and supplemented by M. Drobner textbook «Akustyka muzyczna» (1953) was published posthumously [1]. Stanisław Golachowski died in January 1951.*

*That is why Włodzimierz Pożniak and Stanisław Golachowski belonged to the outstanding figures of Polish musical culture of the first half of the twentieth century. His figure had stood particularly out among other cultural and public figures of that time.*

*Art works and creativity of Włodzimierz Pożniak and Stanisław Golachowski played an important role in the national musical process of that days, his social and artistic activities had contributed to the development and elevation of the musical culture in Poland.*

**Key words:** *scientific heritage, journalism, musical style, musicology department of the Jagiellonian University.*

Друга половина XIX – початок XX століття – один з найважливіших періодів історії польського музичного життя, на який припадає загальне його піднесення, становлення і розквіт польської національної музикологічної школи. У складних умовах соціально-політичних подій того часу відбувається консолідація художніх сил, помітною стає професіоналізація польського музичного мистецтва внаслідок зміни співвідношення між фаховими й аматорськими художніми силами.

У плеяді відомих діячів музичної культури Польщі першої половини XX століття особлива роль належить Влодзімежу Позняку та Станіславу Голяховському. Музикологічна діяльність польських учених недостатньо висвітлена в українському музикознавстві і потребує більш глибокого осмислення, тому порушена проблема є актуальною

Амплітуда наукової проблематики публіцистичних зацікавлень Володзімежа Позьняка та Станіслава Голяховського сьогодні мало потрапляла в поле зору українських та зарубіжних музикознавців. Жанрове та тематичне розмаїття наукового пошуку професора кафедри музикології Ягеллонського університету Володзімежа Позьняка частково вивчали польські дослідники Піор Вільк [7], Олександр Фрончкевич [4], Станіслав Ляхович [5], Мечислав Гладиш [2]. Характеристику наукових робіт Станіслава Голяховського подає Мечислав Дробнер [1].

Мета статі – висвітлити науково-публіцистичну діяльність Володзімежа Позьняка та Станіслава Голяховського в контексті культурно-освітніх традицій першої половини ХХ століття.

Володзімеж Позьняк – відомий музиколог, фольклорист, музичний критик, педагог, дослідник польської народної музики. Особливо цінними у творчій спадщині вченого були музикознавчі дослідження, які стали помітним явищем у розвитку польського історичного музикознавства. Музично-критична, публіцистична та музикознавча діяльність Володзімежа Позьняка разом із його педагогічною працею та іншими сферами творять цілісний портрет одного із основоположників польської музичної культури першої половини ХХ століття [7, с. 462].

Народився Володзімеж Позьняк у Кракові 28 червня 1904 року. У 1928 році закінчив юридичний факультет Ягеллонського університету в Кракові. У цей же час (з 1927 по 1930 роки) вивчав музикологію в Ягеллонському університеті під керівництвом Здіслава Яхімецького на семінаріумі історії і теорії музики.

У 1930 році після здобуття фаху музиколога Володзімежа Позьняка запросили працювати на посаді асистента в Ягеллонському університеті. Як учень Здіслава Яхімецького він послідовно продовжував наукові традиції свого вчителя.

У 1932 році Володзімеж Позьняк отримав ступінь доктора філософії (спеціальність «Музикознавство») за музикознавчу працю «Життя і творчість Єугеніуша Панкевича» [2].

З 1930 по 1937 роки він працював викладачем у консерваторії Музичного товариства в Кракові. У 1934–1935 роках отримує грант від Національного фонду культури Польщі та продовжує навчання з музикології та композиції у Вроцлаві та в Берліні. У 1946 році Позьняк повернувся в Ягеллонський університет й продовжив там працювати як викладач.

У 1947 році Володзімеж Позьняк був габілітований як доцент кафедри історії та теорії музики Ягеллонського університету на підставі наукової роботи «Хоровий спів у Польщі» («*Paśja chorałowa w Polsce*»), та з огляду на обрану тематику на затвердження Міністерством наукового ступення доктора (габілітованого) чекав аж дев'ять років. У 1959–1961 роках Позьняк працював заступником декана філософсько-історичного факультету Ягеллонського університету. У зв'язку з обмеженою кількістю наукових працівників музикологічних секцій, а також з причини смерті завідувача кафедри Стефанії Лобачевської у 1963 році в Ягеллонському університеті був перерваний набір студентів на музикознавство [5, с. 4]. Володзімежу Позьняку довелося докласти чимало зусиль для відновлення цієї секції. Лише у 1966 році набір студентів зі спеціальності «Музикологія» було відновлено. Через декілька місяців (21 січня 1967 року) Володзімеж Позьняк помер.

У центрі наукових зацікавлень Володзімежа Позьняка була насамперед історія польської музики ХІХ століття. За період роботи на кафедрі музикології Ягеллонського університету вчений опублікував ряд цінних наукових досліджень, які не втратили своєї актуальності й сьогодні. Так, у 1966 році вийшла друком його праця «Історія польської музичної культури» (другий том). Наслідком зацікавлення творчістю польських композиторів стали монографії «Антоній Генріх Радзивілл» (1957), «Сольна пісня у творчості Михайла Клеофаса Огінського» (1934). Виклад матеріалу в цих серйозних наукових працях характеризується різноманітністю образного мислення, багатством стильової лексики. Прикметною ознакою такого роду праць є широта й точність фактологічних даних, схильність до аналітичних міркувань та оригінальності суджень, що визначають високий рівень компетентної обізнаності автора.

Водночас такий стиль музичної аналітики та експресивна оцінка діяльності



композиторів XIX століття мали цілеспрямовану патріотичну мету та сприяли зацікавленості молодого покоління творчістю попередників та перспективою подальшого наукового опрацювання музичного доробку рідного краю.

З метою можливості доступу ширшого кола дослідників до стародруків Влодзімеж Позьняк взяв активну участь у виданнях творів Єутеніуша Панькевича, Владислава Желеньського, Зигмунта Носковського, Генріка Мельцер-Щавинського, Михайла Клеофаса Огінського і Кароля Курпинського. Зокрема, Влодзімеж Позьняк написав вступне слово до збірок праць вищезазначених композиторів, де подав детальний аналіз творчості митців, окреслив їхню роль у становленні польської музичної культури [7].

У 1953 році Влодзімеж Позьняк опублікував статтю «Здіслав Яхімецький як музичний і театральний критик» («Zdzisław Jachimecki jako krytyk muzyczny i teatralny») [8, с. 238–246], в якій дослідив стосунки Здіслава Яхімецького з різними періодичними виданнями і різноаспектне спрямування статей, які друкував у них музикознавець. У 1953 році була опублікована ще одна стаття «Посмертні спогади» («Wspomnienie pośmiertne») в журналі «Культурний огляд» («Przegląd Kulturalny»). Серед чималого переліку досягнень Здіслава Яхімецького Влодзімеж Позьняк згадує також не лише про наукові заслуги покійника, а й його радіопередачі, в яких професор охоче ділився своїми глибокими знаннями з широким колом слухачів. Серед багатогранних зацікавлень наукового керівника Влодзімеж Позьняк також описує перелік зроблених ним перекладів поезій і драматичних творів з італійської, німецької (Яхімецький перекладав з-поміж інших і тексти Вагнера) і французької мов.

Другою провідною сферою наукової діяльності музиколога було вивчення польської народної музики. У 1950–1960 роках майбутні музикологи Ягеллонського університету під керівництвом Влодзімежа Позьняка записували народні мелодії. Транскрибовані матеріали було опубліковано в збірниках «Пісні з Кракова» (1955), «Пісні з Живця» (1955), «Краківські народні пісні» (1956).

Вперше у польській музикології Позьняк використовував статистично-порівняльний метод дослідження при вивченні тональностей польської народної музики.

Музикознавча спадщина Влодзімежа Позьняка багаточисленна й різноаспектна. Вона містить і оглядові статті, присвячені ювілейним датам видатних композиторів, й інші студії, що порушують питання історичного розвитку музичної культури, роль визначних митців у цьому процесі, їхні погляди й аналіз композиторського стилю та їхньої творчої спадщини.

З ініціативи Влодзімежа Позьняка вийшли друком збірки «Бібліографія польських часописів музичних» (за редакцією Тадеуша Струмліли і Казимира Міхальського), «Ехо музичне» (1877–1882), «Ехо музичне і театральне 1883–1907 років», опубліковані в Кракові в 1965–1973 роках. Крім цього, Влодзімеж Позьняк був автором деяких статей-гасел у «Польському біографічному словнику» («Słownik muzyków polskich» (Т. 8–13) і «Малой музичної енциклопедії» «Małej encyklopedii muzyki»).

Влодзімеж Позьняк є автором декількох підручників та навчальних посібників: «Історія інструментовки» (1965) – один із перших у Польщі такого роду видань, та «Музична палеографія» (1955).

Жанровий спектр публікацій Влодзімежа Позьняка представлений фактично всіма типами музичної критики. Професор працював в інформаційних, аналітичних та художньо-публіцистичних жанрах. Значну частину публіцистичної спадщини складають критичні статті, що є одним із найпоширеніших аналітичних жанрів періодичної преси. Усі відомі статті Влодзімежа Позьняка – це дослідження на якусь значну й важливу мистецьку тематику, в яких автор постає ґрунтовним знавцем багатогранного історичного й фактологічного матеріалу, а літературний виклад характеризується концептуальністю, цілеспрямованістю, логічністю, аргументованістю та барвистістю мови. Такі аналітичні студії музикознавця розкривають проблеми історичного розвитку музичної культури, роль визначних митців у цьому процесі, їхні погляди, аналіз композиторського стилю та творчої спадщини.

Статті Влодзімежа Позьняка надруковані в популярних у той час періодичних виданнях Польщі. Серед них: «Оркестр», «Музичний кварталник», «Музика», «Музичний рух», «Музичний календар Гессе», «Швейцарська музична газета» та «Музичні вісті» [7, с. 462].

Влодзімеж Позьняк вів активну суспільно-громадську діяльність. Він був членом Спілки польських композиторів, а з 1948 року працював на посаді секретаря підкомітету музикознавства; був одним із засновників і президентом Асоціації молодих польських музикантів (1931–1939), керівником концертного відділу Краківської філармонії (1955–1958).

Сучасники Влодзімежа Позьняка констатують, що для нього властивою була невтомна енергія, творчий ентузіазм та неабиякий професіоналізм. Професор брав активну участь в організації та проведенні музичних імпрез, ювілейних концертів, творчих звітів. Його діяльність не обмежувалася лише теоретичними працями. Влодзімеж Позьняк був знаний і власним композиторським доробком, який представляв різноманітні жанри. Жанровий діапазон його творів вражає розмаїттям – вокальними та хоровими композиціями, інструментальними опусами для фортепіано («Варіації і fuga»), камерною музикою («Квінтет для флейти, гобоя, кларнета, фагота і ріжка»), твори для духового оркестру («Романтична симфонія») тощо [7, с. 463].

Вагомий внесок у краківську музикологію зробив і Станіслав Голяховський (народився 12 грудня 1907 року в м. Цешин). Він був продовжувачем наукових традицій свого вчителя З. Яхімецького. Основною сферою наукових зацікавлень Станіслава Голяховського була життєва і творча діяльність Кароля Шимановського. Після здобуття фаху музиколога в Ягеллонському університеті (в 1935 році отримав диплом магістра) Станіслав Голяховський за сумісництвом виконував обов'язки старшого асистента (1907–1951 роки).

Голяховський здобув музичну освіту у консерваторії Музичного товариства в Кракові та на кафедрі музикології філософського факультету Ягеллонського університету, де розпочав навчання у 1928 році. Його як продовжувача наукових інтересів Здіслава Яхімецького з 1943 року основною сферою була життєва і творча діяльність Кароля Шимановського. Разом з дружиною із неабияким ентузіазмом Станіслав Голяховський збирає і робить описи автографів композитора Шимановського, твори, листи, сімейні документи і фотографії, звіряє копії рукописів, сам копіює чимало матеріалів, активно спілкується із друзями композитора, записує їхні спогади. Опрацювання окремих фактів, пов'язаних із біографією і творчістю Кароля Шимановського, були підготовкою до написання фундаментальної монографії про композитора. На жаль, ученому не вистачило часу для її завершення. Як пробний варіант вона була видана у 1948 році під назвою «Кароль Шимановський» («Karol Szymanowski») [3] і декілька разів перевидана (в тому числі німецькою мовою [1, с. 364].

Крім постаті Кароля Шимановського, науковець досліджував церковну музику. Починаючи з 1926 року, Голяховський залишив багато заміток і матеріалів про творчість Юзефа Ельснера. Особливу увагу вчений надавав дослідженню музичної акустики. У 1949 році він приступив до написання підручника з музичної акустики для вищих навчальних закладів. На жаль, через смерть його не завершив, а друком ця праця вийшла посмертно. Цю працю з титульною назвою «Музична акустика» («Akustyka muzyczna») завершив і доповнив М. Дробнер у 1953 році [1]. Станіслав Голяховський померу січні 1951 року [1, с. 50].

Влодзімеж Позьняк та Станіслав Голяховський – вихованці польської музикологічної школи Здіслава Яхімецького – найпошлюбніше продовжували лінію свого вчителя у дослідженні музично-історичних пам'яток і протягом свого життя дотримувалися принципу об'єктивності та достовірності історичних фактів, ґрунтовного і фахового вивчення яких допомогло відкрити невідомі сторінки польської музики. Вищесказане переконливо засвідчує, що польські музикологи й дотепер сповідують методологічні засади свого вчителя – професора Здіслава Яхімецького, поглиблюючи його у нових умовах естетичної дійсності та активно розбудовуючи музикознавчий дискурс, започаткований Здіславом Яхімецьким. Монолітність краківської музикологічної школи – у безперервній тяглоті традицій, закладених засновником і продовжених кількома поколіннями його учнів.

Отже, наукова, творча та публіцистична спадщина Влодзімежа Позьняка та Станіслава Голяховського відзначається широким спектром жанрів та багатовекторною тематикою. В основному їх цікавила проблематика історії польської музики XIX – XX століть, дослідження польської народної музики, музичної акустики, музичної етнографії, а також

творчої особистості Кароля Шимановського, Пйотра Еугеніуша та інших польських композиторів.

Влодзімеж Позняк та Станіслав Голяховський належали до непересічних діячів музичної культури Польщі першої половини ХХ століття. Їхні постаті вирізняються серед інших культурно-громадських діячів своєю невтомною працею та постійним нагромадженням ідей. Творчість Влодзімежа Позняка та Станіслава Голяховського відіграла важливу роль у національному музичному розвої, а постійна мистецька діяльність сприяли розвитку та піднесенню музичної культури Польщі.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Drobner M. Prof. Stanisław Golachowski / M. Drobner // Muzyka. – № 2. – 1951. – S. 49–50.
2. Gładysz M. Włodzimierz Poźniak jako folklorysta / M. Gładysz. – Etnogr. Pol, T. 12. – Krakow, 1968. – S. 145–152.
3. Golachowski S. Karol Szymanowski / S. Golachowski // Czytelnik. – Łódź, 1948. – 80 s.
4. Frączkiewicz A. Włodzimierz Poźniak (1904–1967) / A. Frączkiewicz. – Muzyka. – №1. – 1967. – S. 6–7.
5. Lachowicz S. Włodzimierz Poźniak / S. Lachowicz. – [Nekr.] Tyg. Powsz. – №8. – Krakow, 1967. – S. 4.
6. Parzyński J. Włodzimierz Poźniak 1904–1967 / J. Parzyński. – Ruch Muzyczny. – №7. – Krakow, 1967. – S. 5–6.
7. Pior W. Włodzimierz Poźniak / W. Pior. – Złota księga Wydziału Historycznego ; [red. Julian Dybiec]. – Krakow, 2000. – S. 462–463.
8. Poźniak W. Zdzisław Jachimecki jako krytyk muzyczny i teatralny / W. Poźniak // Pamiętnik Teatralny : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce teatru, № 4 (8), 1953. – S. 238–246.

УДК 78.03.072.2

В. Ю. БАТАНОВ

### УНІВЕРСАЛІЗМ МУЗИЧНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ В ХХ СТОРІЧЧІ Й ДІЯЛЬНІСТЬ ЮНА ІСАНГА

*У статті виявлено специфіку професійного універсалізму музиканта з Кореї Ісанга Юна, для якого фаховий статус сформувався на стику політичної роботи та музичних занять як таких. Політична idea fixe I. Юна – об'єднання Північної та Південної Кореї під егідою інтернаціоналізму – надихнула його на створення першого в історії високохудожнього симбіозу європейського і східного музичного театру.*

**Ключові слова:** універсалізм музичного професіоналізму ХХ сторіччя, ренесансний тип особистості, мислительний стереотип Захід–Схід, опера як жанр, музичний тембр.

В. Ю. БАТАНОВ

### УНІВЕРСАЛІЗМ МУЗИКАЛЬНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМА В ХХ ВЕКЕ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЮНА ИСАНГА

*В статье выявляется специфика профессионального универсализма музыканта из Кореи Исанга Юна, для которого профессиональный статус сложился на пересечении политической работы и музыкальных занятий как таковых. Политическая idea fixe II. Юна – объединение Северной и Южной Кореи под эгидой интернационализма – вдохновила его на создание первого в истории высокохудожественного симбиоза европейского и восточного музыкального театра.*

**Ключевые слова:** универсальность музыкального профессионализма XX века, ренессансный тип личности, мыслительный стереотип Запад–Восток, опера как жанр, музыкальный тембр.

V. Y. BATANOV

**THE UNIVERSATILITY OF THE MUSIC PROFESSIONALISM XX CENTURY  
AND ACTIVITY ISANG YUNG**

*Given article is dedicated to discovery of specifics professional universality of musician from Korea Isang Young, for which universality professional formed on crossing the artistic systems of the Far East and Europe, on the one hand, but, with another, on interaction his active patriotic political work and music field as such.*

*In work P. Valéry, denoted phenomenon Leonardo da Vinci as far back as end XIX centuries is noted was new versatility of the creative manifestation, noted past age: union of the spheres to activity, incompatible representatives in consciousness of the epoch of the romanticism. For musician this was found in combination not only plural artistic-creative skills, former greeted in XIX century (the composer-performer-publicist), but also in output in theorist-experimental, menegmente and others spheres, the impossible as composed manifestations creator-musician on previous history stage.*

*In the centre of the analysis in article – three operas of Isang Yung on libretto of H. Kunz have defined his glory and essence his artistic contribution to world art: «Dream of Liu-Tung», 1965, «Love of spirits», 1971, «Sim Tjong», 1972. Also known and written nearly simultaneously with the first «Widow of Moth» (1965), the main acting person who is shown Lao-czy itself.*

*Two first from named compositions are made on chinese Buddhistical source, the third – on korean legend. The plot canvas of data composition by significant opposition to european concept of the music drama, in riverbed which formed the history of the operatic genre, but matched up with theatrics of the lithurgical drama, with мучепуеї of the european Renaissance, relationship with which recognizable in early european opera. The ideas intellectual-religious sense turned out to be in the centre of the compositions Isang Yung, which have generated the opera-mysretry of V. Kavalieri «Belief about Heart and Body» (1600) and have got the continuation in such «not-opera – an opera» XX century as «Tale about persisting person» of S. Prokofiev and «Saint François d'Assisi» O. Messiaen.*

*The Compositions of Isang Yung many are obliged keeness's-responsiveness of H. Kunz, translatabe morally-philosophical intellectualism of Far East in riverbed operatic, all, libretto. A in than is concluded essence this «translation», shows the analysis of a plot-dramaturgy lines in specified operas of the korean Master. Best composition of Isang Yung became the opera «Sim Tjong», 1972, opera is made on libretto H. Kunz the manner of «korean legend in two acts with Prologue and intermission». The writtenned opera to opening of the Olympic games of München in 1972, demonstrates national-korean cut chinese daoism, which mystic moments open the Early Christian trends if european wordl-outlook. In centre event is presented love of daughter to father (the plot of the type «Mermaid» Pushkin-Dargomyzhskij on the contrary»), for the sake of care for which she abandons fro love of Park and in curing which dashes seaborne, but the world «not-peoples» restores the moral balance, broken worldly put, generated cruel decision of father. Music filling on nature of the timbre approaches to east music phenomenon, demonstrating dynamic change noisy-loud and underlined chamber scenes then heterophonie-seriale technology defines contact with european artistic vanguard.*

*XX century has returned the right a composer on joining of the capacious creative sphere – with states-socialorganized, specifics which so splendid demonstrate C. Orff, Z. Kodály, E. Villa-Lobos, D. Kabalevskij and others. Music universality, in reproduction renaissance measurements of unity in activity for Personality music-artistic and political-organizing component has defined reflective alliance West-Orient in operatic refraction. Political idea fixe Isang Yun – an association North and South Korea under the aegis of communist understood by him internationalism – has moved*

*him on creation first in histories of the music of the artistic high symbiosis european and east music theatre.*

**Key words:** *versatility of the music professionalism XX century, renaissance type to personalities, reflective stereotype West - Orient, opera as genre, music timbre.*

Події минулого сторіччя дають можливість проаналізувати їх у різноаспектному соціокультурному вимірі. А це дозволяє з висоти перших десятиліть ХХІ століття зрозуміти специфіку інтеграційних тенденцій минулої епохи, ознаменованої соціально-політичними катаклізмами, а також величними проривами у творчій сфері. Останні визначені специфікою минулого століття як століття науково-технічної революції й відкриттів психологічної глибинності ідеальної складової людської сутності. У праці П. Валері, присвяченій феномену Леонардо да Вінчі [4], ще наприкінці ХІХ століття відзначена була нова універсальність творчого прояву, що відрізняла його від періоду романтизму: єднання сфер діяльності, несумісних у свідомості представників минулої епохи, але солідарної із поліфункціоналізмом діяльнісних установок ренесансної Особистості.

Проблему нового універсалізму ХХ сторіччя, яка певною мірою висвітлена в праці П. Валері [4], частково порушували й інші вчені. Деякі спостереження з цього питання можна зустріти в працях, присвячених носіям нового універсалізму. Цю проблему в основному порушують музиканти, для яких музично-творча практика нерідко поєднана із науково-теоретичними, педагогічно-організаційними, менеджментськими та іншими розробками. Серед них імена Е. Вілли-Лобоса, К. Орфа, П. Хіндемита, С. Кусевицького та ін., що представлені в працях О. Леонтьєвої, Т. Левой, П. Пічугіна та ін. На жаль, відомості в україномовній та російській літературі, в інтернет-описах про Юна Ісанга доволі лаконічні. У пропонованій статті ми опираємося на довідкові характеристики, що знаходяться в німецькомовних виданнях [9; 10; 11].

Мета статті – виявити специфіку професійного універсалізму музиканта з Кореї Юна Ісанга, для якого цей універсалізм склався на перетині художніх систем Далекого Сходу і Європи, з одного боку, а з іншого – на взаємодії його активної політичної роботи й музичної творчості.

Феномен Леонардо да Вінчі, визначений Полем Валері як модель нового універсалізму творчої самореалізації, запропонованої ХХ століттям, у своїх підходах спрямований на усвідомлення зіставлення цього сторіччя з попередніми – ХVІІ та ХVІІІ, в яких підготовка музиканта не обмежувалася музичними заняттями. Це було пов'язано з тим, що в перших італійських консерваторіях, закритих прогресивною громадськістю на початку ХІХ століття [2, с. 83] через їхнє несприйняття церковних канонів, перелік обов'язкових навчальних дисциплін за обсягом набагато перевищував наступні вимоги музичної професійної підготовки [2, с. 40–53].

Така багатовекторність підготовки дозволяла поєднувати багатогранні музичні вміння – з активною державною діяльністю (про це засвідчено в біографіях Ж.-Б. Люллі, Ф. Фарініеллі). У ХІХ столітті політична активність Дж. Россіні виявилася зовсім незатребуваною, що й спричинило злам його творчої біографії в 1829 році у пік його композиторської слави. Виходи з політики Ф. Шопена, Г. Берліоза, Ф. Ліста та інших був демонстративним, але не вплинув на ріст їхнього творчого зростання.

ХХ століття повернуло право композиторам на поєднання продуктивної творчої діяльності з державно-соціально-громадською, специфіку якої достатньою мірою демонструють К. Орф, З. Кодай, Е. Вілла-Лобос, Д. Кабалевський та ін. Але якою б значною не була ця суміщеність форм-родів діяльності в рамках європейської системи, її не можна порівняти з тією, що породили суспільства Далекого Сходу в ХХ столітті. Останні завдяки тиску світової соціальної інтеграції були втягнені в активні стосунки з Європою, але при цьому ні в якому разі не захистили власну культурну традицію. У такому разі для музикантів у ХХ столітті стало звичним поєднання не тільки множинних художньо-творчих умінь, що були визнаними і в ХІХ столітті (композитор-виконавець-публіцист), а й у інших сферах діяльності (теоретико-експериментальній, науково-дослідницькій, педагогічно-організаційній та ін.). Нарешті, такого роду творче поєднання не притаманне у західно-східних традиціях для творця-музиканта.

Життєва діяльність Юна Ісанга стала показником його долучення до національної корейської традиції. Хоча він також тяжів до японської та європейської художньо-культурних традицій. Юн Ісанг народився в родині поета Юна Ких'єнга в 1917 році. З 1933 року він вивчав у Японії основи європейської музики, а на початку Другої світової війни став активним учасником антияпонського опору. В 1943 році Юн потрапив у полон [12]. Саме музична діяльність засвідчувала для Юна Ісанга його соціально-політичну орієнтацію на «Схід–Захід».

Після розгрому Японії на хвилі патріотичного піднесення Юн Ісанг був запрошений працювати вчителем загальноосвітньої школи та викладачем університету в Сеулі. У 1955 році він став лауреатом Державної премії, що дало йому можливість поїхати в Європу для знайомства з мистецтвом авангарду. У 1955 році Юн Ісанг жив у Парижі, а в 1956–1959 роках – у Берліні, де став учнем Б. Блахера [9, с. 902]. Після подорожі багатьма містами і селами ФРН із 1964 року він став вчителем композиції в Берлінській вищій школі музики. Тут Юн Ісанг знаходить однодумця, письменника й перекладача д-ра Х. Кунца, надзвичайно розумного співробітника, який бачив нову Німеччину в об'єднанні її західної і східної земель. Юн Ісанг в 1963 році відвідав Північну Корею [12], що викликало невдоволення влади Південної Кореї.

Після першої успішної постановки в музичному театрі опери Юна Ісанга «Сон Ліу Тунга», створеної на основі вчення Лао-цзи про Тай-ці в 1967 році представники таємної розвідувальної служби Південної Кореї викрадають його під час перебування в Західному Берліні. Опісля він опинився у в'язниці за звинуваченням у шпигунстві на користь Північної Кореї. Прогресивні сили світу два роки боролися за звільнення Юна Ісанга з тюрми, і лише в 1969 його було звільнено. Він повернувся в Європу, де його твори приймали з незмінним успіхом. Крім активної творчої діяльності, він працював викладачем у Берлінській музичній школі (хоча німецькою мовою володів погано). Юн виступав за об'єднання Південної та Північної Кореї, сповідував китайське вчення про буддизм. Помер Юн Ісанг у 1995 році [9, с. 902].

Три опери Юна Ісанга на лібрето Х. Кунца стали підґрунтям для введення його імені в історію світового музичного мистецтва: «Сон Ліу-Тунга» (1965), «Кохання духів» (1971), «Сім Тьонг» (1972). Також відома й опера «Вдова Метелика», написана майже одночасно з першою «Сон Ліу-Тунга» в 1965 році, головною дійовою особою якої є сам Лао-цзи [11, с. 1497].

Перша і друга опери створені на основі китайських буддистських джерел, третя – на основі корейської легенди. Сюжетна канва у вищезазначених творах побудована на протиставленні європейських концепцій музичної драматургії, у руслі якої сформувався оперний жанр. Але вона все ж таки споріднена з театральністю літургійної драматургії, а також з містерією європейського Ренесансу. До речі, ці зв'язки можна побачити в ранній європейській опері. В основу творів Юна Ісанга закладена ідея інтелектуально-релігійного спрямування, яка у свій час стала підставою для народження опери-містерії В. Кавальєрі «Вистава про Душу і Тіло» (1600) й отримала продовження в таких «неоперах-операх» ХХ століття, як «Повість про справжню людину» С. Прокоф'єва, «Під палким сонцем кохання» Л. Ноно та «Святий Франциск Асизький» О. Мессіана.

Твори Юна Ісанга позначені чуйністю-чутливістю Х. Кунца, що спрямовував морально-філософський інтелектуалізм Далекого Сходу в рамки оперного лібрето. А в чому ж полягає суть цього «спрямування», показує аналіз сюжетно-драматургічних поєднань і темброво-фактурних зіставлень у вищезазначених операх корейського Майстра.

Опера Юна Ісанга «Сон Ліу-Тунга», що принесла світову славу композиторові в 1965 році, написана на основі оповідей про життя студента, ім'я якого винесене в заголовок твору. Він захотів під керівництвом мудреця-пустельника досягнути вчення Тай-ці, до цього досягнувши успіхів у сфері торгівлі. Учителю у гіпнотичному сні повідомляє в чотирьох картинах-образах, пережитих учнем ніби в реальному світі, всю мудрість життя. Це є розуміння того, що таке Пристрасть, Зрада, Любов, Ненависть, Доля, Порятунок, Смерть [9, с. 902]. Як бачимо, категорії життя (Пристрасть–Зрада, Любов–Ненависть, Вирок–Порятунок) сприймаються як антиподи їхніх складових, тоді як Смерть – всеосяжна й не асоціюється зі Злом.

Вийшовши із гіпнотичного трансу, вдячний учень отримує з рук Мудреця священну Книгу, можливо, написану самим Лао-цзи, в якій подані відомості про пантеїстичне розуміння Природи,

Духовності Китаю й світу в цілому. Ідея поєднання полярних якостей стає основним організуючим принципом як сюжетних колізій, так і засобів музичної виразності, в яких екзотика східнокитайської описовості увібрала в себе концептуальні засади європейської опери-притчі. Остання отримала визнання завдяки творчості І. Стравінського, Б. Бріттена, Х. Хенце та ін. через постійне спирання на містерійно-літургійні засади ранньої європейської опери.

Зауважимо, що побудова вищезазначених чотирьох картин Сну частково підпорядкована принципу цінь-чень-чжуан-хе (зав'язка-експозиція-кульмінація-розв'язка) [6, с. 5], що логічно зіставляється з драматургією чотирирядкової китайської класичної поезії, якій також властиве «крещендуюче» наростання [8, с. 207]. Головна якісна характеристика вищезазначених «сцен життя» – їхня відверта алегоричність й ідеологізоване трактування сценічних подій. В основному тут домінує лірико-епічний принцип драматургічного розгортання сюжету, в якому зав'язка має піднесено-лапасторальний характер, а розв'язка глибокофілософський (у дискурсі Вчитель–Учень), зокрема в моментах «тихих» кульмінацій на початку й у кінці твору.

Виходячи із вищесказаного, можна спостерегти характерні ознаки театрального дійства, які відрізняються від європейського «міметичним» розвитком, завдяки якому найбільш важливі фрагменти позначені насиченням фактури й багатством подій. В опері «Сон Ліу-Тунга» Юна Ісанга все навпаки: найбільш суттєво насичені – перша й остання сцени, які позбавлені усяких конфліктів, хоча змістове навантаження домінує над усім, що відбувається протягом усього твору.

Показовою в цьому плані є опера Юна Ісанга «Кохання духів» (1971), в основу якої також покладено китайське літературне джерело, в якому зацентована увага на пошуках нової музичної мови, що покликана поєднати азійську і європейську традиції. За основу цього твору взято сюжет новели «Відродження», що написана поетом XVII століття Пу Сунг-Ліном і перекладена з глибоким розумінням її ідеї та образної системи німецькою мовою М. Бубером. Х. Кунц описував своє впровадження в музичний театр цей шедевр, в якому задекларований китайський інтелектуалізм, наступним чином: «квінтесенцією змісту є думка про змінність суцього. Народження можна назвати смертю, смерть – народженням. Перше пов'язане з чистим інтелектом і чистим інстинктом, друге перетворюється в утопію, в результаті якої створюється багатогранність життя» [9, с. 902].

Зміст цієї опери інформує про багату таємничими натяками історію Лисиць, породжених Демоном, земна любов яких до чоловіків неминуче приносить їм смерть. Показовою в опері є її двохактна структура, де в першому акті показано, як юному вченому, що не вірить у духів, подаровано радість інтимного спілкування, що в кінцевому результаті призводить до жертвопринесення, що є спокутою за його невірність. А в другому акті показано повноту бажання, що в кінцевому результаті призводить до смерті.

У першій дії молодий вчений Пан Хон-сан, сирітське дитинство якого було позначене постійним самовдосконаленням без усяких самообмежень, стає дразливим для Демона Сон-Лонга, оскільки він не вірить у світ духів. У вигляді мандарина Чанга Сон-Лонг приходять до Пан Хон-сана, пропонує йому Лисиць, яким наказує усіляко догоджати молодому вченому так, щоби він відмовився від своїх занять. Чарівні Служительки щиро порозумілися з молодим вченим, адже таке порозуміння для них має глибокий сенс бути причетними до Високого, але вони не усвідомлюють, що готують Пан Хон-сану до смерті.

Друга дія розповідає про намагання Демона спокусити Пана Хон-сана. Спокусник цього разу з'явився перед ним в образі ченця-жебрака для того, щоби попросити богиню Хсі Ванг-Му зробити Лисиць духами Ах-Хсію й Лян-Кунг-жінками. І це на радість Лисиць стається, однак приносить Пан Хон-сану миттєву смерть, тому що кохання з духами є заборонене [11, с. 1498].

Ця історія має фаустіанські аналогії. У ній вчена аскеза героя витлумачена як перемога буттєво-життєвих стосунків з жінками, зініційованими демонічним втручанням над здоровим способом життя. А функцію «спокушеної Маргарити» виконують створіння, що самоудосконалюються, спокушаючи юного героя інтимними стосунками. Таке тлумачення сюжету опери Юна Ісанга відповідає в цілому наступному пасіонарному подієвому тлумаченню: підготовки жертви та саме жертвопринесення. У китайській (далекосхідній) легендарній традиції більш безпосередньо і «безболісно» сприймається повнота життя і смерті,

в даному разі християнська ідея спокутування смерті як апогею страждання відходить на другий план. Пасіонарні альянзи задекларовані в дійовій особі Оповідача. Її роль виконує жіноча особа – Шаманка (вона написана для альтя), тоді як лже-учитель Демон Сон-Лонг представлений басовим голосом. І знову об'єднуючий фактор повноти життя приводить до розуміння смерті як закономірного прояву безкінечного.

Найкращим твором Юна Ісанга стала опера «Сім Тьонг» (1972), написана на лібрето Х. Кунца, в основу якої покладено «корейську легенду у двох діях, прологом та антрактом» [10, с. 360]. Композитор написав оперу на честь відкриття олімпійських ігор, які відбулися в німецькому місті Мюнхені в 1972 році [9, с. 902]. У цій опері показано національний корейський зріз китайського даосизму, містичні елементи якого пробуджують ранньохристиянські тенденції європейського світоглядання [11, с. 1498–1499].

У пролозі героїня Сім Тьонг представлена у вигляді янгола, що з'являється як небесний дарунок бездітній парі сліпого вченого Сіма і його дружині Лі, які дякують богам за довгоочікувану благодать. Але ціною цього дарунка стає смерть матері при народженні дочки. Залишившись з дитиною, Сім звертається до сусідки Паенгдок за допомогою, але вона думає тільки про свою вигоду й не поспішає прийти на поміч.

У першій дії головна героїня Сім Тьонг показана доброю й гарною дівчиною, яка заради утримання батька жебракує. А також заради нього відмовляє юнакові Парку одружитися з нею. Чернець-Жебрак, що прийшов до Сіма, просить дати йому обіцянку, щоби він дав на храм 300 мішків рису, за що він обіцяє повернути зір сліпому. Коли батько розповів дочці про дану ним обіцянку, Сім Тьонг, не роздумуючи, помирає заради моряків, які зобов'язуються приносити щороку жертву Королеві-Драконіві, щоби його задобрити. І задля цього Сім Тьонг тоне в морі.

В антракті показана сцена перетворення Сім Тьонг в одну з п'яти наречених Короля-Дракона, яка просить повелителя, щоби він подарував батькові зір й можливість одружитися з Паенгдок. А коли інші наречені підходять до Сім Тьонг, вона просить допомоги у своєї небесної матері Ок-Тьїн, яка звільняє її від Дракона й відправляє її у квітці лотоса в море.

У другій дії опери розповідається про те, як моряки приносять Імператорові чарівну квітку й розповідають йому про її віднайдення. А в цю квітку, як виявилось, перевтілилася Сім Тьонг. Її краса полонила юного Імператора, силует якої з'явився йому у сні. Він бере шлюб із нею. І вже як Імператриця Сім Тьонг наказує привести до палацу її батька, в якого Паенгдок відібрала все його багатство, що подарував йому чоловік Сім Тьонг на її прохання. Імператор був глибоко розчулений розповіддю Сіма про те, що дочка пожертвувала життям заради того, що її батько знову став зрячим. Опісля Сім Тьонг постала перед Сімом в іпостасі Імператриці. Сім благословляє дітей і, покаючись за прийняту ним жертву дочки, помирає.

Як бачимо, в епіцентр подій цього сюжету покладено любов дочки до батька (сюжет подібний до «Русалки» Пушкіна-Даргомижського, але розгортається у зворотному напрямі), заради якого вона відмовляється від кохання Парка й кидається в море. А світ «нелюдський» відновлює моральну рівновагу, порушену життєвою суєтою, складовою якої є й жорстока поведінка батька Сіма. У тембровому відношенні музичне втілення солідаризується зі східним мелодичним феноменом, демонструючи динамічну «терасність» зміни галасливо-гучних і виразно камерних сцен, тоді як гетерофонно-серіальна техніка визначає спорідненість із європейською авангардно-художньою сферою.

Серед широкого вокального розмаїття в опері домінують низькі чоловічі голоси: Сім – баритон, Імператор – баритон, Чернець-Жебрак – бас, Дракон-Король – 5 (!) басів, Власник корабля – бас, Капітан – баритон, партію Дракона-Короля виконують одночасно п'ять басів й лише епізодичну роль Парка виконує теноровий голос. Сопранові голоси властиві головній героїні Сім Тьонг, а також Матері (земної – Лі, небесної – Ок-Тьїн) і п'ятьом Нареченим Дракона-Короля. І все це жінки, що є ідеальним втіленням жіночості. І тільки епізодична роль злої Сусідки адресована альтовій партії, що в тембровому відношенні відрізняється від тембру ідеальних сопрано.

Такого роду зіставлення голосів нагадують темброві пріоритети окремих партій в опері «Руслан і Людмила» М. Глінки, у якій міфологічно-билинне тло сценічних подій побудоване на



антитезі «чоловіче-жіноче», відмовляючись, а то й ігноруючи (маємо на увазі в опері «Руслан і Людмила») тенорові партії. У контексті даосистських орієнтацій на вчення Тай-ці Юн Ісанг свідомо користується прийнятими ним компенсативними зіставленнями «чоловічого-жіночого», «небесного-земного», яке й визначило музично-темброве перелицювання міфологеми дихотомічного втілення світової єдності.

Музичний універсалізм як спосіб ренесансних підходів до діяльнісної оцінки Особистості характеризується поєднанням музично-художньої й політично-організаційної складових, які визначили мисленнєвий альянс «Захід-Схід» в оперному мистецтві. Політична *idea fixe* Юна Ісанга – це воз'єднання Північної і Південної Кореї на основі засвоєної ним ідеї комуністичного інтернаціоналізму, що базувався на китайських джерелах, а відповідно на сюжетах з його філософським тлумаченням опер. Як результат – створення першого в історії музичного мистецтва високохудожнього симбіозу європейського та східного музичного театру в тих проявах, що випередили аналогічні новації оперного театру Тан Дуна.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Борис Асафьев. – М.-Л. : Музыка, 1971. – 379 с.
2. Барбье П История кастратов / Пьер Барбье. – С.-Петербург : Изд. Ив. Лимбаха, 2006. – 303с.
3. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Роллан Барт ; [пер.с франц. вступ.ст. и сост. С. Н. Зенкина]. – М. : издат. им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
4. Валери П. Введение в систему Лонардо да Винчи / Поль Валери // Об искусстве, сборник / [П. Валери, предисловие А.А. Козлова]. – 2-е изд. – М., 1993. – С. 25–55.
5. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство / Алексей Лосев. – М. : Искусство, 1976. – 367 с.
6. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства. Автореф. дис. на здобуття наук ступ. канд. мистецтвознавства 17.00.03 / Ма Вей. – Одеса, 2004. – 17 с.
7. Мартынов В. Конец времени композиторов / Владимир Мартынов. – М. : Рус.путь, 2002. – 295 с.
8. Холопова В. Музыка как вид искусства / Валентина Холопова. – М. : научно-творч. центр «Консерватория», 1994. – 260 с.
9. Pahlen K. Das neue Opernlexikon / Kurt Pahlen. – München : Seehamer Verlag, 2000. – 1023 s.
10. Roessler A., Hohl S. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser / Curt A.Roessler, Siegmар Hohl. – Güterslohn/München : Edition Bassar II ann, 2000. – 608 s.
11. Wagner H. Das große Handbuch der Oper. Fünfte, stark erweiterte, Neuausgabe / Heinz Wagner. – Kösel, Krugzell : Florian Noetzel Verlag, 2011. – 1776 s.

УДК 787.61

Є. Г. МОШАК

#### МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ СУЧАСНОГО ДЖАЗОВОГО ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА

*У статті досліджено питання формування виконавської майстерності та професійної культури джазового гітариста. Позначено спеціальні методичні аспекти сучасного джазового гітарного виконавства, які сприяють комплексному формуванню виконавської культури: теоретичні уявлення про стиль, розвиток «інтонаційного словника» й техніки імпровізації, розвиток «музичного інтелекту».*

**Ключові слова:** джазова гітара, методика, виконавство, джазова імпровізація.

**МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ДЖАЗОВОГО ГИТАРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

*В статье исследуются вопросы формирования исполнительского мастерства и профессиональной культуры джазового гитариста. Обозначены специальные методические аспекты современного джазового гитарного исполнительства, которые способствуют комплексному формированию исполнительской культуры: теоретические представления о стиле, развитие «интонационного словаря» и техники импровизации, развитие «музыкального интеллекта».*

**Ключевые слова:** джазовая гитара, методика, исполнительство, джазовая импровизация.

E. G. MOSHAK

**METHODOLOGICAL ASPECTS OF CONTEMPORARY JAZZ GUITAR PERFORMANCE**

*On the modern level of development of guitar performance the status of jazz guitar has been firmly established as one of the leading professional spheres, which attracts more and more young musicians. Therefore, the actual question is comprehension of methodological aspects of learning how to play the guitar and bringing up the personality of a musician, which is complex in its nature and involves varied aspects of the activity of the student.*

*The purpose of the article is to outline the main methodological aspects in the formation of performance art of a jazz guitarist, which can provide high professional level of the modern musician.*

*Speaking of jazz guitarists, we often face with the fact that although this area of music and professional activity is very popular in the home musical culture, there is still no developed technique of jazz guitar performance. In this article we showed the methodical aspects of formation of performance art of jazz guitarist which, in our opinion, can provide his high professional level and performance culture.*

*Formation of the historical and theoretical ideas about style. It is obvious for any performing musician that he must know the features of musical styles. For jazz guitarists the actual question is history of jazz music that is why it is necessary to recommend students a variety of research that will give them systematic historical and theoretical knowledge. Such knowledge can greatly develop performing individuality of a student and contribute to the development of his creative abilities: in terms of historical and theoretical facts he would have the possibility to «combine» them so that creating his own version of the performance style.*

*This methodical aspect is directly related to the most important task of professional training of jazz guitarist which is the formation of his «intonation dictionary», that is composed of a set of intonation and rhythmic patterns (linguistic units). This is achieved by enriching the aural experience of a student who is being actively developed by a method of listening, observing records of outstanding performers. Another method, which is the most common among jazz musicians, is learning the jazz standards.*

*The development of techniques of improvisation is a key methodical aspect of jazz guitar performance. Forming improvisational skills of jazz guitarist, the teacher should take into account the different levels of student activities, among which there are the two main ones – imitative and creative. Methodological issues of articulation techniques of jazz guitarist can create a completely independent field of guitar pedagogy, because they are directly related to the technology of jazz improvisation. Only having the idea of the harmonic and metro-rhythmic specifics of jazz music, of the principles of formation and composition rules, in other words, having developed musical intelligence a musician can find his own individual style of performance.*

**Key words:** jazz guitar, technique, performance, jazz improvisation.

Гітарне виконавство на сучасному етапі свого розвитку – це самобутня сфера музичного мистецтва, яка акумулює у своєму стильовому розмаїтті найрізноманітніші напрями та культурні тенденції європейської музики. Гітара міцно закріпилася в системі сучасної професійної музичної освіти – в середніх і вищих навчальних закладах все більша кількість студентів прагне оволодіти мистецтвом гри на цьому популярному інструменті, який сьогодні представлений як у своєму класичному варіанті, так і в джазовому (акустична та електрогітара).

Відповідно актуальним стає осмислення методичних аспектів навчання гри на гітарі і виховання творчої особистості музиканта-виконавця, яке є комплексною за своєю природою і зачіпає всі сторони діяльності студента. Джазове гітарне виконавство в цьому плані представляє особливий інтерес, оскільки в своїй основі воно спрямоване на «культивування» найбільш творчого прояву музичних здібностей музиканта – здатності до імпровізації. Успішний і продуктивний розвиток цієї професійної навички джазового гітариста зумовлено цілим комплексом умов і методів навчання, про які піде мова в пропонованій статті.

Проблеми, пов'язані з методикою джазового гітарного виконавства досі не є об'єктом спеціального наукового інтересу у вітчизняній музичній науці, а окремі питання методичного характеру розглядаються в основному в сучасних дослідженнях, присвячених класичній гітарі. Методичні аспекти джазової гітари так чи інакше обговорюють автори спеціальних навчальних посібників, спрямованих на практичне освоєння джазового гітарного виконавства – В. Молотков [7], В. Манілов [6], О. Бадьянов [1], Ю. Щоткін [12; 13], а також про це йдеться в окремих роботах методичного характеру, які висвітлюють специфічні питання гітарної техніки [10].

Мета статті – позначити найважливіші методичні аспекти формування виконавської майстерності джазового гітариста, які можуть забезпечити високий професійний рівень сучасного музиканта.

На сучасному етапі розвитку гітарного виконавства статус джазової гітари міцно закріпився в якості одного з провідних інструментів, який привертає все більше молодих музикантів. Закріпившись у системі академічної музичної освіти, джазова гітара (набагато меншою мірою, ніж класична) є досить популярним інструментом, оскільки вона пов'язана з традиціями популярної музики, більш простою і доступною, ніж серйозна класична музика. Однак таке розуміння особливостей джазового гітарного мистецтва можливе тільки на рівні культурних уявлень початківців музикантів: серед музикантів-професіоналів джазова музика вважається вельми специфічним явищем, яке не поступається в своїй складності (на всіх рівнях – історико-стильовому, теоретичному, технічному, виконавському) академічній музиці.

Особливою мірою це стосується джазового виконавства, яке вимагає від музиканта високої виконавської майстерності, технічної оснащеності, широкої музичної ерудиції і здібностей до імпровізації. Естрадно-джазові факультети, які функціонують в багатьох сучасних музичних вищих навчальних закладах (в деяких з них – клас джазової гітари обов'язковий), покликані виховати професійних виконавців, які повинні бути гідними носіями джазової традиції. Сучасні дослідники джазової культури відзначають наступний факт: «Статус джазу в сучасному мистецтві вирішальною мірою залежить від якості його художньої «продукції» (казане стосується як професійних колективів, так і аматорських). Це передбачає відповідне кадрове забезпечення джаз-ансамблів і оркестрів, вимагає кваліфікованої підготовки виконавців естрадно-джазового профілю» [8, с. 5]. Думка про те, що рівень музичного мистецтва багато в чому визначається якістю «музичної продукції», безпосередньо пов'язана з носіями самої музичної культури, тобто музикантами-виконавцями.

Говорячи про джазових гітаристів, ми стикаємося з тією обставиною, що, незважаючи на те, що ця сфера музично-професійної діяльності вельми популярна у вітчизняній музичній культурі, розробленої методики джазового гітарного виконавства досі немає. У сучасній педагогічній практиці методичною «класикою» є навчальні посібники, що були створені граючими гітаристами, які цікавилися джазом і самостійно освоювали його ще в 1970–1980-х роках (посібники В. Манілова і В. Молоткова). Однак, враховуючи вельми стрімку еволюцію джазової гітари та європейської джазової музики взагалі, інтеграційні процеси в сучасній музичній культурі, «відкритість» різних національних традицій, не можна не задуматися про

можливість розсування методичних кордонів у вихованні професійного джазового гітариста. Розширення методичних підходів, на наш погляд, має бути пов'язане з ідеєю «розширення» творчої свідомості і кругозору майбутнього музиканта, які безпосередньо пов'язані з його технічною оснащеністю.

Спробуємо позначити ті методичні аспекти формування виконавської майстерності джазового гітариста, які, на наш погляд, можуть забезпечити його високий професійний рівень і виконавську культуру.

*Формування історичних і теоретичних уявлень про стиль.* Для будь-якого музиканта-виконавця очевидним є той факт, що він повинен орієнтуватися в особливостях музичних стилів. Власне з цієї причини для виконавців обов'язковим є вивчення історії музики, лекційні курси якої багато в чому орієнтовані на стильову еволюцію європейської музичної культури. Однак для джазових гітаристів актуальною є історія джазової музики, яка лише фрагментарно, у більш ніж загальних рисах згадується в курсі «Історії зарубіжної музики ХХ сторіччя». При цьому розкладі залишається сподіватися на особисту зацікавленість студента, на його «професійну цікавість», яка забезпечить самостійне ознайомлення з історією та теорією джазової музики.

Але оскільки ми говоримо про системну професійну освіту, то необхідно враховувати принципову обов'язковість звернення до конкретних інформаційних джерел, що формує теоретичні уявлення студента. У зв'язку з цим відповідальність за розвиток професійного кругозору майбутнього музиканта-виконавця лягає на його педагога за фахом. В даному випадку продуктивним буде рекомендувати студентам цілий ряд наукових досліджень, які забезпечать їхні історико-теоретичні уявлення, і що головне – в систематизованій формі. Відомості про джазові стилі містяться в класичних працях Ю. Панас'є («Історія справжнього джазу»), У. Сарджента («Джаз: генезис, музична мова, естетика») і Дж. Коллієра («Становлення джазу»). Історичні та національно-культурні аспекти розвитку джазу висвітлені в роботах В. Конен («Народження джазу», «Блюзи і ХХ століття», «Третій пласт»), ці аспекти також представлені в дослідженні С. Короткова [5], в якому також зачіпаються проблеми стильового синтезу в джазовій музиці. Історична еволюція джазової гітари досить повно представлена в роботі Ю. Дмитрієвського («Гітара від блюзу до джаз-року»).

Методична цінність звернення студентів до зазначених джерел інформації полягає у формуванні цілісних уявлень про стилі джазової музики, про їхню різноманітність і специфіку, про взаємозв'язки культурного контексту, в якому вони формувалися, та їхньої звукової своєрідності та виконавської практики. Такі уявлення значною мірою можуть розширити виконавську індивідуальність студента і сприяти розвитку її творчих здібностей: оперуючи історичними та теоретичними фактами, він має можливість їх «комбінувати», створюючи «свою» версію виконавської манери.

Поряд з «читанням книг» обов'язковим має бути знайомство з аудіо- та відеоматеріалами, що презентують виконавську майстерність видатних джазових гітаристів. Сучасні медіатехнології (Інтернет насамперед) з надлишком дозволяють ознайомитися з виконавською діяльністю видатних майстрів. Однак продуктивним в даному випадку буде вимога осмисленого підходу до аудіо- або відеоматеріалу: студент повинен намагатися його аналізувати, ставлячи завдання зрозуміти «що» і «як» робить виконавець. Завдання ж педагога – обговорити особисті спостереження студента, направляючи його міркування в русло стильового та технологічного аналізу і стимулювати його подальшу навчально-пізнавальну діяльність.

Позначений методичний аспект безпосередньо пов'язаний з найважливішим пунктом професійного навчання джазового гітариста – методикою *формування його «інтонаційного словника»*, що складається з набору інтонаційно-ритмічних моделей (мовних одиниць). Цей своєрідний і в кожному випадку індивідуальний «словниковий запас» впливає на виконавську манеру музиканта, адже саме з нього складається сольна імпровізація – основа джазової гітарної музики. Яким чином може здійснюватися це формування?

Передусім – шляхом збагачення слухового досвіду студента, який активно розвивається методом прослуховування-перегляду записів видатних виконавців. Ще один метод, найбільш

поширений серед джазових музикантів, – розучування стандартів того чи іншого джазового стилю, в яких представлені його гармонічні і метроритмічні закономірності, і які існують в статусі «класики стилю». При розучуванні джазових стандартів студент так чи інакше стикається із завданням осмислення елементів музичної мови (мелодійних, ритмічних, гармонійних, тембрових, структурних). При цьому перед ним стоять завдання чисто технологічного плану: як це грається? І тут підключаються вже виконавські аспекти, що стимулюють розвиток специфічного гітарного мислення (аплікатура, постановка рук, артикуляція і т.ін.). Метод розучування джазових стандартів спрямований на комплексний розвиток теоретичних уявлень і виконавських навичок студента, паралельне освоєння «теорії» і «практики», які згодом повинні реалізуватися в мистецтві імпровізації.

*Розвиток техніки імпровізації* – ключовий методичний аспект джазового гітарного виконавства. Важко переоцінити важливість методів формування імпровізаційних навичок і вмінь у процесі підготовки джазових музикантів. Немає сенсу міркувати про принципову важливість музиканта-імпровізатора для джазової музики: сьогодні імпровізацію найчастіше співвідносять саме з джазовою музикою (забуваючи про побутування цього базисного принципу музичного мислення на історично більш ранніх етапах). І. Овчаров у своєму дисертаційному дослідженні зазначає: «Здатність імпровізувати має всі підстави розглядатися як особливий дар природи, як прикмета таланту. У той же час, готуючи майбутнього професіонала до його практичної діяльності, мистецтва музичної імпровізації слід спеціально навчати. ... Навчання мистецтва імпровізації передбачає роботу за кількома напрямками, детермінованими багаторівневою структурою більшості джазових імпровізацій, їх основними «складовими» і варійованими елементами. У числі останніх – мелодика, гармонія, ритміка, фактура, тембро-динаміка, звукоколеристика» [8, с. 3]. У цьому висловлюванні відзначені опорні моменти, за якими слід розвивати імпровізаційну навичку студента. Так, необхідно сформувати уявлення про основні різновиди імпровізації – мелодійну, гармонічну, ритмічну, фактурну та тембро-динамічну, а також про базові типи джазової імпровізації – сольну і колективну.

Формуючи імпровізаційну майстерність джазового гітариста, педагог повинен враховувати різні рівні діяльності студента, серед яких виділимо два основні – наслідувальний і творчий. Зрозуміло, що найбільш доступним з них є перший: його можна активізувати шляхом аналітичного вивчення зразків імпровізаційного мистецтва, що належать видатним майстрам і наслідуванням їх виконавській манері. Творчий підхід до імпровізації виховати набагато складніше, оскільки він передбачає певну підготовку музиканта: наявність «словникового запасу» і розуміння закономірностей взаємодії елементів музичної мови, орієнтацію в логіці композиційних рішень і т.ін.

Розвитку певного рівня студента, що дозволяє йому творчо мислити і створювати свій індивідуальний стиль імпровізації, сприяють хрестоматійні навчальні посібники В. Молоткова [7], Ю. Щоткіна [12; 13], О. Бадьянова [1], І. Бойка [4], школа Джо Пасса [9], посібник С. Попова [10]. Кожен з цих навчальних посібників представляє індивідуальний погляд його автора на методи навчання імпровізації. І. Бойко, наприклад, свою методику направляє на «... впевнене мелодійне обігрування як окремих акордів, так і їх сполук» [4, с. 3]. У зв'язку з цим значну увагу у своєму посібнику він приділяє техніці допоміжних тонів і тональних відхилень, що сприяє розвитку мелодійного аспекту імпровізації.

Проте істотним методичним упущенням в перерахованих посібниках представляється відсутність належної уваги до проблеми артикуляції, яка є найважливішим компонентом імпровізаційної техніки і пов'язана з культурою «музичної мови» виконавця. Дослідник феномена джазової імпровізації Є. Барбан справедливо зазначає: «Формально джазова фраза будується за допомогою джазової артикуляції, що отримала в джазі фантастичну витонченість... По суті джазова фраза – характерний показник особливостей естетичної свідомості імпровізатора; саме за типом та якістю фразування джазмена можна судити про рівень його імпровізаційного мислення» [3, с. 172]. Питання методики розвитку артикуляційної техніки джазового гітариста можуть скласти абсолютно самостійну сферу гітарної педагогіки, оскільки вони безпосередньо пов'язані з технологією джазової імпровізації.

Автори найбільш поширеного російськомовного навчального посібника з техніки джазового акомпанементу [6] у передмові зазначають, що основна їхня мета полягала в тому, щоб навчити музиканта «осмисленої гри на гітарі» [6, с. 3]. Під осмисленою грою тут мається на увазі усвідомлення і розуміння загальних закономірностей гармонії, які створюють специфіку будови акомпанементу і логіку його співвідношення з сольною партією. Щоб це розуміння з'явилося у виконавця, йому необхідно мати уявлення про особливості джазової гармонії, про її стилеві закономірності – тобто йому необхідний досить широкий спектр музичних уявлень, ніж уявлення про «милослухні» послідовності акордів. На думку В. Манілова і В. Молоткова, «осмислена гра вимагає вміння аналізувати гармонійну схему п'єси, правильно розчленовувати текст на гармонійні комплекси, розуміючи їх взаємодію; знати типові форми такої взаємодії ...» [6, с. 4].

Серед музикантів-педагогів поширене таке поняття, як «музичний інтелект», яке вказує на здатність до розуміння функцій тих чи інших музичних елементів і відмінностей між ними.

Тільки маючи уявлення про гармонічну і метроритмічну специфіку джазової музики, про принципи формоутворення і композиційні норми, іншими словами, володіючи розвиненим музичним інтелектом, музикант може прийти до «свого» індивідуального виконавського стилю. Саме ця методична ідея якісного переходу від теоретичних уявлень виконавця до практичного звукового результату покладена в основу більшості навчальних посібників.

Значений методичний принцип розвитку музичного інтелекту джазового гітариста в кінцевому результаті спрямований на виховання типу виконавця, який у джазовій традиції прийнято називати «синтезуючим композитором» (на противагу типу «інтуїтивного імпровізатора»). Вперше про ці різновиди джазового виконавства каже американський дослідник джазу Мартін Вільямс у роботі «The Jazz Tradition» (1970). В. Сиров, розглядаючи запропоновану М. Вільямсом типологію виконавського процесу, зазначає, що «композиторська» лінія у джазовій виконавській практиці проявляється саме в інтелектуальній природі сольної імпровізації. Цей музичний інтелект проявляє себе по-різному: у використанні складових форм, або ж в раціоналістичній вивірності композицій, в тяжінні до поліфонічної техніки бароко, а також в синтезуванні величезного музично-мовного словника – як джазового, так і класичного, і фольклорного [11, с. 5]. Цю особливість «синтезуючих композиторів» В. Сиров безпосередньо пов'язує з їх рівнем музично-культурної освіченості і протиставляє їх самоучкам «інтуїтивним імпровізаторам», які, не володіючи музичною грамотністю, «... практикували більш стихійну і спонтанну манеру самовираження» [11, с. 6].

Таким чином, розмірковуючи про методичні аспекти формування виконавської майстерності та високого професійного рівня сучасного джазового гітариста, необхідно враховувати принцип комплексності. Окреслені методичні установки – формування історичних і теоретичних уявлень про джазові стилі і еволюцію джазової гітари, формування «інтонаційного словника» виконавця і розвиток техніки джазової імпровізації – принципово пов'язані між собою. Вони спрямовані на цілісний розвиток «музичного інтелекту» джазового гітариста, який безпосередньо впливає на його виконавську культуру.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бадьянов А. Джазовый гитарист : [уч. пособие] / А. Бадьянов. – М. : Смолен К. О. – 2008. – 112 с.
2. Бадьянов А. Джаз должен быть частью общественной и культурной жизни: интервью Алексея Бадьянова подкасту «Огнеупорные Гитаристы» [автор: Юрий Вильнид] / А. Бадьянов : [интернет-ресурс]. – Режим доступа : <http://fireproofguitar.pdfm.ru/fireproofguitar/10>
3. Барбан Е. Джазовая импровизация (к проблеме построения теории) / Е. Барбан // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера : сб. статей ; [ред.-сост. А. Медведев и О. Медведева]. – М. : Советский композитор, 1987. – С. 162–183.
4. Бойко И. Мой метод : [уч. пособие] / И. Бойко. – М. : Издатель Смолен К. О., 2002. – 232 с.

5. Коротков С. А. История современной музыки. Курс лекций / С. А. Коротков. – Киев : Продюсерский центр «LAV-studio», ТОО ЦУИ «КИЙ», 1996. – 291 с.
6. Манилов В. Техника джазового аккомпанемента на шестиструнной гитаре : [уч. пособие; изд. допол.] / В. Манилов, В. Молотков. – К. : Музична Україна, 1984. – 124 с.
7. Молотков В. Джазовая импровизация на шестиструнной гитаре : [уч. пособие] / В. Молотков. – К. : Музична Україна, 1983. – 112 с.
8. Овчаров И. В. Импровизация в музыке: сущность, структура, методы формирования и профессионального совершенствования в процессе музыкальных занятий : дисс. ... канд. пед. наук : Специальность 13.00.08 – Теория и методика профессионального образования / Овчаров И. В. – Белгород, 2011. – 150 с.
9. Пасс Джо. Гитарный стиль Джо Пасса : [уч. пособие] / Джо Пасс, Билл Трешер. – М. : ГИД, 2005. – 61 с.
10. Попов С. Музыкальное и аппликатурное мышление гитариста / С. Попов. – Издательство : Guitar College, 2003. – 128 с.
11. Сыров В. Джаз на рубеже столетий / В. Сыров // Полный джаз : еженедельная сетевая версия журнала «Джаз.ру». – Вып. 36 [интернет-ресурс]. – Режим доступа : <http://www.jazz.ru/mag/94/reading.htm>
12. Щёткин Ю. Гитара в джазе / Ю. Щёткин. – Пенза : ООО «Эмузин», 2001. – 45 с.
13. Щёткин Ю. Основы джазового языка : [уч. пособие] / Ю. Щёткин – Пенза : ООО «Эмузин», 2002. – 40 с.

УДК 781.7 (477)

О. С. СМОЛЯК

#### **ЗБІРНИК «ГАЇВКИ» ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА – ПЕРШЕ МОНОГРАФІЧНЕ ВИДАННЯ В УКРАЇНІ**

*У статті розглянуто історію підготовки і видання монографічного збірника «Гаївки» В. Гнатюка. Звернено увагу на новаторські підходи вченого до упорядкування та систематизації пісенного матеріалу в збірнику і виокремлення його з-поміж багатьох інших аналогічних видань. Проаналізовано «Мелодії гаївок» О. Роздольського-Ф. Колесси як складової вищезазначеного видання з урахуванням структурного підходу до їхньої систематизації.*

**Ключові слова:** збірник «Гаївки» В. Гнатюка, монографічний тип видання, принципи систематизації, «Мелодії гаївок» О. Роздольського.

О. С. СМОЛЯК

#### **СБОРНИК «ГАИВКИ» ВЛАДИМИРА ГНАТЮКА – ПЕРВОЕ МОНОГРАФИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ В УКРАИНЕ**

*В статье рассмотрена история подготовки и издания монографического сборника «Гаивки» В. Гнатюка. Обращено внимание на новаторские подходы ученого к составлению и систематизации песенного материала в сборнике и выделение его из многих других аналогичных изданий. Проанализированы «Мелодии гаивок» А. Роздольского-Ф. Колессы как составляющей вышеупомянутого издания с учетом структурного подхода к их систематизации.*

**Ключевые слова:** сборник «Гаивки» В. Гнатюка, монографический тип издания, принципы систематизации, «Мелодии гаивок» А. Роздольского.

**THE COLLECTIONS «HAYIVKAS» VOLODYMYR HNATIUK – THE FIRST MONOGRAPHIC PUBLICATION IN UKRAINE**

*The paper drawn attention to the innovative principles used by V. Hnatiuk preparation for publication of the book «Hayivkas». Noted that training and out of the collection «Hayivkas» V. Hnatiuk were caused, primarily active damping ritual folklore and entering it in other songs (by flow and conventional) genres. These processes are noticed and he compiled this book, noting that hayivky begin to recede and serve only as fragments in the last complete semantic definition for the songs. Such observations diffusion processes in folklore and became the impetus for intensive collective activity V. Gnatyuk spring and winter calendar ceremonial folk-song genres – traditional hayivka, carols and shchedrivka.*

*Attention is paid to the fact that the publication «Hayivkas» V. Hnatiuk belonged to another of completed projects Scientific Society by Shevchenko, which was actively involved except V. Hnatiuk also Rosdolsky A. and F. Kolessa. A. Rozdolsky been authorized to make the trip to dispatch records melodies of hayivkas and F. Kolessa decipher them and organize to complement the collection and give it etnomusic knowing character. Shown to be a collection of «Hayivkas» V. Hnatiuk – a kind of Western Ukrainian hayivkas first anthology consisting of two parts. In the first published hayivky 184 texts from options to them recorded in 14 districts of Galichina. The second part presents a collection of 180 songs. The publication offers an introductory article that made songs characteristic of the genre and presents a comprehensive history of their collection and publication.*

*Attention is paid to a number of innovative principles used in the collection of V. Hnatiuk «Hayivkas». In particular noted that the principle was innovative grouping song material. Compiled divided into two groups. The first he took samples of older folk layers, and the second – the songs later origin. All material is systematized in the way they are implemented. Therefore compiler divides them into «two chorus» and «one chorus» – dialogic and monologic. A separate group in the book «Hayivkas» V. Hnatiuk presented humorous hayivky. A separate group in the book «Hayivkas» V. Hnatiuk up stories of home and family and of social issues. Pioneering in the book «Hayivkas» V. Hnatiuk is the fact that he gave in the preface list of publications (17), in which there are songs of spring calendar ceremonial cycle with a particular tag numbers of songs from the collection of Vaclav from Olesko «Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego » (1833) and ending with «Galytsian-Russian folk songs with melodies» I. Kolessa (1902). In addition, at the end of each song sample- «nests» (in the modern name – song paradigm) submitted the names of sources, which are printed parallel to the same songs. Such scientific innovation makes it possible to trace the dynamics of folklore not only diachronic and also synchronic levels.*

*Publication of a «Hayivkas» V. Hnatiuk was actually beginning to attack the scientific period in the history of Ukrainian musical folklore and has become an example for imitation by the other schools etnomusic school of Europe.*

**Key words:** *The collection «Hayivkas» V. Hnatiuk, monographic publication type, principles of organizing, «Melodies of hayivkas» A. Rozdolsky.*

У кінці XIX – на початку XX століття загострюються процеси, пов'язані з вихолощенням обрядового фольклору з усталених багатовікових форм побутування. Вони були зазвичай спричинені глибокою християнізацією традиційної народної обрядової культури та дією на них інших зовнішніх і внутрішніх факторів писемної літератури, шкільництва, просвітництва тощо. Усе це спричинило втрату сакрального начала в календарно-обрядових піснях і стало підставою для превалювання в них профанного (в обрядових піснях переважають ігрові елементи над ритуальними). Крім цього, кореляцію в ці процеси внесли суспільно-політичні та культурно-освітні чинники – перевага писемних форм передачі народних традицій над прикладними. Усе вищезазначене загостило увагу видатного вченого В. Гнатюка (теоретика й практика) одним із перших побачити поступове згасання фольклору, зокрема обрядового, й активізувати збір одножанрових обрядових пісень, що дало б змогу в



майбутньому виконувати його й аналізувати. Власне такого роду підхід до фіксації й публікації одножанрового фольклору актуалізує тему пропонованої статті.

Питання, що пов'язані з дослідженням і виданням збірників монографічного типу, довгий час були поза пильною увагою українських науковців-етномузикознавців та збирачів-фольклористів. У полі зору більшості з них були збірники поліжанрового складу й вважали їх пріоритетними серед такого роду публікацій. Й лише, починаючи з 1963 року, видання монографічного типу почали виходити під упорядкуванням наукових співробітників Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР в серії «Українська народна творчість»<sup>1</sup>. Традицію монографічних видань регіонального рівня продовжили С. Грица [1], М. Мишанич [2], О. Смоляк [17], П. Шимків [19], Н. Супрун-Яремко [18]. Збірники монографічного типу були в центрі уваги й фольклористів-науковців – О. Смоляка [16], І. Довгалюк [9], Л. Єфремова [10] та ін. На жаль, кожен із них звертав увагу на принципи систематизації та впорядкування матеріалу, що базувалися в основному на власних підходах, не беручи до уваги засадничі принципи систематизації та упорядкування попередників, у тому числі й В. Гнатюка.

Мета статті – зробити аналіз збірника «Гаївки» В. Гнатюка, звертаючи увагу на наукові підходи до упорядкування та систематизації пісенного матеріалу одного жанру й оцінити його з точки зору сучасних методологічних підходів.

У кінці XIX – на початку XX століття почали виходити збірники народних пісень, які відрізнялися від попередніх науковим підходом до систематизації та упорядкування матеріалу. До таких можна зарахувати «Галицько-руські народні пісні з мелодіями» І. Колесси (1902), «Галицько-руські народні мелодії» у двох томах О. Роздольського-С. Людкевича (1906, 1908), та власне «Гаївки» В. Гнатюка. На особливу увагу серед них заслуговує збірник «Гаївки» В. Гнатюка, що є етапним з точки зору його монографічності й науково-фольклористичної доцільності. Адже він вперше репрезентує в широкомасштабному обсязі пісні весняного календарно-обрядового циклу – гаївки. Треба зауважити, що цей збірник опублікований накладом Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові (серія: «Матеріали до української етнології», Т. XII) у 1909 році, не мав собі рівних аж до 60-х років XX століття – виходу «Колядок і щедрівок» у київському видавництві «Наукова думка» в 1965 році.

Треба зазначити, що підготовка і вихід збірника «Гаївки» В. Гнатюка були зумовлені насамперед активним згасанням обрядового фольклору і входженням в нього інших (звичайних і напливових) народнопісенних жанрів. На ці процеси звернув увагу й сам упорядник цього збірника, зазначаючи: «... гаївки починають помалу забуватися і це можна сконстатувати на різних записах, які представляють собою лише відривки або побаламучені тексти повириваними і поперекрученими фразами, постяганими строфами і т. д., яких я очевидно не втягав до сеї збірки. Але потреба співання не зменшується, через те замість гаївок починають співати першу-ліпшу пісню з краю, яка трапиться» [3, с. 11]. Власне такого роду спостереження дифузійних процесів у фольклорі й стали поштовхом для інтенсивної збирацької роботи В. Гнатюком весняного і зимового календарно-обрядових народнопісенних жанрів – традиційних гаївок, колядок і щедрівок (В. Гнатюк є автором записів, упорядником та видавцем фундаментального збірника «Колядки і щедрівки» у двох томах у 1914 році [13]).

Зауважимо, що видання «Гаївок» В. Гнатюка належало до ще одного із завершених проектів Наукового товариства ім. Шевченка, в якому брали активну участь, крім В. Гнатюка, ще й О. Роздольський та Ф. Колесса. Незважаючи на те, що публікація гаївок планувалася ще наприкінці 1907 року [15], ідея доповнити збірник «Гаївки» нотним додатком з'явилася чи не в останній момент. На березневому 1909 року засіданні Етнографічної комісії НТШ [15, арк. 341] було вирішено доручити О. Роздольському здійснити спеціальну тематичну експедиційну поїздку для запису мелодій гаївок до запланованого тому. Деякі гаївки Роздольський вже записав перед цим, а інші він записав на теренах Західного Поділля [12]. Після цієї поїздки Ф. Колесса відразу зробив транскрипції записаних О. Роздольським гаївок. У цьому ж 1909

<sup>1</sup> У цій серії вийшло 15 видань. Серед них: Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року [11], Колядки та щедрівки. Зимова обрядова поезія трудового року [14] та ін.

році збірник вийшов у світ накладом Наукового товариства ім. Шевченка [3].

Збірник «Гаївки» В. Гнатюка – це свого роду перша західноукраїнська гаївкова антологія, що складається з двох частин. У першій опубліковано 184 гаївкові тексти із варіантами до них, записаних у 14 повітах Галичини. Серед них: 10 повітів представляють територію Західного Поділля – Борщівський, Бучацький, Гусятинський, Збаразький, Зборівський, Львівський, Перемишлянський, Скалатський, Терехівський, Тернопільський та 4 – із суміжних до них – Жидачівський, Руднянський, Старосамбірський (Бойківщина), Яворівський (Надсяння). Як бачимо, географія записів гаївок вказує на активність їхнього побутування в цій місцевості та занепокоєння записувача про їхній поступовий вихід з ужитку.

У другій частині збірника «Гаївки» В. Гнатюка подано 180 мелодій. Із них – 129 записані О. Роздольським у трьох повітах Галичини: Жидачівському (Бойківщина), Богородчанському (Прикарпаття) та Зборівському (Західне Поділля) та розшифровані і відредаговані Ф. Колесою. Решта (51) – з інших територій. Зокрема, 33 мелодії записані Ф. Колесою в селах Самбірського (Бойківщина), Сокальського (Південна Волинь) та Бережанського (Опілья) повітів та 17 мелодій узяті зі збірника О. Кольберга «Покуття», що представляє Городенківський та Коломийський повіти, що на Прикарпатті. Як бачимо, весь гаївковий мелодійний матеріал представлений із місцевостей, що репрезентують Галичину.

Збірник «Гаївки» В. Гнатюка відкривається вступною статтею, в якій зроблено характеристику пісень цього жанру та подано вичерпну історію їхнього збирання і публікування. В. Гнатюк розрізняє два типи гаївок – з іграми (цей тип гаївок він відносить до давнішої фольклорної верстви, що складають меншу кількість) та без ігор (він їх відносить до пісень пізнішого походження, що кількісно є більш чисельними, ніж попередні). Гнатюк наводить терміни цих пісень: ягівка, гаїлка, гагілка, ягілка, магілка, галагілка, лаголойка. Етимології цих назв він виводить від слов'янського «гай» – не погоджуючись із думкою О. Партицького, що ці назви походять від індійського весняного свята «Голі» або «Гулі»<sup>1</sup>.

Класифікація музичного матеріалу, який поміщений в збірнику «Гаївки» В. Гнатюка, зроблена Ф. Колесою на основі ритмічних та метричних форм віршів гаївок з урахуванням їхніх силабомелодичних моделей (за Ф. Колесою, – ритмічних мотивів). Тому весь матеріал зведений до шести груп (за визначенням упорядника, – громад): на основі градації строфічних форм – від простих до складних.

У вступній статті «Про мелодії гаївок» Ф. Колеса не без консультацій із О. Роздольським звернув увагу і на типові народномузичні форми гаївок. Серед них найпоширенішою є дворядова форма (із 180-ти присутніх гаївок у збірнику вона зустрічається у 106-ти) у таких різновидах, як ав/ав, аав/аав, авв/авв, авс/авс. Крім цього, автор вступної статті звернув увагу й на унісонне виконання гаївок, на їхній веселий, маршовий, танковий характер, жвавий темп, симетричний тактовий склад, де переважають кратні метри. Тим же Ф. Колеса стверджував, що вищезазначені ознаки є характерними не тільки для окремої групи гаївок, але й для цього народнопісенного жанру в цілому. У кінці вступної статті Ф. Колеса подав систематизовані таблиці ритмічних мотивів та обсягу звукоряду гаївкових мелодій, поміщених у збірнику.

Треба зауважити, що 120 словесних текстів гаївок, записаних О. Роздольським у селах Тарасівка, Присівці, Ярчівці, Яцківці Зборівського, Покропивна, Чистилів Тернопільського, Білківці, Боришківці Борщівського, Коцюбинці Гусятинського повітів, що на Тернопільщині, (терен Західного Поділля) в 1909 році, не увійшли до збірника (зберігаються в рукописних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України [12]). Вони також є цінним матеріалом для поповнення гаївкового фонду.

Значно складнішою видається ситуація з перевиданням музичної частини «Гаївок». О. Роздольський спеціально не готував до публікації словесні тексти. Вони є тільки до частини мелодій у його рукописному архіві. Не збереглося жодних рукописних чистовиків із села

<sup>1</sup> Пізніші дослідження довели, що назви жанру гаївок пов'язані з їхніми колишніми рефренами, в яких задеклароване божество весняної природи «Гагіл-Гаївка». Доказом цього є фрагмент гаївки, яка ще сьогодні побутує в деяких західноподільських селах: «Вивів Гаїл Гаївку у зеленому вінку».

Велика Воля, лише польові чернетки, а з населених пунктів Грабовець та Драгоманівка не віднайдено навіть і чернеток.

Після виходу в світ збірник «Гаївки» В. Гнатюка отримав високі оцінки від відомих фольклористів та етнологів тодішнього і пізнішого часу. Серед них: Д. Зеленін, І. Франко, Ф. Колесса, О. Дей, О. Чебанюк, Б. Романчук та ін.

Новаторським у збірнику «Гаївки» В. Гнатюка передусім був сам принцип групування пісенного матеріалу. Упорядник поділив його на дві групи. До першої належать зразки, які творять давнішу фольклорну верству, а другу складають пісні, що є пізнішими за своїм походженням. В основу групування гаївок давнішої фольклорної версти покладено сам спосіб їхнього виконання. Виходячи з цього, упорядник ділить їх на «двохорові» та «одноророві», тобто на діалогічні та монологічні (до речі, ця група в збірнику «Гаївки» В. Гнатюка представлена найбільшою кількістю варіантів – шістьмастами двадцятьма п'ятьма). Найбільшою кількістю варіантів у збірнику представлені такі «двохорові» гаївки, як «Мак», «Огірочки», «Воротар», «А ми поле оремо», «Білоданчик», «Вербовая дощечка» та ін. Значно меншою кількістю в цьому збірнику представлені «одноророві» гаївки без ігор. Їх можна зустріти в поодиноких варіантах, і то лише в окремих місцевостях Галичини. Вищезазначені групи зазвичай зберігають сакральний зміст і в багатьох місцевостях Західної України були обов'язковими для виконання під час Великодніх свят. Власне саме вони позбавлені варіативного корелювання.

Окремою групою в збірнику В. Гнатюка подані жартівливі гаївки. Упорядник дав їй назву «жарти і дотинки». Власне цю і наступні групи гаївок В. Гнатюк зараховує пізнішої фольклорної верстви. Хоча група «жарти і дотинки» зберігає ознаки домінування сакрального елемента над профанним. Адже в давній період гаївкові ігри – це суто дівочі (парубки не брали в них участь, оскільки мали свої). Але у зв'язку з тим, що весна – це період парування молоді, дівчата після виконання сакральних гаївок намагалися зачепити («доткнути») парубків нарочитими жартами та глузуваннями, щоби поспілкуватися з ними, отримати інтимний заряд і своїм «симпатикам» подарувати писанку як знак вибору коханого парубка. Група жартівливих гаївок, за свідченням О. Голубець, «демонструє живе розмаїття форм і способів творення новітнього гумористично-ігрового гаївкового репертуару» [7, с. 143]. До цієї групи В. Гнатюк відніс такі гаївки, як «Травка-муравка», «Паристі парубки», «Жаба», «Поливка», «Прибори», «На городі корито», «Здохлі свині», «Попід поповим мостом» та ін.

Окрему групу у збірнику «Гаївки» В. Гнатюка складають сюжети родинно-побутової тематики. Упорядник назвав її «родина і одружене» (№№ 208–227). До цієї групи він відносить ті пісні, які за своєю природою не є гаївками, а лише виконуються «на гаївках». Серед них: «Хтіла мене мати за першого дати», «Де ти їдеш, Романочку?», «По садочку походжаю» та ін. Крім цього, в збірнику трапляються й пісні соціально-побутової тематики, які також виконуються під час гаївкових обрядів. З цього приводу В. Гнатюк у передмові до збірника зазначав, що «непоодинокі поширені пісні суспільного і національно-патріотичного змісту залучаються до календарно-обрядового репертуару» [3, с. 11]. Власне В. Гнатюк один із перших вчених-фольклористів звернув увагу на процеси новотворення. Він звернув увагу на те, що в кінці XIX – на початку XX століття формуються не лише нові народнопісенні жанри, а й одразу проникають у традиційний обрядовий фольклор, зокрема й у гаївковий. Причиною такого нашарування стали суспільно-політичні процеси, які відбувалися в той час у Галичині – визвольні змагання за соціальну й національну незалежність, яка постійно пульсувала не лише в політичному просторі, а й поповнювала фонд народнопісенної творчості.

Новаторським у збірнику «Гаївки» В. Гнатюка є й те, що він у передмові подав перелік тих публікацій (17), в яких мають місце пісні весняного календарно-обрядового циклу з конкретним позначенням номерів пісень, починаючи від збірника Вацлава з Олеська «Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego» (1833) [20] й закінчуючи «Галицько-руськими народними піснями з мелодіями» І. Колесси (1902) [6]. Такий науковий хід значно полегшує орієнтацію у зібраному матеріалі й дає можливість науковцям-аналітикам спостерегти трансформаційні процеси, які відбувалися в одному і тому ж пісенному жанрі протягом майже вісімдесяти років. Крім цього, в кінці кожного пісенного зразка-«гнізда» (за сучасною назвою – пісенної

парадигми<sup>1</sup>) подано назви джерел, в яких надруковані паралелі до цих же пісень. Такого роду наукове новаторство дає можливість простежити за динамікою фольклорного зразка не тільки на діахронному, а й на синхронному рівнях.

Фольклористка О. Голубець одна з перших звернула увагу на те, що «однією із заслуг Гнатюка було виділення серед інших народних термінів назви «гаївка» як найбільш поширеної і найчастіше вживаної на теренах Галичини. Його видання було своєрідним підсумком збирацької діяльності пісень цього жанру за період від кінця 80-х років XIX – до початку XX століть. За широтою охоплення матеріалу (171 текст гаївок без варіантів) і 13 риндзівок), поданням описів рухових елементів, поданням 180 мелодій, а також бібліографії публікацій аналогічних варіантів ця праця не має собі рівних серед українських видань весняної обрядовості» [7].

Тексти й принципи систематики матеріалу цього збірника значною мірою прислужилися для пізнішого видання «Ігор та пісень» О. Дея.

Отже, збірник «Гаївки» В. Гнатюка став першим об'ємним монографічним виданням словесного і музичного фольклору в Галичині, в якому широкомасштабно представлений один жанр весняного календарно-обрядового циклу – гаївки. Немає сумніву в тому, що його публікація послужила прикладом для систематизації матеріалу не тільки за жанровими ознаками при підготовці наступних аналогічних видань, але й за музично-типологічним принципом. Можливо, саме тому в останній момент до упорядкованих словесних текстів В. Гнатюк на прохання членів Етнографічної комісії Наукового товариства ім. Шевченка додав наспіви, щоб апробувати такий тип публікацій на практиці. Видання збірника «Гаївки» В. Гнатюка, як і «Галицько-руських народних мелодій» Й. Роздольського-С. Людкевича, фактично стало початком для настання наукового періоду в історії української музичної фольклористики та стало прикладом для наслідування представниками інших етномузикологічних шкіл Європи.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Буд здорова, землице. Українські народні пісні про еміграцію / [упоряд., вступ. стаття і прим. С. Й. Грици]. – К. : Музична Україна, 1991. – 175 с.
2. Весільні пісні / [зібрав і упоряд. М. В. Мишанич. Слово до читача М. В., О. І. Мишаничів. Худ. оформл. З. Я. Юськів]. – Львів : Гердан, 1992. – 88 с., іл.
3. Гаївки записав В. Гнатюк. Мелодії схопив на фонограф Й. Роздольський, списав Ф. Колесса // Матеріали до української етнології. Видає Етнографічна комісія Наукового Товариства ім. Шевченка. – Львів : Накладом НТШ, 1909. – Т. 12. – 267, 100 с. – С. 11.
4. Галицько-руські народні мелодії: Етнографічний збірник видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка / [зібрав на фонограф Й. Роздольський, списав і зредагував С. Людкевич]. – Львів : Друк. Наукового товариства ім. Шевченка. – Т. 21. – Ч. 1, 1906. – 177 с; Т. 22. – Ч. 2, 1908. – С. 177–384.
5. Галицько-руські народні мелодії: Етнографічний збірник видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка / [зібрав на фонограф Й. Роздольський, списав і зредагував С. Людкевич]. – Львів : Друк. Наукового товариства ім. Шевченка. – Т. 21. – Ч. 1, 1906. – 177 с; Т. 22. – Ч. 2, 1908. – С. 177–384.
6. Галицько-руські народні пісні з мелодіями в записах І. Колесси // Етнографічний збірник видає етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка. – Львів : Друк. Наукового товариства ім. Шевченка. – Т. 12. – 1902. – 176 с.
7. Голубець О. Гаївки в дослідженні Володимира Гнатюка / О. Голубець // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Літературознавство. Випуск Х. До 130-річчя народження В. Гнатюка /

<sup>1</sup> Термін «пісенна парадигма» в науковий обіг вперше ввела український етномузиколог С. Й. Грица у праці «Мелос української народної епіки» [8, с. 38–42].

- [відпов. за випуск і редактор доц. Н. М. Поплавська]. – Тернопіль : вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2001. – № 2 (10). – С. 143–146.
8. Грица С. Й. Мелос української народної епіки / С. Й. Грица. – К. : Наукова думка, 1979. – 258 с.
  9. Довгалюк І. Осип Роздольський. Музично-етнографічний доробок / І. Довгалюк. – Львів : ТеРус, 2000. – 154 с.
  10. Єфремова Л. О. Наспиви українських народних пісень / Л. О. Єфремова. – К. : Наук. думка, 2006. – 191 с.
  11. Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року. Збірник / [упоряд., передмова і прим. О. І. Дея ; Нотний матеріал, упоряд. А. І. Гуменюк ; Відп. ред. М. Т. Рильський]. – К. : Вид-во Академії наук УРСР, 1963. – 671 с., з нот.
  12. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Відділ рукописів. – Ф. 40-1, од. зб. 40, 41.
  13. Колядки і щедрівки. Зібрав В. Гнатюк. Т. I // Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Львів, 1914. – Т. 35. – 269 с.; Т. II // Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Львів, 1914. – Т. 36. – 379 с.
  14. Колядки та щедрівки. Зимові обрядові поезії трудового року / [упорядкування, передмова і примітки О. І. Дея, нотний текст упорядкував А. І. Гуменюк]. – К. : Наукова думка, 1965. – 804 с.,
  15. Львівська наукова бібліотека ім. Василя Стефаника. Відділ рукописів. – Ф. 1, од. зб. 42/а, арк. 335–341.
  16. Смоляк О. Весняні обрядові Західного Поділля в контексті української культури. Монографія. Частина друга (нотний додаток) / Олег Степанович Смоляк. – Тернопіль : Астон, 2001. – 392 с.
  17. Смоляк О. Весняні обрядові Західного Поділля в контексті української культури. Монографія. Частина перша / Олег Степанович Смоляк. – Тернопіль : Астон, 2004. – 296 с.
  18. Супрун-Яремко Н. Колядки і щедрівки Кубані: Фонографічний збірник / Антологія українських народних пісень Кубані. Випуск перший / Н. Супрун-Яремко. – Рівне : Волинські обереги, 2007. – 184 с.
  19. Щедрі вечір: зимовий календарно-обрядовий фольклор Тернопільщини / [упоряд. П. Шимків]. – Тернопіль : Чумацький шлях, 1998. – 152 с.
  20. Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego. Zebrał i wydał Wacław z Oleska. We Lwowie nakładem Franciszka Pillera, 1833. – 516 s.

УДК 784.95

ХЕ ЦЗЯНЬХУЙ

### ПРИНЦИП «БАРИТОНІЗАЦІЇ» БАСОВОГО ГОЛОСУ В ПАРТІЯХ ОПЕР ХІХ СТОРІЧЧЯ

*У статті узагальнено відомості про парадигматику виразових засобів високого («баритонового») баса в ХІХ столітті й подальшого його трактування у цьому аспекті. Такого роду спостереження зроблено на прикладі низьких голосів в операх Вольфганга Амадея Моцарта крізь призму концепції «баритонізації» чоловічого голосу в епоху Джоакімо Россіні й в основному Джузеппе Верді.*

**Ключові слова:** тембр в музиці, оперна партія, принцип «баритонізації» в оперному співі, басовий спів.

**ПРИНЦИП «БАРИТОНИЗАЦИИ» БАСОВОГО ГОЛОСУ  
В ПАРТИЯХ ОПЕР XIX ВЕКА**

*В статье обобщаются сведения о выразительной парадигматике «баритонизированного» высокого баса в XIX в., в продолжении трактовки этого рода тембральной выразительности в партиях опер В. Моцарта и в отражении концепции «баритонизации» мужского вокала в эпоху Дж. Россини и специально Джузеппе Верди.*

**Ключевые слова:** *тембр в музыке, оперная партия, принцип «баритонизации» в оперном пении, басовый вокал.*

HE JIANHUI

**THE PRINCIPLE «BARYTONRE EXPANSION»  
OF BASS SINGING IN OPERATIC PARTY XIX CENTURY**

*In work are generalised information about expressive paradigm of «nearly to baritone» high bass in XIX cent., in continuation of the interpretation of this sort timbre expressiveness in party Figaro in opera W. Mozart on comedies P. Beaumarchais and in reflection of the concepts «approaching to baritone» in masculine vocal in epoch of Rossini-Verdi. The collation of the descriptions of the singing before XVIII allows to draw a conclusion about particularity of the aesthetic preferences in old Europe – for separations high-falsetto and low-bass singing. The Italian opera confirmed in XVIII cent. as seria – «serious», has presented its «lightened» variant in the manner of comic opera-buffo.*

*The music decision Mozart of timbre staff in «Wedding Figaro», 1786, reflects «expansion of heroism from bass», as overcoming of their buffo loads in favour of true vocal in bass party main acting persons. Right behind for Mozart function «builder of the order disposition», Figaro, in Italian opera diversionary is filled lyrics, gravity of the utterances of high moral heroes. Such «domestic» and social «legitimist» Figaro – in image Gueronimo (D. Cimarosa, «Secret marriage», 1792). The new stage – a period to Restorations G. Rossini, which not only «restored» figurative singing castrated man, named by him bel canto, in sounding feminine «Rossini voice». He has also freed bass possibilities expressions – in sounding of bass as such and in tenor timbre. «Barber from Sevilla» Rossini significant party Figaro as third tenor (Kavatina – in rhythm tarantela!) that «draws near» her to tenor vocal Almaviva.*

*The culmination vocal novation became «vocal revolution» J. Duprez as barytone expansion of tenor singing. Contrary process – barytone expansion of bass if consider that discriminating devil last is nonforcing softness and mobility, near to tenor sounding. And development that ideas is tracked beside Rossini in «Barber from Sevilla»: «negative» Figaro – a Doctor Bartolo – is given beside timbre presenting, sanctified party Figaro beside Mozart. And singular continuation of given image emerges Mefistofele – in opera Ch. Gounod «Faust» connects their timbre receivership: high bass, – as well as dramaturgy factors «organizer of the human relations».*

*Between opera Rossini and Gounod lies the period, noted activity V. Bellini and G. Donizetti. The opera of Bellini «Puritane» is built in directivities on concentration bass voice in leading party of the personages. Stands out baritone party Richard Fort – and bass Sir George. The mobility and power of the high notes in parties of Sir George allows to interpret her as party of the high bass – but in sense plan to present good noble Figaro, which will move its compatriot on patriotic feat and that on renovation of moral positive in amorous relations.*

*The bass parties in opera G. Verdi do not comply with taxonomic frame of style specifics of Verdi. However culture of the chant in kind of role baritone «high bass» was orientated on principles dramatic-tenor singing, – but «dramatic» baritone signified in party Verdi not less, than corresponding to tenor type. The ways of romantic reconstruction voice in Italian opera define the especial mission bass party in creations Verdi. This destination bass vocal to researchers note,*

*indicating on composition «Nabucco» (1841) as on that, which marks «end-to-end» line bass expressiveness on the following stage creative activity. In opera «Simon Boccanegra» surprises the concentration of the male chant and low voice in him: three mains of the personage from five – a basses. Reasoning of Boccanegra obviously, to functions of reasoner find in image Fiesko. The high sense of the duo two basses – a state justified position, which became all more actual in national consciousness italian with advancement to termination of the Public war G. Garibaldi. And continuation to this ideas – a duo Filipp and Inquisitor in «Don Carlos». So they note, indicating and bass party of the Pharaoh, which personifies the unity of folk and state authorities, allegory which there is march. Such understanding authorities ruler answers the legend and waiting the miscellaneous folk – social «creative activity of the relationships» Figaro уа Mozart-Beaumarchais finds in opera Verdi power social-state materialization.*

**Key words:** *timbre in music, operatic party, principle «barytone expansion» in operatic singing, bass vocal.*

На заняттях вокалу викладачі особливої уваги надають роботі над виробленням тембральної якості голосу. Така робота над тембровими виразовими засобами конче необхідна для майбутніх оперних виконавців. Така робота, без сумніву, включає багатоголіковий досвід співу в оперних класах. До сьогодні є актуальним вивчення градації виразових засобів чоловічих голосів, що склалися в узагальненому вигляді в період виникнення романтичного мистецтва, завдяки якому в репертуарі вокалістів почали домінувати твори, написані композиторами цього періоду, скеровуючи тим самим постійну увагу публіки на пріоритет відповідного репертуару.

Значний внесок у дослідження цієї проблеми зробили вчені – вокалісти теоретики й практики О. Стахевича [8], О. Круглова [3], Є. Русаков [6] та ін., для яких дослідження виконавського мистецтва завжди було позначене пошуком нових ідей і наукових проблематик.

Мета статті – узагальнити відомості про парадигматику виразових засобів високого («баритонного») баса в естетиці XIX століття та застосування його в партії Фігаро з опери Вольфганга Амадея Моцарта, екстраполяція його в партіях із опер Джоакіно Россіні та Джузеппе Верді.

Як відомо, сольний оперний спів сформувався в Європі на засадах професійної співацької *хорової* школи. У хоровому співі голоси поділялися на дисканти, альти, тенори і басы. Власне у цьому відміна між хоровими партіями, але це не стосувалося тембральних характеристик голосів [8, с. 20–21]. Співак у професійному хорі зобов'язаний володіти будь-яким регістром, незважаючи на його темброві характеристики. При цьому на особливу увагу заслуговували крайні – високі й низькі – голоси-регістри, що й стверджував на початку XVI століття німецький музичний теоретик Лорес Глареанус: «... багато хористів соромляться співати тенором, оскільки він вважався звичайним голосом» [8, с. 19]. Такий підхід до оцінки співацьких можливостей і поділ на темброві характеристики співацьких голосів підтверджує й Р. Челлетті, співак і педагог XVII століття. З цього приводу він говорить: «... стилізовані й віртуозні голоси в XVII сторіччі – це голоси сопранистів і контральтистів, жіночого сопрано й *басів* (курсив – Х. Ц.). Це були голоси, які трактувалися як звичайні, простонародні й необтесані. Такими ж були тенори й жіночі контральти» [8, с. 35]. Вищезазначена характеристика голосів дає можливість стверджувати, що естетична перевага у старій Європі надавалася високим (фальцетним) і низьким (басовим) звучанням.

Італійська опера, яка утвердилася у XVIII сторіччі як *opera seria* («серйозна»), пізніше трансформувалася в більш «полегшений» варіант й представлялася у формі комічної опери – *operabuffo*. Розуміння «серйозної» опери пов'язувалося насамперед з пафосним (героїчним) подоланням трагічних для героїв моментів, яких репрезентував зазвичай *світлий* тембр голосу кастрата, а також широкооб'ємність басового діапазону із сильним високим звучанням, успадкованими від церковної традиції *гімносіву*. В епоху непримиренності Ф. Вольтера і енциклопедистів до церковних традицій в опері-буфо одним із найсильніших виразових засобів виступає партія баса-буфо, у якій експресія швидкого темпу явно пародіювала стрімкі тиради речитативу-секо, що походили від церковного (молитовного) швидкого читання.

Музичне втілення Моцартом тембрового розмаїття в опері «Весілля Фігаро» (1786) втілює «героїзацію завдяки басам» як перевагу їхнього буфонного навантаження на користь повнозвучності співу в басових партіях головних дійових осіб. Загальне бачення складу дійових осіб і тембровий підбір голосів є дещо незвичним. Два головні, але за соціальним статусом діаметрально протилежні герої – Граф Альмавіва й камердинер Фігаро – представлені низькими голосами (обоє позначені як баритони), хоча в партії Фігаро очевидним є басовий «нахил», партія Доктора Бартоло й Садівника – басова, й лише Дон Базиліо й Дон Курціо – властиво другорядні персонажі – тенори [10].

Виходячи з трактування Моцарта, функція «творця порядку моралі» – Фігаро в італійській опері демонстративно *ліризована*, сповнена серйозністю розкриття моралізуючих героїв. Такий «домашній» і соціально «легітимізований» Фігаро аналогічний образу Джеронімо (Доменіко Чімароза, «Тасмний шлюб» (1792). Ознаки баса-буффо в партії Джеронімо, що лише в загальних рисах простежуються в моцартівському Фігаро, є показовими, але в цілому простежується *шляхетний ліризм батька*, що вимагає високого і міцного звучання голосу (в теперішньому розумінні – це повинен бути зазвичай *високий бас*).

Новий етап – це період «реставрування Джоакімо Россіні», який не тільки «реставрував» фіоритурний спів кастратів (він назвав його *bel canto* [3, с. 25]), а й використовувався під час виконання жіночих («россінівських») голосів. Він також розширив басові виразові можливості – у звучанні власне басів й використання ними тенорових тембрів. Опера «Севільський цирульник» Россіні репрезентативна партією Фігаро (у формі тарантели!), «наближеною» до тенорового звучання Альмавіви (партія призначена для «третього тенора», що споріднений з баритоновим голосом). У цій партії закладено початок трансформації співу, кульмінацією якого стала «вокальна революція» Жоскена Дюпре, що підвищила особливо мікстове звукоутворення. Як кінцевий результат – *баритонізація тенорового голосу*. Протилежний процес – *баритонізація басів*, вважаючи, що відмінною рисою басів є нефорсована м'якість і *рухливість* порівнянно з теноровим звучанням [2, с. 327, 343]. І апогей трансформації тембрів голосів простежується в опері «Севільський цирульник» Джоакімо Россіні: Доктор Бартоло у тембровому відношенні поданий так, як Фігаро у «Севільському цирульнику» Вольфганга Амадея Моцарта.

Злорадне блазенство партії Бартоло спрямоване в те *демонізоване* русло (воно відсутнє у Бомарше), яке істотно переосмислює характер цього персонажа. Такого роду «протомефістофельські» риси Бартоло особливо відчутні у виконанні великого російського співака Федора Шаляпіна, оскільки не комізм, а скрита масштабність і зокрема досконалість втілення образу, спрямованого на «віртуальне відтворення епізодів, пов'язаних з пліткуванням» – ось що вражає при виконанні неперевершеної «Арії наклепу». Тоді як своєрідним доповненням цього образу виступає Мефістофель (в опері «Фауст» Шарля Гуно, (1859), партія якого стала одним із блискучих досягнень співацького генія Ф. Шаляпіна.

Куплети Мефістофеля (№ 7 з II дії) фіксують поєднання ритмічних форм тарантели-сальтарело, які історико-етнічно й культурно культивувалися в першій половині XIX століття, покладені в основу ритмічних фігур в опері «Фігаро» Россіні. Початковий мотив інструментального вступу «Куплетів», побудований на хроматичній послідовності a-as-g, створює хроматичну «безпосередню» послідовність *catabasis*, що асоціюється з стражданням-спокутою. Вихідний (опорний) – звук вокальної партії es<sup>1</sup>, тобто сильне яскраве високе звучання басового діапазону, співзвучне з драматично-теноровим тембровим забарвленням. Показовим є й те, що Мефістофель (у цьому епізоді він демонструє впевнену самозакоханість) насолоджується покараністю людських вад, на яких він (Диявол) добре розуміється. Й таке інтелектуальне споріднення зближує Мефістофеля Гуно не лише з персонажами Верді й Россіні, а й безпосередньо пов'язує їх з образом Фігаро Моцарта. Насамперед їх споріднює темброве забарвлення – партія високого баса, а також драматургічні рішення «організатора людських стосунків».

Так як і Фігаро Моцарта, що характеризується танцювальною сферою ознак, орієнтованих на високості Святого – Мефістофель характеризується поєднанням танцювальних рис із символізмом церковної музики (на таку єдність було звернено увагу вище). У партії



Мефістофеля танцювальні звороти все ж таки домінують, і власне в цьому плані вони характеризують його «бісівські риси» грішника-спокусника й зверхника. Й лише одного разу персона Мефістофеля стає всеосяжною – у «Куплетах» про владу над золотом. Вищезазначені поступово сповзаючі ходи підсилюють сприйняття його як серйозного представника високих сфер. І в Серенаді Мефістофеля з IV дії (№ 24) «з натяком світла» тлумачиться смисл, що у сфері високих звуків з'являється в «Куплетах» II дії.

Однак між операми Россіні й Гуно постає період, позначений іменами Вінченцо Белліні й Гаetano Доніцетті, яким Россіні активно допомагав в плані становлення їхнього професіоналізму. Так, завдяки його рекомендаціям Белліні ввів у оперу «Пуритани» (1835) блискучий дует басів у фіналі II дії. В цілому в опері «Пуритани» Белліні зробив акцент на перевагу басових голосів у партіях головних персонажів: з семи головних партій – дві жіночі, а серед п'яти чоловічих – три басові. Серед них на перший план поставлена баритонова партія Ричарда Форта – і басова – сера Джорджа. Остання була написана спеціально для Луіджі Лаблаша, голос якого повинен був *в унісон* звучати з баритоном Антоніно Тамбуріні в фінальному дуеті II дії опери. Рухливість і сила звучання у верхньому регістрі Сера Джорджа дозволяє трактувати її як партію високого баса, а в змістовому відношенні представляти благого і шляхетного Фігаро, що заохочує свого співвітчизника на патріотичний подвиг і тим самим на відновлення морального начала в любовних стосунках.

Басові партії в операх Джузеппе Верді не підпадають під класифікаційні рамки стильової вердівської специфіки, оскільки, як зазначалося вище, «вердівські» вокальні партії – це насамперед тенорові, виходячи з нової реформованої романтичної французької оперної школи, очолюваної Жоскеном Дюпре й орієнтованої на потужне звучання «прикритого» високого голосу. І такий спосіб співу аж ніяк не був еталоном вокального самовираження, тим паче, бути антиподом співу «бельканто». Саме такий аспект несприйняття «вердівського тенора» – в особі самого Е. Карузо! – подав у своїх спогадах Бернард Шоу, який порівнював вищезазначеного великого італійського співака з Франческо Таманьо («чий голос представляє не низького драматичного тенора, а уподібнений до чоловічого сопрано» [6, с. 3]).

Культура співу в амплуа баритонального (високого) баса зазвичай була спрямована на способи співу високого драматичного тенора, а драматичний баритон у партіях Верді сприймався не інак, як драматичний тенор. І все ж таки низькі звучання, що були еквівалентні зі співом кастратів (вище ми вже писали про провідні партії в опері-*seria*, які адресувалися високим голосам-кастратам або басам) в опері епохи «*bel canto*», були більш пов'язані, ніж тенорові, з оперним співом традиційної школи. Про це писав Є. Русаков, розмірковуючи про шляхи збереження культури «*bel canto*»: «більш низькі голоси – баритони й басы – звучать набагато природніше тому, що вони не користуються головним регістром взагалі..., а володіють в основному грудним регістром». І далі – як підсумок: «неважко зауважити в співаків-чоловіків засади старої естетики...» [6, с. 3].

Вищезазначені шляхи романтичної переорієнтації голосів у італійській опері визначають особливу місію басових партій у творах Джузеппе Верді. Така місія басового голосу, на думку дослідників, насамперед продиктована композицією опери «Набукко» (1841) як такою, що втілює «наскрізний» розвиток басової виразовості на наступних етапах творчості. Зокрема, в монографії Л. Соловцової зауважено: «В урочистих мелодіях жерця Захарія (проводиря левітів в «Набукко», (примітка наша – Х. Ц.) помітний новий тип «вердівських» басових партій, що виходять за рамки традиційних вокальних партій італійської опери (у пізніших операх – Симон Бокканегра, Філіп II в опері «Дон Карлос», Рамфіс в опері «Аїда») [7, с. 51].

Звичайно, дослідниця має рацію в тому, що виразова ємність вищезазначених басових партій в операх Джузеппе Верді складає «новий тип», хоча потрібно пам'ятати й про вищенаведену якість співу басів взагалі. Адже він побудований на спадкоємності дотримання традицій давнішого оперного мистецтва. Як бачимо, Соловцова звертає увагу на *осердя вердівської специфіки басових партій* – у вищенаведеній послідовності образів-персонажів оперних творів.

Гімноспів покладено в основу оперного ліризму, успадкованого від церковної рецитації. Героїчне наповнення басових партій, що свого роду «заступають-дублюють» партії кастратів-сопраністів, було безперечно збережене в оперній спадщині Верді й збагачене демонізмом-драматизмом, які сконцентрувалися в партіях таких «гіперромантичних» персонажів, як Сільва в «Ернані». Драматичний заряд вокальної партії Захарія з «Набукко» визначається, за свідченням Л. Соловцової, зв'язком з «вуличними піснями», беручи до уваги те, що в їхню основу покладена висока майстерність оперної аріозності.

Вищеназваний персонаж – Симон Бокканегра, що є головним героєм однойменної опери, позначений у партитурі як баритон, однак масштаб цієї партії, її «басове» представлення у партії Фієско, сприяють створенню справжньої басової величі. І драматичні моменти (а їх доволі багато в сюжеті) репрезентують «новий» форсований спів «вердівської» школи. Показовою є розв'язка-кульмінація в опері, яка вимагає обмеженої гнучкості й проникливості звучання баса-баритона, утверджуючи переваги старої школи «bel canto». І в цьому плані Симон Бокканегра кардинально протиставлений такому персонажеві аналізованої опери, як Паоло Габріеле, баритонове багатство співу якого повністю підпорядковане «демонічно-романтичною» перевагою динаміки вище зазначеного амплуа-тембру.

Дивною в цій опері зазвичай є *концентрація чоловічого співу й низьких голосів у ньому: три головні персонажі з п'яти – баси, у тому числі й два вищезгадані баритони*. Тільки *резонерство* Бокканегри є очевидним порівняно з суєтливим шаленством Паоло. І *резонерські* ж функції спостерігаємо в образі Фієско, басова партія якого наповнена величною декламацією, зокрема тою, що стає «головною» порівняно з партією головного героя, як це спостерігалось в сцені-дуєті двох басів (!). Піднесений характер сюжету (державотворчо оправдана позиція, що ставала все більш актуальною в національній свідомості італійців із підходом до завершення Народної війни під проводом Дж. Гарібальді) гнівних виступів державника-аристократа на початку й примирення в кінці опери. Все це впливає на більшу виразовість партії головного героя.

Ідея державотворення стає однією з найзначущіших у наступних операх Верді й скеровує резонерські ролі басових партій на чесноти соціального й державницького панування. Опера «Дон Карлос», що написана наприкінці 1860-х років, по-своєму, як показав аналіз музичного матеріалу, трактувала п'єсу Ф. Шіллера, розширюючи деякі сюжетні лінії, в яких шляхетний герой-страждалець Дон Карлос зазвичай недостатньо відповідав його історичному прототипу. Драматичні ролі Дона Карлоса (тенор) і Маркіза ді Поззи (баритон) протиставлені двома басовими партіями – Короля Філіппа й Великого Інквізитора. Мотив страждання Дона Карлоса сповнений ореолом мучеництва *всіх* дійових осіб опери, сповіщаючи *всім*, і Королеві, і Інквізиторові, християнську моральну готовність до страждання. У цьому контексті інтонаційних взаємовпливів резонерство Народу й Короля стають одним цілим: готовність до випробувань і страждань поєднує представників різних соціальних верств.

Ідеї «альтернативної моралі» і «резонера-антирезонера» повною мірою поєднані в персонажі Короля Філіппа з однойменної опери Джузеппе Верді. Король-Лиходій і Володар-будівничий уособлює жорстокий Порядок світу – невід'ємні в концепції Джузеппе Верді (на відміну від розуміння цієї ідеї Ф. Шіллером). Арія-Монолог Філіппа на початку IV дії вражає переконливістю втілення психології Служіння: у партії домінує молитовна псалмодія, «однотонні» мелодійні лінії на зразок стародавніх церковних гімнів. Але найголовніше це те, що ця музика безпосередньо поєднує в собі стильові риси всієї опери. Маємо на увазі квартовий хід, з якого розпочинається мелодія романсу Дона Карлоса і його дуєту з Єлизаветою. Таке ж квартове зіставлення, але лише у формі акордової вертикалі, «пов'язує» його консонансною терцієвістю в хоральній частині II дії, що є свого роду темою-підсумком всієї опери. Зіставлення в ній тонік a-moll і A-dur, особливо за посередництва гармонії з низьким VI ступенем (f-a-c), створює різке звучання квартових підоснов cis-f. Цей же квартовий кістяк відчутний і в темі освідчення в коханні Дона Карлоса: мелодія чітко відтворює контур жалісливої секвенції dies irae.

Оркестровий фон, що є незмінною основою арії-монологу Філіппа в IV дії, «побудований» на інтервальних «вібраціях» співзвуч e-a-d, cis-f, і «творить» завдяки мелодизованому акордовому

посднанню лейттему кохання Карлоса і Єлизавети й вертикаль хоралу Вічності. Але, головне, спів Короля Філіппа в цьому епізоді найкраще репрезентує принади *bel canto*. Власне це той епізод, який найкраще репрезентує красу і гнучкість звуковедення і розкриває та узагальнює образ головного героя, тобто музичними засобами створює *героїчний* тип *носія християнської моралі* завдяки теситурно-технічним можливостям високого баса.

Поруч із Філіппом стоїть Великий Інквізитор (партію якого також виконує бас), що персоналізує непорушну єдність Церкви-Держави, виразовими засобами апелює до старохристиянської традиції басового відтворення Вищого Світу. Л. Соловцова як глибокий знавець творчості Джузеппе Верді констатує: «Не уступає за глибиною виразових засобів ... наступна після монологу сцена-дует двох басів – іспанського короля Філіппа та Великого Інквізитора... Дует Філіппа з Великим Інквізитором, як і монолог Філіппа, належить до найяскравіших сторінок музики Верді...» [7, с. 261]. Зауважимо, псалмоподібні фігурації в партіях обох персонажів утворюють контрапункт до мелодизованих «сплесків» і хоральної акордики, які втілюють індивідуальне відчуття Короля й позбавленого особистих прагнень Інквізитора.

Настільки ж послідовно в резонерському відношенні басові партії проявилися в опері «Аїда», написаній декількома роками пізніше від «Дона Карлоса», (порубіжжя 1870-х років), що стала приводом для державотворення та довгоочікуваної національної єдності італійців. Партії басів в «Аїді» репрезентують Фараон та Рамфіс. Треба зауважити, що партія Рамфіса в цій опері має спільні характерні ознаки з партією Інквізитора в «Доні Карлосі»: Рамфіс – уособлення релігійної ортодоксії, що не сприймає Відступництва. Образ Фараона зазвичай є уособленням ідеї державотворення (аналогічно як Філіппа в «Доні Карлосі»). Як ми вже зауважували вище, обидві опери («Дон Карлос» і «Аїда») написані під час активного державного будівництва в Італії, зокрема «Аїда» написана в рік (1871) проголошення Незалежності об'єднаної Італії під керівництвом монархічного італійського Півдня. Останній (італійський Південь) зберігав патріархальні традиції й релігійну догматику старохристиянського обряду. Образ Фараона в опері «Аїда» був наділений ореолом носія благої влади, що від імені народу чинив суд над ворогами Вітчизни і віддавав почесні героєм.

Поява Фараона – в першій картині першої та в другій картині другої дії – позначені піднесенням патріотичної снаги. Звучання труб символізують військову міць й повідомляють появу Фараона – Царя Єгипту. Цей тембр-знак припадає на кульмінацію другої картини другої дії (соло труби в *As-dur*), витворив найсвітліший епізод музики цієї опери. Із уст Фараона звучить мелодія, що символізує волю й честь єгипетського народу: «До берегів священних Ніла» (перша картина першої дії). Жанровими ознаками – швидким *італійським* маршем – ця тема повністю споріднена з вищезгаданим соло труби з другої картини другої дії. Мелодія басової партії Фараона починається з «найвищої точки звукоряду», й, будучи розміщеною у високому регістрі басової партії, є провісником блиску, сили, «пронизливості» звучання аналогічно до тембру мідних інструментів. Це соло Фараона є свого роду заспівом до ансамблево-хорового звучання, що символізує єдність народу й представників державної влади, відтворену маршовим характером.

Отже, таке розуміння влади правителя відповідає прагненням і сподіванням багатьох народів – соціальна «структурованість» Фігаро Моцарта-Бомарше знаходить в операх Верді велич соціального державотворення, перевівши на другий план силу демонічної руйнації в музиці (Мефістофель – в опері Шарля Гуно) романтиків, що абсолютизували танцювальність-тарантельність як основну рису партії Фігаро в операх Моцарта і Россіні. Маршова лейттема державотворення спроектована на «трубне» звучання баритонізованого високого баса – власне саме таким є історичне узагальнення інтонаційно-тембрової еволюції оперної концепції басового співу у XIX столітті.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Симфонические этюды / Борис Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 264 с.
2. Баритон. Бас / Баритон. И.Г. Лиценко, Л.Н. Раабен, Г.И. Благодатов. Бас. И.Г. Лиценко // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах ; [гл.ред. Ю. Келдыш]. Т. 1 А-ГОНГ. – М. : Сов. энциклопедия, 1973. – С.327; 343.

3. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко / Елена Круглова // Старинная музыка. – № 4. – 2003. – С. 45–52.
4. Лю Бінцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю. Автореферат дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства, спеціальність : 17.00.03 / Лю Бінцян. – Одеса, 2006. – 16 с.
5. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: Автореферат дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства, спеціальність : 17.00.03 / Ма Вей. – Одеса, 2004. – 17 с.
6. Русаков Е. Еще раз о bel canto / Евгений Русаков // Музыкальная жизнь. – 2006. – №№ 1. 2. – С. 1–5.
7. Соловцова Л. Джузеппе Верди / Людмила Соловцова. – М. : Музыка, 1986. – 397 с.
8. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков / Александр Стахевич. – Харьков, 2000. – 305 с.
9. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX–XX століть. Автореферат канд. дис. 17.00.03 / У Голін. – Одеса, 2006. – 16 с.
10. Хе Тьенг Хой. Партия высокого баса в опере В. Моцарта «Безумный день или Женитьба Фигаро». Магистерская работа. – Одесса, 2005. – 45 с.

УДК 78.07

С. В. ВИШНЕВСЬКА

**КОРИФЕЇ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ПРИКАРПАТТЯ  
(ДО 40-РІЧЧЯ ЧОЛОВІЧОГО ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ «ЛЕГІНЬ»)**

*У статті досліджено історію та мистецьку діяльність чоловічого вокального квартету «Легінь». Розглянуто та проаналізовано основні принципи його вокально-ансамблевого виконавства.*

**Ключові слова:** вокальне мистецтво, вокальний ансамбль, репертуар, концертне виконавство.

С. В. ВИШНЕВСКАЯ

**КОРИФЕИ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ПРИКАРПАТТЯ  
(К 40-ЛЕТИЮ МУЖСКОГО ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ «ЛЕГИНЬ»)**

*В статье исследована история и художественная деятельность мужского вокального квартета «Легинь». Рассмотрены и проанализированы главные принципы его вокально-ансамблевого исполнительства.*

**Ключевые слова:** вокальное искусство, вокальный ансамбль, репертуар, концертное исполнение.

S. V. VYSHNEVSKA

**MAESTROS OF VOCAL ART OF PRYKARPATTYA  
(TO THE 40-TH ANNIVERSARY OF MEN'S CHOIR «LEHIN»)**

*The article is devoted to the double anniversary of men's choir «Lehin» (the 40<sup>th</sup> anniversary of the artistic work of the group and 70<sup>th</sup> anniversary of all its members).*

*The creative team of male vocal ensemble «Lehin», which works more than forty years in the same composition, combining artistic elite Carpathians – Peter Cholovskiy, Michael Slywotzky, Orestes Shulyar, George Serhanyuk – who does not stay indifferent to the fate and future of the people*

*concerned with the problem of spirituality. They are not only talented singers, but at the same bright scientists and talented teachers who generously share their knowledge and skills with students. Analyzing the basic principles of vocal and ensemble performance male vocal quartet «Lehin» it should be noted that:*

*– the emergence of audio, video, computers, there are changes in trend ensembles, vocal art to theatrical and entertainment. Vocals, plastics, choreography, word, are combined with drama and shall light decorations and various technical effects. The rapid increase in various trends, styles and modern vocal performance requires analyzing, organizing and summarizing the main effects of these processes, the creation of a professional approach to them. Thus, the formation of strategic direction and vocal ensemble schools must be developed in the future vocal performers' skills;*

*– vocal and stage performing of «Lehin» are based on the classic skills of forming of the natural ensemble (ensembles and chords formed during combination of tessitura voices in the same situation). It should be noted that performers' professional skills in the use of ensemble chords do not need artificial ensemble that arise in the case when combined voices that are different in tessitura conditions. Alignment of awkward in relation of tessitura chords is complicated by the fact that nuance is the same for all the voices and binding;*

*– the relevant aspect of the article is to study the history and art of the male vocal quartet «Lehin» which pursuing an active concert touring and promoting Ukrainian vocal art not only in Ukraine but also abroad, played a major role in the preservation and dissemination of national vocal-ensemble culture. Today this group is known by only a few publications in the press («Soviet Ukraine», «Carpathian truth», «Culture and Life», etc.), so this work is the first in which there is an attempt to comprehensively highlight such issues.*

*Key words : vocal , vocal ensemble repertoire, performing in concert.*

Вокально-ансамблева музика – одна з найдавніших галузей української культури. Чимало її зразків увійшло до золотого фонду вітчизняних духовних надбань, а ряд композицій здобули міжнародне визнання. Крім того, часто вокальні ансамблі певного регіону постають як специфічна підсистема, що поєднує місцеві особливості з загальнонаціональними устремліннями. У складному і суперечливому процесі відродження й розбудови української культури важливу роль відіграють місцеві регіональні традиції. В цьому зв'язку актуалізується потреба дослідження української культури в регіональному розвитку, оскільки культура окремого регіону – складова загальноукраїнської, більш того, ґрунт, на якому зростає і формується розмаїття вітчизняної культури загалом. Отже, актуальність пропонованого дослідження зумовлена необхідністю поглибленого вивчення та об'єктивної оцінки культурно-мистецької діяльності чоловічого вокального квартету «Легінь», творчість якого має безпосередній вплив на розвиток регіонального культурного розвитку та загальноукраїнського вокального мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

До питань теоретичних розробок і практичних рекомендацій формування вокально-ансамблевих навичок у своїх наукових працях зверталися Д. Аспелунд [2], М. Гарсія [5], О. Бандрівська [3], В. Антонюк [1], Н. Гребенюк [7], Л. Дмитрієв [8], Г. Стасько [12], Р. Юссон [15], Ю. Юцевич [16]; також до уваги взято роботи з дослідження феномена ансамблевого виконавства (С. Чернікова [14], К. Чеченя [13], Л. Мандзюк [10]). Статті біографічного плану присвячені творчій діяльності колективу «Легінь» та його учасникам знаходимо в розвідках В. Грабовського [6], С. Пушика [4], В. Качкана [9], В. Дутчак [4], Н. Толошняк [4].

Проте основну джерелознавчу базу складає особистий домашній архів керівника колективу, заслуженого працівника культури України, доцента кафедри народних інструментів і музичного фольклору Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника Петра Михайловича Чоловського [11].

Мета статті – дослідити культурно-мистецьку, громадську та просвітницьку діяльність вокального чоловічого квартету «Легінь» у пропаганді вокального мистецтва на Прикарпатті, а також на теренах України та за її межами.

Творчий колектив чоловічого вокального квартету «Легінь» багато десятиліть дарує своїм шанувальникам прекрасне виконання вокальних творів, що базується на принципах

володіння академічною манерою співу (навичок правильного звукоутворення, рівного звуковедення, вокального дихання тощо). В ансамблі використане класичне поєднання голосів: I тенор, II тенор, баритон та бас. Проте особливої уваги заслуговує характеристика особистих вокальних голосів цих непересічних митців.

I тенор (від лат. *tenere* – тримати, спрямовувати) – Михайло Сливозький – володар ліричного тенора (іт. *tenore di grazia*), якому властиві м'якість тембру, здібність до передачі мелодій співучого характеру і легка рухливість. Діапазон голосу виконавця дозволив використовувати в репертуарі колективу такі твори, як «Негарна жінка» (молдавська народна пісня в обр. А. Покупца), де основною вокальною трудностю саме для I тенора є проведення мелодії практично всього твору у верхній теситурній лінії ( $d^1 - g^1$ ) з багаторазовим повторенням оспівування  $f^1 - g^1$ ; «Янка» (білоруська народна пісня в обр. М. Соколовського), партитура якої починається з половинної ноти яскравого міцного  $g^1$ ; «Вже вечір вечоріє» (А. Кос-Анатольського) з проведенням вокалізу в теситурному режимі  $dis^1 - g^1$ ; «Місячна соната» (Л. Бетховена), що використовує мелодійну лінію у рамках діапазону  $c - b^1$ ; октавні стрибки в мелодії  $f - f^1$  в творі «Летять лелеки в зорецвіт» (О. Білаша) і  $g - g^1$  у російській народній пісні в обр. С. Авакумова «Ах ты, степь широкая» та ін. Робочий діапазон співака (визначений на основі аналізу 22-ох вибіркових творів з репертуару чоловічого вокального ансамблю «Легінь»)  $c - b^1$  – охоплює близько двох октав.

II тенор – Орест Шуляр – лірико-драматичний тенор (іт. *mezzo-carattere*) з яскравим насиченим тембром, сила якого дозволяє використовувати також твори рекомендовані для драматичних тенорів (іт. *tenore di forza*). Професійне володіння навичками співу та тембральна пластичність голосу виконавця дозволяють презентувати твори, в яких партії I та II тенора частково проводять основну мелодійну лінію в унісон: «Янка» (білоруська народна пісня в обр. М. Соколовського), «Казав мені батько» (українська народна пісня в обр. Є. Козака) та терцію (так звану «вокальну втору»): «Узник» (російська народна пісня в обр. Я Дубравіна), «Вечірня пісня» (С. Танєєва), «Урочиста пісня» (М. Магомасва). Робочий діапазон в межах  $c - g^1$ , що цілком характерно для тенорів цієї класифікації, проте багате природне тембральне забарвлення голосу виконавця дозволяє повноцінно використовувати його для колоритного та приємного визвучення «середини акорду» в ансамблевих партитурах.

Баритон (іт. *baritono*, від грец. *βαρυς* – важкий, низький (про звук) і *φωνος* – тон: чоловічий вокальний голос, діапазон якого займає середній проміжок між тенором та басом) – Юрій Серганюк – володар чудового лірико-драматичного баритону, який з-поміж інших (ліричного, що за характером звучання наближується до драматичного тенора, та драматичного, який є сильнішим, але менш рухливим і у нижньому регістрі дещо наближений до баса) голосів є типовим і найбільш яскраво вираженим вокальним голосом з переліку класифікації баритонів, якому притаманні світлий яскравий тембр та сильний голос (власне, співак що володіє таким голосом, однаково легко може виконувати партії написані для ліричного баритона (драматичного тенора), так і для драматичного баритона). Саме ця специфіка використана для виконання твору «Слушай» (російська революційна пісня на слова І. Гольц-Міллера), в якому присутній ряд моментів унісонного звучання ансамблевих партій баритона, тенора та баса. В репертуарі колективу є ряд творів, у яких роль соліста відведено саме партії баритона: «Ах ты, степь широкая» (російська народна пісня в обр. С. Авакумова), «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» (А. Кос-Анатольського). Робочий діапазон виконавця:  $A - es^1$ .

Бас (іт. *basso* (низький) – низький чоловічий вокальний голос – Петро Чоловський – «основа» колективу (організатор та керівник) в прямому та переносному (основний тон акордів партитури) значеннях. Класифікація басів передбачає поділ на: бас центральний (один з двох типів оперного баса), для якого характерна могутня нижня частина діапазону, проте у верхній частині голос звучить, як правило, з деякою напругою; бас кантанте (високий), другий тип сценічного баса, що порівняно з тембральними фарбами центрального баса має більш легкий низ, але яскравий, металевий верх; бас профундо (октавіст), найнижчий за звучанням, частіше зустрічається у церковних та світських хорах, на оперній сцені використовується рідко. Петро Михайлович володар рідкісного за соковитим і м'яким тембром голосу з робочим діапазоном:  $F - d^1$ .

Таким чином, вибірковий аналіз вокальних творів, які виконує чоловічий вокальний квартет «Легінь», дозволяє стверджувати, що загальний діапазон співаків охоплює: F - b<sup>1</sup>, тобто дві з половиною октави, що дозволяє вільно використовувати в ансамблевому виконанні акорди як вузького, так і мішаного та широкого розміщення.

Репертуарна палітра колективу вміщує твори з супроводом і твори для виконання а сарелла. Ансамбль виконує твори гомофонно-гармонічного складу: «Як ніч мя покрие» (українська народна пісня в обр. В. Матюка), «Узник» (російська народна пісня в обр. Я. Дубравіна), «Летять лелеки в зорецвіт» (муз. О. Білаша, сл. М. Ткача) та ін.; твори з елементами підголоскової поліфонії: «Поема» (муз. З. Фібіха, сл. Б. Стельмаха), «Ах ты, степь широкая» (російська народна пісня в обр. С. Абакумова), «Казав мені батько» (українська народна пісня в обр. Є. Козака) та ін.; та твори поліфонічної фактури: «Були в кума бджоли» (українська народна пісня в обр. Є. Козака), «Місячна соната» (муз. Л. Бетховена, сл. Л. Забашти). Стосовно останніх, слід відзначити, що ансамбль у поліфонічних творах являє собою нашарування ансамблевих мелодійних проведень, де основна тема завжди виокремлюється, водночас усі інші голоси приглушуються до потрібного нюансу. Виконання творів поліфонічного складу вимагає від співаків володіння виконавською майстерністю й потребує чималого досвіду співу в ансамблі.

За період багатолітньої плідної співпраці до репертуарного списку колективу увійшло багато чудових творів українських композиторів, серед яких: «Краю мій» (муз. А. Кос-Анатольського, сл. А. Ярошенка), «Гуцулка Ксеня» (муз. Я. Барнича), «Явір і яворина» (муз. О. Білаша, сл. Д. Павличка), «Моя Україна» (муз. І. Поклада, сл. М. Ткача), «Летять лелеки в зорецвіт» (муз. О. Білаша, сл. М. Ткача), «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» (муз. А. Кос-Анатольського, сл. І. Франка) та ін.; російських композиторів: «Вечірня пісня» (муз. С. Танєєва, сл. А. Хомякова), «Дороги» (муз. А. Новікова, сл. Л. Ошаніна), «Березы» (муз. М. Фрадкіна, сл. Я. Дубравіна) та ін.; західноєвропейських митців: «Поема» (муз. З. Фібіха, сл. Б. Стельмаха), «Місячна соната» (муз. Л. Бетховена, сл. Л. Забашти), «Серенада» (муз. Г. Маршнера), «Колискова» (муз. В. Моцарта) та багато інших. Окрасою репертуару колективу є велика кількість народних пісень, серед яких незмінним успіхом у шанувальників таланту «Легіня» користуються: «Ой у гаю при Дунаю» (українська народна пісня в обр. М. Білана), «Казав мені батько» (українська народна пісня в обр. Є. Козака), «Ой співаночки мої» (українська народна пісня в обр. С. Людкевича), «Вже вечір вечоріє» (українська народна пісня в обр. В. Пащенко), «Ой у полі три криниченьки» (українська народна пісня в обр. М. Гринишина), «Негарна жінка» (молдавська народна пісня в обр. А. Покупца), «Янка» (білоруська народна пісня в обр. М. Соколовського), «Суліко» (грузинська народна пісня в обр. А. Мергелідзе), «Ах ты, степь широкая» (російська народна пісня в обр. С. Абакумова), «Степь да степь кругом» (російська народна пісня в обр. Я. Дубравіна), «Вечерний звон» (російська народна пісня в обр. Я. Дубравіна) та багато інших.

Цікавою особливістю учасників чоловічого вокального ансамблю «Легінь» є те, що всі вони однолітки (1944 р.н.), яких об'єднала любов до пісні, а доля звела у стінах Івано-Франківського педагогічного інституту ім. В. Стефаника. 1974 рік став знаменним в історії колективу, адже саме цього року вже сформований і усталений виконавцями вокальний квартет бере назву «Легінь». Молоді талановиті легіні розпочали багатолітню творчу діяльність. У цьому ж році відбулося декілька концертів. Перший з них присвячений 100-річчю з дня народження Марка Черемшини, на якому колектив виконав твір на слова М. Лермонтова в музичній обробці А. Новікова «Выхожу один я на дорогу». Чітка дикція, виразне фразування, вдало підібрані тембри – все це складає успіх ансамблю, який впевнено поповнює лави своїх шанувальників новими поціновувачами вокального мистецтва.

Неодноразово квартет «Легінь» виступає на лекціях Міського університету музичної культури.

22 травня 1975 року відбувся творчий звіт лауреата Всесоюзного телевізійного фестивалю народної творчості Михайла Сливоцького, чоловічого вокального квартету «Легінь» та інструментального квартету «Усмішка».

Пам'ятними виявилися також поїздки квартету «Легінь» до Москви на запрошення Центрального телебачення, де колектив бере участь у перших програмах, в яких «наживо», з

прямою трансляцією, виконувались вокальні твори. Ведучими були С. Волнова та А. Судець.

Серед розмаїття концертних виступів важливу роль займали профорієнтаційні програми, які проводилися у різних освітніх закладах. Зокрема, у Калуському культосвітньому училищі, Коломийському музично-педагогічному училищі, Терехівському культосвітньому училищі, Чортківському музично-педагогічному училищі.

Професійною майстерністю колективу мали змогу захоплюватися палкі шанувальники вокального мистецтва не лише на теренах України, а й за її межами, де вони популяризують свої хіти. У 1975 році чоловічий вокальний квартет побував у Румунії. Багато цікавого учасники ансамблю довідалися про цю країну, менталітет наших емігрантів, спілкуючись з людьми, які щертв наповнювали концертні зали.

У травні 1976 року проводилися Дні Декади української літератури та мистецтва у Білорусії. В одну з чотирьох груп, запрошених на святкування, входили: «Легінь», народна артистка УРСР М. Стеф'юк, поети Б. Олійник, В. Корш, Н. Гілевич, композитори О. Білаш, В. Тилик, артистка кіно Н. Суржина, Т. Яблонська. Чоловічий вокальний квартет з сольними концертними програмами виступив у Мінську, Червені, Вітебську, Лепелі, Бресті.

Протягом 1979 року проходили концертні програми до Дня радянської літератури на Прикарпатті, 109-річчя з дня народження В. І. Леніна, для учасників республіканського семінару лекторів-міжнародників та учасників п'ятої міжреспубліканської наукової студентської конференції. У своїх виступах квартет «Легінь» представив пісні «Тишина», українську народну пісню «Ой, у гаю при Дунаю», російську народну пісню «Ах, ти, степь широкая», «Узник» на сл. С. Пушкіна та ін. В пресі з'явилися відгуки про виступи колективу: «...Вони серед тих, хто діє, а не вичікує. Вони страждали в пошуках творчості, тому ніколи не були з тими, що завдавали страждань рідній культурі. Свято берегли народний образ, яскраво відтворювали його в пісні, тому міцна і активна їхня мистецька сила» [11].

24 травня 1980 року в актовому залі Івано-Франківського державного педагогічного інституту ім. В. Стефаніка до 110-річчя з дня народження В. І. Леніна та 40-річчя заснування інституту відбувся творчий звіт викладачів та студентів музично-педагогічного факультету. Молодечий запал та майстерність виконання продемонстрували вокальний квартет «Легінь», інструментальний ансамбль «Усмішка», унісон скрипалів, керівник – доцент Крих Ю. Д., хор студентів музично-педагогічного факультету, керівник – в. о. доцента Іжак В. О., камерний ансамбль, керівник – Терпелюк П. І., солісти М. Сливоцький, Б. Антоневич, В. Поліщук, Т. Лоскутова, В. Кващук, О. Макар.

Розширювався й удосконалювався репертуар. Серед пісень найбільшою популярністю користувалися «Гуцулка Ксеня» муз. Я. Барнича, «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Журавлі», сл. Л. Лепкого. Колектив активно гастролював не лише по Україні. Пісенна дорога привела до країн Прибалтики, Закавказзя, Таджикистану, Узбекистану, Берліна, Народної республіки Конго.

Незабутнім для ансамблю стали виступи з 27 жовтня по 1 листопада 1981 року на центральному стадіоні ім. В. І. Леніна, в універсальному спортивному залі «Дружба», де проходила велика концертна програма «Молодість, спорт, пісня...». У ній також брали участь: лауреати міжнародних та всесоюзних конкурсів Т. Гвардцителі, Н. Круликовська, О. Пірагс, Е. Юзбашан, Г. Яутакайте, М. Серишев, М. Сливоцький, Н. Костенко, Р. Гарєєв, рок-група «Пори року», вокальне тріо «Горобина», композитори О. Іванов, Е. Ханок, Г. Мовсесян, О. Мажуков, артисти кіно і театру М. Крючков, В. Етуш, Ю. Богатиков, З. Високовський, концертний оркестр «Товариш» і олімпійські чемпіони, чемпіони світу, Європи, майстри спорту.

У 1982 році в Києві відбулися творчі звіти майстрів мистецтв і самодіяльних колективів, присвячені 60-річчю утворення СРСР. Це було велике, хвилююче свято і водночас перший відповідальний концерт для Івано-Франківської області. У першому відділенні вокальну майстерність продемонстрували учасники квартету «Легінь», хор «Гуцульщина», заслужена артистка УРСР В. Ткаченко, народна артистка УРСР М. Стеф'юк.

У 1986 році вокальний квартет «Легінь» взяв участь у ювілейних концертах з нагоди 130-річчя від дня народження І. Франка в містах Івано-Франківськ та Києві. Прозвучали твори «Стежина в парку» (муз. А. Кос-Анатольського), «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» (сл. І. Франка, муз. А. Кос-Анатольського), «Явір і яворина» (сл. Д. Павличка, муз. О. Білаша).



У 1987 році чоловічому квартету присвоєно звання «Народний самодіяльний».

Після того, як колектив пропрацював більше 20 років, керівник Петро Чоловський вирішив видати збірник, куди б увійшли твори, які виконує «Легінь». У 1988 році він їде до Києва у видавництво «Музична Україна», де подав до друку близько 40 пісень. Проте частину з них не допустили до друку (наприклад, вокальний твір «Гуцулка Ксеня»). Збірник повинен був обов'язково видаватися і українською, і російською мовами. Поет Ярослав Ярош зробив переклад цієї пісні на російську мову. Праця П. М. Чоловського, пов'язана з випуском збірника, завершилася лише у 1991 році. Збірник «Співає квартет «Легінь»» вміщує 22 твори з їхнього репертуару.

За участю колективу було створено кілька музичних фільмів: «Співає квартет «Легінь», Москва, 1975 р., «Співають гори», Укртелефільм, 1984 р., «Карпатські джерела», Укртелефільм, режисер О.Бійма, 1988 р., «Верховино, світку ти наш», випущено грамплатівку «Співають гори», Всесоюзна фірма «Мелодія», 1988 р. (вінілова платівка містить 13 творів з репертуару М. Сливозького, квартету «Легінь» та інструментального ансамблю «Усмішка»).

20 квітня 1994 року для франківчан та гостей міста відбувся творчий звіт кафедри музикознавства. Перед глядачами виступили чоловічий вокальний квартет «Легінь», струнний квартет (керівник Герета О. П.), ансамбль бандуристів (керівник Дутчак В. Г.), ансамбль народної музики (керівник Никорак Л.), диксиленд (керівник Шевченко О.), інструментальний ансамбль «Усмішка».

У своїй творчій діяльності учасники колективу завжди підтримували дружні зв'язки з багатьма професійними митцями, композиторами, поетами, режисерами і виконавцями (О. Білашем, В. Костенком, В. Якуб'яком, В. Їжаком, Б. Шиптуром, Б. Янівським, С. Пушиком, О. Біймою, М. Стеф'юк, М. Скочелясом, В. Стріховичем та ін).

11 листопада 2006 року у залі у Івано-Франківського обласного театру ім. І. Франка відбувся концерт, присвячений 40-річчю музично-педагогічного факультету, на якому квартет «Легінь» виконав українську народну пісню в обробці В. Матюка «Як ніч мя покриє» та «Явір і яворина» (сл. Д. Павличка, муз. О. Білаша).

Квартет «Легінь» – лауреат двох телетурнірів «Сонячні кларнети». Пісні у виконанні квартету, записані на Всесоюзній фірмі «Мелодія» разом з солістом М. Сливозьким та інструментальним квартетом «Усмішка», звучать на телестудіях Львова, Чернівців, Москви, у фондах держтелерадіо Києва, Івано-Франківська. У 2009 році вийшов CD диск «Квартет «Легінь»», куди увійшли двадцять вокальних творів українською мовою.

Жодна важлива подія регіонального значення не обходилася без виступу народного чоловічого квартету «Легінь». Колектив нагороджений Почесними грамотами Міністерства культури БРСР та України, Міністерством освіти, ЦК ВЛКСМ та ЦК ЛКСМ України за естетичне виховання підростаючого покоління та багато ін.

На жаль, колектив сьогодні не виступає через хворобу Михайла Юрійовича Сливозького.

Отже, творчий колектив чоловічого вокального ансамблю «Легінь», який понад сорок років працює в незмінному складі, поєднав мистецьку еліту Прикарпаття – Петра Чоловського, Михайла Сливозького, Ореста Шуляра, Юрія Серганюка – яких не залишає байдужою доля і майбутнє свого народу, яких глибоко хвилюють проблеми духовності нації. Вони не лише талановиті співаки, а разом з тим яскраві науковці і педагоги, які щедро діляться своїми знаннями та вміннями зі студентською молоддю.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія / Валентина Геніївна Антонюк. – [2-ге вид.]. – К. : Українська ідея, 2001. – 144 с.
2. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса / Дмитрий Аспелунд ; [под ред. М.Львова.] – Москва–Ленинград : Музгиз, 1952 – 190 с.

3. Бандрівська О. Науково-методичні праці, статті, рецензії / Одарка Бандрівська // Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Львів, 2002. – Вип. 6. – 147 с.
4. «Без пісень нема життя...» (До 40-річчя заснування музичного факультету Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника) / Музично-красознавчий альманах ; [упорядники: Дутчак В. Г., Карась Г. В., Ортинська М. З., Чоловський П. М.]. – Івано-Франківськ : Гостинець, 2006. – 140 с.
5. Гарсиа М. Школа пения / Мануэль Гарсиа. – М. : Музгиз, 1957. – 389с.
6. Грабовський В. «Легінь» / В. Грабовський // Українська музична енциклопедія ; [ред. Г. Скрипник (гол.) та ін.] – Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. – Т. 3. – 628 с.
7. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Наталія Євгенівна Гребенюк. – К., 2000. – 39 с.
8. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики : учебное пособие / Леонид Борисович Дмитриев. – М. : Музыка, 1968. – 676 с.
9. Качкан В. Постаті : Студії. Есеї. Сильвети. Рефлексії : у 2-х томах. Т. 2 / Володимир Качкан. – Івано-Франківськ : місто НВ, 2012. – С. 676–681.
10. Мандзюк Л.С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Любов Сергіївна Мандзюк. – Харків, 2007. – 18 с.
11. Приватний архів П. М. Чоловського.
12. Стасько Г.Є. Творче і раціональне в системно-методичному забезпеченні професійної підготовки вокалістів / Г.Є. Стасько // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. VI. – Івано-Франківськ, 2003. – С. 46–58.
13. Чеченя К. Традиції ансамблевої гри в Україні / К. Чеченя // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : науковий журнал. 4'2006. – Київ : Міленіум, 2006. – С. 69–74.
14. Чернікова С. В. Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Світлана Валентинівна Чернікова. – Харків, 2008. – 18 с.
15. Юссон Р. Певческий голос: Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Рауль Юссон ; [пер. с фр. Н.А.Вербовой.] – М. : Музыка, 1974. – 262с.
16. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу : навчально-методичний посібник / Юрій Євгенович Юцевич. – К., 1998. – 98 с.

УДК 784.1 (477)

Л. О. НЕМЦОВА

### УКРАЇНСЬКА ХОРОВА ПІСНЯ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА

*У статті представлено український хоровий спів в художній інтерпретації письменника – в уривках його прози. Звернено увагу на притаманне образне мислення І. Франка: національна органічність цих співочих виявів (спонтанних або традиційних) виступає у різноманітних життєвих ситуаціях, історичних і соціокультурних обставинах.*

**Ключові слова:** спів, пісня, хор, церковні співи, весільні пісні, обрядові пісні.

## УКРАИНСКАЯ ХОРОВАЯ ПЕСНЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ ИВАНА ФРАНКА

*В статье представлено украинское хоровое пение в художественной интерпретации писателя – в отрывках его прозы. Подчеркивается характерная черта для образного мышления И. Франко: национальная органичность этих певческих проявлений (спонтанных или традиционных) выступает в разнообразных жизненных ситуациях, исторических и социокультурных обстоятельствах.*

**Ключевые слова:** пение, песня, хор, церковное пение, свадебные песни, обрядовые песни.

L. O. NEMTSOVA

## UKRAINIAN CHORAL SONG IN ARTISTIC PROSE OF IVAN FRANKO

*In the article the Ukrainian choral singing is presented, in artistic interpretation of the writer – in the fragments of his prose. The inherent to the vivid thinking of I. Franko is underlined the national organic of these singing displays (spontaneous or traditional) in the various of vital situations, historical and socio-cultural circumstances.*

*The Ukrainian choral singing «is heard» on the pages of stories, narratives and dramas of I. Franko from the mouths of characters from different social strata and age-related groups. He can be character by numerous inspirations. These songs are of high school students in the story of «Petriyi» and «Dovboschuky», that at one time were sung by an author, during the studying in the Drohobych gymnasium. These are the entertaining singing of young people from the sacred families or workers in the time of leisure. In relation to the working authentic «songs» of other maintenance – angrily-satiric in the story «Borislav laughs» – model is a parallel comprehension of their genesis and features in scientific story about ethnography of the Ukrainian people.*

*In a historical story «Zakhar Berkut» separate moments are recreated from life of heathen society, that accompanied by the military and ritual singing of the feast.*

*I. Franko did not go round of the traditional church singing in stories «Borislav laughs», «Bases of public», in the narration «Ripnyk» and other works. In drama «Teacher» children begin the open examination to parents by a song, that is original treatment by I. Franko of Lysenko anthem «Goodness large, only» for junior schoolchildren. All these fragments are represented by an author true, with sense and understanding of cathartic possibilities of religious music.*

*With the not less respecting I. Franko described the separate types of the national ceremonial-choral singing in a story «Large noise». In detail, for certain and at the same time the «scenario» of wedding celebrations is artistically convincingly represented with singing of participants of the family ceremonial acting (matchmakers, friends and guests) on withstand most ancient customs. In the same work it is mentioned about the «merry carol singing» of winter calendar-ceremonial cycle.*

*It costs to add, that the adopted types of the ceremonial singing became the articles of scientific researches of Franko-scientist also.*

*Considerable attention was devoted by I. Franko-writer to the herd singing during labour. These labour songs that are appeared in his texts mainly as merry and cheerful (fairy-tale «Without labour», story of «Lesyshyna servants»). Only in drama «Stolen happiness» sounds sad song of girls during spinning, as a pre-announcer of tragedy in the finale of the composition.*

*Ivan Franko in his prosaic works showed the own attitude toward the choral singing and his interpretation, as an inalienable component of Ukrainian life purport space and age. The choral song is provided with a writer by the wide spectrum of action, influence, various setting: from social and political – to entertaining, from a student's – to labour, from the ritual to folk-ceremonial (mithopoetic) and liturgical. But everywhere it remains perceptibly-ontological express of the soul of people – his psychological and mental signs, ethic-moral principles and originally-cultural face.*

**Key words:** singing, song, choir, church songs, wedding songs, folk songs.

Геніальність І. Франка полягає в широкоаспектному вивченні української музичної культури. Немає жодної сфери, в якій би не торкалося перо Великого Каменяря. Особливо це стосується пісенної творчості, якій І. Франко присвятив широкий ряд наукових статей і великих наукових розвідок.

Тема «Іван Франко і музика» неодноразово привертала увагу дослідників (О. Дей [1], М. Загайкевич [2], Б. Кудрик [3], С. Людкевич [4], А. Рудницький [5], М. Черепанин [29] та ін.). Звернення до неї були викликані переважно пам'ятними датами життєтворчості І. Франка й торкалися здебільшого різних аспектів його особистої причетності до музичної культури та композиторської творчості на його тексти. На жаль, ця проблема в українському музикознавстві ще недостатньо висвітлена й потребує подальших наукових пошуків.

Мета статті – висвітлити погляди І. Франка на роль і місце хорової пісні в житті українців через призму його художньої прози.

Як і в поезії, у прозових художніх творах Іван Франко віддає належне українському хоровому співу, що «лунає» на сторінках його оповідань, повістей і драм з уст персонажів із різних соціальних прошарків і вікових груп, у численних інспіраціях і проявах.

У повісті «Петрії і Довбошуки» один із головних героїв, Андрій Петрій, прощається зі шкільними товаришами, виконуючи батькове прохання про повернення додому. За щирими прощальними словами «...слідували пісні – тії розгульні, ученицькі, молодецькі пісні, заховані ще з давніших часів» [20, с. 25]. Автор і сам співав їх, навчаючись у Дрогобичі в гімназії. Про це написав у автобіографічному «Передньому слові» до чотирьох нарисів під загальною назвою «Рутенці». Зокрема, про «товариські співи» учнів його класу [19, с. 10] і про заснований музикантом Стецівим (який прибув до Дрогобича із Перемишля) хор учнів-русинів «вищих класів, охочих та здібних до співу» [19, с. 11]. Стеців, який «навчив їх початків нот» [19, с. 11], був лише одним із низки диригентів гімназійного хорового осередку, що мав досить давню традицію і з якого вийшло немало визначних співаків. В четвертому нарисі «Патріотичні пориви» музика, танці й веселі співи молоді із священничих родин у домівці панотця Іллі виступають різким контрастом до обставин у хатині його сусіда, бідняка Максима, де помирає хвора жінка [16, с. 35–36].

У повісті «Борислав сміється», присвяченій темі визискування робітників на нафтових промислах Борислава, автор описує шлях головного героя Бенедя Синиці на роботу до Борислава попри церкву Святої Трійці у Дрогобичі. Тоді була неділя і «дяки гриміли хвалу Божу» [7, с. 302]. Навпроти церкви скупчилися робітники, щоб по закінченні служби – «хвали Божої» – вирушити до Борислава. В цій самій повісті І. Франко звертає увагу на відсутність «звичайних косарських пісень» у час косовиці – доби «самої оживленої і поетичної польової роботи» – в зв'язку з неврожаєм, викликаним несприятливими погодними умовами, через що підгірські оселі тоді мали «мертвий вигляд» [7, с. 343]. Після змови проти власників нафтових промислів раніше покірні робітники різко змінили свою поведінку: «ходять улицями, гомонять, регочуться, грозять, то співають» [7, с. 446]. Цим демонстрували свою громадську силу та одностайність. Коли власники погодилися на їхні умови (точніше, вдали, що погодилися), робітники сміливіше ходили «товпами по Бориславі. Веселі пісні роздалися від одного кінця до другого» [7, с. 462]. Та найбільш переконливо автор змалював потугу пісні як одного із видів зброї у первісному варіанті XVI розділу цієї ж повісті, що зберігся як автограф у архіві письменника. Зустрічаючи своїх гнобителів на вулицях, робітники-«ріпники» «допікали» їх, як пише І. Франко, «співанками з бориславського життя». «По кількадесят голосів складалося до купи і, величезним хором, мов ревом бурі піднята, розлягалася по Бориславі гнівно-сумовита пісня» [13, с. 502]. Показовими рисами двох рядків цієї пісні є її характерний зміст – «на злобу дня» – та іманентна коломийкова формула (4+4+6). «Грізні співаючі громади ріпників на вулицях» наводили страх на нафтових магнатів, вони «порядно-таки тремтіли» [13, с.503]. Прикметно, що у своїй науковій розвідці «Знадоби до вивчення мови і етнографії українського народу» І. Франко згадує цю ж пісню як зразок новітньої народної творчості, подає її паспортизацію («записано в Нагуєвичах від Митра Лялюка» [10, с. 189–190]). Згадану та інші записані ним пісні про Борислав відносить до «зложених свіжо, за наших днів» [10, с.186]. Вони є доказом того, наш народ «... усе ще спосібний видобувати чимраз нові тони,

відзиватися чимраз новими, а все хорошими, ... характеристичними піснями на всякі біжучі справи, котрі глибше діткнуть його життя і показують вплив на його суспільні і економічні обставини» [10, с.187].

Такими можуть бути не лише народні, а й авторські пісні – це І. Франко демонструє у повісті «Хома з серцем і Хома без серця», коли двоє знайомих, з однаковими іменами та цілком протилежними характерами й світоглядами, зустрілися після політичних зборів. Інші молоді люди, прихильники Хоми з серцем, вітали його з успішною промовою, ділилися враженнями й надіями (в той час як Хома без серця – постійно критикував). «Швидко звичайна розмова стала занадто вбогою і холодною для їхнього ентузіастичного настрою, і вони почали співати. Сама собою з їх уст зірвалася пісня, уложена Хомою з серцем, якої остатні куплети будили серед молодіжці особливий ентузіазм... Кінцеві два рядки («Терпливість – се наша найтяжча провина! Отим-то все бідні ми!» – Л. Н.) повторено з таким притиском, що аж шибки в вікнах забряжчали» [218, с. 16]. Письменник правдиво відтворив тут колективну спонтанність співу та його емоційно-настрійову самодостатність.

У повісті «Захар Беркут» Іван Франко вкраплює у канву історичного сюжету з «громадського життя карпатської Русі в XIII віці» хорові співи у їхніх найдавніших і традиційних функціях – застольних («серед радісних окликів і співів почалася гостина» [11, с. 86], мілітарних («кожда громада несла наперед себе бойову хоругву; охочі, смілі їх пісні лунали далеко по горах» [11, с. 101] і ритуальних пісень (коли Захар Беркут помер, односельці «з радісними співами обмили його тіло і занесли його на «Ясну поляну», до стародавнього житла прадідівських богів» [11, с. 154]).

В останньому випадку ритуальні співи пов'язані ще з язичницькими віруваннями й обрядами згідно із задумом і суспільно-культурним контекстом історичної повісті. Християнські ж церковні співи згадуються у прозі І. Франка значно частіше. Окрім повісті «Борислав сміється», знаходимо розлогіші уривки такого змісту в інших творах. А саме, недільна відправа у селі Товстохлопи, що супроводилася всенародним богослужбовим співом: «з церкви розлягався голосний на ціле село, протяглий спів літургії; у церкві співали всі, хто лиш міг: чоловіки, жінки, хлопці і дівчата гармонійним хором. Здавалося, що величезна хвиля тих голосів розпирає стіни старої церкви і підносить її на собі вгору» [13]. Виразні епітети та метафоричні вислови свідчать про глибину усвідомлення їхнім автором сутності літургійної музики. «Святі співи» зустрічаються у фрагменті відправи в повісті «Основи суспільності» [15, с. 186]. «Церковні співи» на Великдень поруч із веселими вигуками «Христос воскрес», як одна із радісних сцен сільського життя виникають у уяві Івана-ріпника яскравим спомином – повною протилежністю до його теперішнього безправного становища найманого робітника в Бориславі (оповідання «Ріпник») [23, с. 46]. Розповіді учасниці про прощу зі Львова повністю присвячено оповідання «Різуни». Проща від костела св. Анни до Кальварії – святого місця відпусту католицької церкви («де показана доочне мука господи і де найсвятіша мати раз у раз робить чудеса» [22, с. 205]) – відбулася 1884 року. Цією подією хотіли скористалися розбійники, яким однак не вдалося здійснити свої плани. Франко відштовхнувся від історичного факту, надавши йому «рух і тепло», як висловився сам про необхідність цих якостей для письменника у передмові до невеликого циклу із двох історичних оповідань [17, с. 190]. Тому правдиво й одночасно з почуттям зобразив релігійне дійство з неодмінними процесіями, хоругвами й «побожними співами» при цьому [22, с. 198; с. 202; с. 205]. «Побожні співи» чергувалися з молитвами, проханнями й риданнями великої кількості людей, оскільки була посуха й насувалася загроза голоду: «тим-то й пливе нарід ріками на Кальварію» [22, с. 205]. На такій основі розгорнувся епізод із життя іншої учасниці прощі.

Як відомо, до святкової Служби Божої інколи залучають дитячі хори. Ця національна традиція відображена в оповіданні «Іригація», коли хор сільських школярів співав у церкві «під проводом свого учителя» з нагоди певної урочистості [12, с. 122; с. 125]. У драмі «Учитель» діти розпочинають відкритий іспит перед інспектором і своїми батьками піснею, спеціально вивченою до цієї події разом з учителем. Це своєрідний поетичний переспів Франком Лисенкового гімну «Боже великий, єдиний» на слова О. Кониського, адаптований для

молодших школярів. Після його виконання дорослі діляться враженнями від пісні, зауважуючи, що вона викликає сльози і що її можна співати й у церкві [26, с. 114].

«Вікові звичаї» (І. Франко) українського народу, ці своєрідні культурні «прафеномени», віддзеркалилися не лише в релігійній гілці хорového співу, а й в обрядовій, що сягає дохристиянських часів. Два основні типи традиційно-обрядового хорového співу – родинно-побутовий та календарний – представлені в повісті «Великий шум».

Весілля парубка Костя Дум'яка з панною Галею відбулося за усталеним детальним сценарієм на два дні святкування, в якому брали участь різні дійові особи. Відтак кожна хорова група втілювала певну роль: хор свашок (що відповідав на заспів матері молодого «згідними притишеними голосами») чергувався з хором дружок («мов рій бджілок, забриніли голоси дівчат»). Паралельно відбувалося плетення вінків і випікання короваю – «все з піснями, з примовинами, усталеними старим звичаєм» [8, с. 268]. Під час цього «повіяло якимось дивним духом по хаті; навіть найстарші свахи втирали сльози, навіть запечені пекарки, що пріли біля печі, плакали та хлипали, як малі діти, а дівчата-співачки затулювали хусточками заплакані очі» [8, с. 268]. (Згадка про «дивний дух» дуже показова, вона сприймається як вказівка на праотчий дух, що єднає покоління роду, з огляду на архетиповий, генеалогічно-субстанціональний характер весільного обряду – одного із найдавніших у нашій культурі.) Коли до хати ввійшли троїсті музики, розпочалися танці – запальні коломийки. «Почулися співи, зразу невинні, весняні, майже дитячі» [8, с. 269], адже староста застеріг дружбу, щоб першого дня не звучали пісні із сороміцькими словами. «Пішли танці і співи. Співали лише парубки... співи свих при жіночій столі тільки десь-колись вчувалися з гамору танечників, як тихий бренькіт мурашок серед ревучої бурі... гарячі співанки вилися над юрбою, як ластівки над буйною нивою» [8, с. 270]. На другий день обряд продовжувався: завітчанний «поїзд» від двора молодого вирушив по молоду, супроводжуваний піснею свашок. З панною молодою попростували до церкви, де вистояли цілу Службу Божу й відбулося вінчання. Після цього, по дорозі до дому молодого, «заграли музики, заладали свахи» [8, с. 271]. Усталені «церемонії» мали місце й при вході до двора: «свахи, ставши біля входу, співали» [8, с. 271], звертаючись до матері молодого. Сама ж гостина також доповнювалася традиційними співами. «Почався епічний, весільний обід, що тривав аж до заходу сонця, з горівками, пивами й медами, з музиками та співами, з піснями до кожної страви, з похвалами і придирами» [8, с. 272]. Автор докладно відтворив перегуки двох хорів за святковими столами, коли один «величав» страву, а інший «ніби кепкував» з неї. На кожну зміну страв була своя пісня. По закінченні обіду свахи заспівали подячну пісню Богу та господарям. Забава продовжувалася всю ніч, «та з-посеред молодежі частіше й частіше лунали сороміцькі пісні, безсоромні, смілі, пластичні і оригінальні, та при тім наївні і чисті в своїй натуральності, як твори Сапфони й Аристофана» [8, с. 277–278]. І. Франко яскраво, виразно й з повагою до кожної подробиці передав пісенно-драматичну святкову атмосферу українського весілля, добираючи влучні художні характеристики до способів автентичного контонування-співголосся (за І. Мацієвським), до різних семантичних відтінків змісту пісенних текстів. Письменник вловив прадавню естетику дійства з його пануючими настроями доброзичливості, гостинності, добродушного гумору, сердечності та обопільної пошани як головних учасників, так і гостей. Це поєднання художності й достовірності не випадкове – адже І. Франко був визнаним фольклористом. Що ж стосується весільного обряду, то ще 1886 року він написав передмову до зібраних Ольгою Рошкевич весільних пісень з її рідного села Лолин Стрийського повіту [18], пізніше рецензував праці, що торкалися народної творчості цього типу ([21, с. 212], [20, с. 332]). У згаданій передмові, зокрема, зазначив про глибоко поетичний характер деяких весільних пісень із Лолина, проте, на його думку, більшість із них – «римовані обрядові формулки» – мали «символічне та міфологічне» значення [18, с. 40].

Зимові календарно-обрядові пісні (їх І. Франко також студіював і присвятив їм наукові розвідки) також присутні в повісті «Великий шум». Тут вони вплетені в контекст оповіді про справедливе звільнення з-під варті Костя Дум'яка (де він перебував після інциденту з представником влади) напередодні Різдва. Завдяки цьому зміг провести Святий вечір з родиною. «А по селі, по якій годині тиші, коли йшла рокова, церемоніальна вечерея з

примівками і обрядами по старому звичаю, з дідухом і кутею, почалися веселі колядкові співи про те, як Бог родився і всі святі раду радили, яке б йому ім'я дати, а Пречиста не згодилася ані на Петра, ані на Павла, тільки на «самого Суса Христа», або про те, як Бог з ангелами міряв небо і землю. Вони лунали аж до півночі під зоряним, тихим небом» [8, с. 309].

Називаючи пісню «каждочасною товаришкою нашого русина при роботі» [9, с. 246], І. Франко у своїх повістях і оповіданнях навів кілька прикладів гуртового співу під час трудового процесу. Не зважаючи на переважно важкі умови праці простих людей, ці пісні зазвичай веселі й життєрадісні. Таке враження виніс І. Франко ще зі своїх років навчання, коли проживав у тітки Кошицької, власниці столярні в Дрогобичі: «... столярня дуже часто лунала піснями. Особливо всяка стичність з фарбами та пензлями якось сама собою викликала пісні на уста... я, навчившись швидко всіх пісень, популярних у столярні, допомагав своїм пискливим голосом кожному» [25, с. 186]. Ось опис літньої польової роботи в одному селі: «по полях, куди оком кинеш, блискали серпи, бренькотіли коси, розлягалися співи, сміх і переक्лики робучого люду» [28, с. 316]. З пісні парубків і дівчат, що прядуть, мотають пряжу й плетуть з неї рукавиці, розпочинається перша дія драми «Украдене щастя». Обрана народна пісня «Ой там за горою, та й за кременною», однак, не є веселою, бо, за наміром автора твору, вона покликана бути передвісницею майбутньої трагедії. Пісню молодих людей перериває сусідка головної героїні, зауважуючи несумісність її змісту до спокійного життя господарів цієї хати [24, с. 7–8]. В оповіданні «Лесишина челядь» літній ранок у селі розпочався, як звичайно: пастухи «... співали весело, гойкали та вилускували батогами, женучи свій товар» [14, с. 254].

Тому символічним є епізод із казки «Без праці», головний персонаж якої Іван Лінюх отримав у подарунок перстень, який виконував майже всі бажання. Лише бажання «хочу бути щасливим» не могло бути виконаним. Іван не почувався щасливим, не роблячи нічого і маючи всі матеріальні блага. «А надто вид тисячів людей, зайятих польовою роботою, будив в Івановій душі якесь прикре чуття... Але найгірше разив його спів отих простих людей» [6, с. 265]. Раніше Іван «співав дуже часто, і, співаючи ті прості, сердечні співанки... пізнавав дивної полегші. Але від часу, коли чудовий перстень обхопив його палець ..., – від тої хвили пісня втекла від нього... Ті люди співають – мабуть, вони щасливі!» [6, с. 265]. Аж коли повернув перстень дідові-чарівникові, відчув полегкість, бо повернувся до своєї роботи. Без праці немає ні пісні, ні щастя – такою є мораль цієї казки для дорослих.

Таким чином, Іван Франко у своїх прозових творах показав власне ставлення до хорового співу та його трактування як невід'ємної компоненти українського смисложиттєвого простору та хроносу. Хорова пісня наділена письменником широким спектром дії, впливу, різноманітних призначень: від суспільно-політичного – до розважального, від учнівського – до трудового, ритуального як народно-обрядового (міфопоетичного), так і літургійного. Але всюди залишається чуттєво-онтологічним виразником душі народу – його психологічних і ментальних прикмет, етично-моральних засад і самобутньо-культурного обличчя.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Дей О. Фольклорні імпульси у збірці «Зів'яле листя» / О. Дей // Спілкування митців з народною поезією. – К., 1981. – С. 38–77.
2. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра / М. Загайкевич. – К. : Музична Україна, 1986. – 175 с.
3. Кудрик Б. Іван Франко в пісні / Б. Кудрик // Просвіта. – 1936. – № 2. – Травень. – С. 43–44.
4. Людкевич С. Іван Франко і музика / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / [упор. З. Штундер]. – Львів : Вид-во М. П. Коць, 1999. – Т. I. – С. 273–277.
5. Рудницький А. Франко в музиці / А. Рудницький // Свобода. – Ч. 155. – 15 серпня 1956 року.
6. Франко І. Без праці / І. Франко // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 18. – К. : Наукова думка, 1978. – С. 240–305.

7. Франко І. Борислав сміється / І. Франко // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 15. – К. : Наукова думка, 1978. – С. 256–480.
8. Франко І. Великий шум / І. Франко // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 22. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 208–317.
9. Франко І. Вугляр / І. Франко // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 14. – К. : Наукова думка, 1978. – С. 245–253.
10. Франко І. Знадоба до вивчення мови і етнографії українського народу / І. Франко // Т. 26. – К. : Наукова думка, 1980. – С. 186–193.
11. Франко І. Захар Беркут. Образ громадського життя Карпатської Русі в XIII віці / І. Франко // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 16. – К. : Наукова думка, 1978. – С. 7–154.
12. Франко І. Іригація / І. Франко // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 18. – К. : Наукова думка, 1978. – С. 119–146.
13. Франко І. Коментарі (Борислав сміється) / І. Франко // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 15. – К. : Наукова думка, 1978. – С. 499–505.
14. Франко І. Лесишина челядь / І. Франко // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 14. – К. : Наукова думка, 1978. – С. 254–264.
15. Франко І. Основи суспільності / І. Франко // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 19. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 144–341.
16. Франко І. Патріотичні пориви / І. Франко // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 15. – К. : Наукова думка, 1978. – С. 35–41.
17. Франко І. Передмова [до «З бурливих літ»] / І. Франко // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 21. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 189–196.
18. Франко І. Передне слово [до збірки «Obzędy i pieśni weselne ludy ruskiego we wsi Łolinie, powiatu Stryjskiego. Zebrała Olga Roszkiewicz, opracował Iwan Franko»] / І. Франко // Т. 27. – К. : Наукова думка, 1980. – С. 40–43.
19. Франко І. Передне слово [до «Рутенців»] / І. Франко // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 15. – К. : Наукова думка, 1978. – С. 7–11.
20. Франко І. Петрії і Довбошуки / І. Франко // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 2. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 7–243.
21. Франко І. [Рец. на] Pieśni górali bieskidowych z okolic Rabki / І. Франко // Т. 27. – К. : Наукова думка, 1980. – С. 331–332.
22. Франко І. Різуни. Лист Маньки з Городецького до Касі з Янівського передмістя / І. Франко // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 21. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 197–216.
23. Франко І. Ріпник / І. Франко // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 21. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 25–63.
24. Франко І. Украдене щастя / І. Франко // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 24. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 7–64.
25. Франко І. У столярні. (Із моїх споминів) / І. Франко // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 21. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 171–188.
26. Франко І. Учителю / І. Франко // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 24. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 65–122.
27. Франко І. Хома з серцем і Хома без серця / І. Франко // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 22. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 7 – 29.
28. Франко І. Чума / І. Франко // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 16. – К. : Наукова думка, 1978. – С. 300–334.
29. Черепанин М. Музикознавчі дослідження Івана Франка / М. Черепанин // Етнокультурні процеси в українському урбанізованому середовищі ХХ століття. Збірник науково-теоретичних статей. Вип. 2. – Івано-Франківськ : Нова Зоря. – 2006. – С. 218–221.



### ЕВОЛЮЦІЯ ЗАСАД ОБРАЗНО-СТИЛЬОВОЇ ВЗАЄМОДІЇ НА ОСІ «СХІД-ЗАХІД» У РІЗНИХ ЖАНРАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЄВРОПИ XVII–XX СТОЛІТЬ

*У статті простежується еволюція засад образно-стильової взаємодії на осі Китай – Європа у музичному мистецтві XVII–XX століть. Виявлено, що процеси залучення до європейського музичного мистецтва зовнішніх ознак стилізації в умовно-екзотичному стилі, датовані епохою рококо, доповнюють в подальшому послідовні спроби перенести у європейське музичне мистецтво категорії програмності, образності, тембральної семантики, структурно-композиційних, фактурних та ладових експериментів, вивчення автентичного фольклорного матеріалу й давнього поетичного мистецтва у вільному та професійному перекладах через осмислення поетичного мистецтва династій Тан та Юань – у музично-сценічних, хорових та камерно-вокальних жанрах.*

**Ключові слова:** професійне європейське музичне мистецтво, культура Китаю, стилізація, шинуазрі, автентичний тематизм.

### ЭВОЛЮЦИЯ ПРИНЦИПОВ ОБРАЗНО-СТИЛЕВОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ НА ОСИ «ВОСТОК-ЗАПАД» В РАЗЛИЧНЫХ ЖАНРАХ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЕВРОПЫ XVII–XX ВЕКОВ

*В статье исследована эволюция принципов образно-стилевого взаимодействия на оси Китай – Европа в музыкальном искусстве XVII–XX веков. Выявлено, что процессы приобщения к европейскому музыкальному искусству внешних признаков стилизации в условно-экзотическом стиле, датированных эпохой рококо, дополняют в дальнейшем последовательные попытки перенести в европейское музыкальное искусство категории програмности, образности, тембральной семантики, фактурных и ладовых экспериментов, изучение автентичного фольклорного материала и древнего поэтического искусства в свободном и профессиональном переводах через осмысление поэтического искусства династий Тан и Юань – в музыкально-сценических, хоровых и камерно-вокальных жанрах.*

**Ключевые слова:** профессиональное европейское музыкальное искусство, культура Китая, стилизация, шинуазри, аутентичный тематизм.

### EVOLUTION OF THE PRINCIPLES OF FIGURATIVE AND STYLISTIC INTERACTION ON THE EAST-WEST AXIS IN DIFFERENT GENRES OF MUSICAL ART IN EUROPE IN XVII–XX CENTURY

*It is important that in Ukrainian musicology the intercultural issues between China and Europe are considered according to the vision of the large group of Chinese experts educated in the European environment, able to monitor these processes in direct contact with them. The perception of Chinese culture in the music art of Europe has a long history having several stages of evolution. They differ in the levels of convergence of these distant cultures: aesthetics and style of reflecting generalized images of China by means of conventional exotic and Oriental programs, the methods of interpreting the poetic art and musical intonation.*

*In the European musical art of XVII–XVIII centuries Chinese subject area is presented due to the spread and establishment of an autonomous branch of rococo style entitled Chinoiserie based on the use of motifs and stylistic devices of medieval art. It became the kind of Orientalism and, more*

*broadly, exotic. It is exhibited in the pieces of music associated with Chinese imagery, especially in musical and theatrical genres and in instrumental pieces intended for theatre with the embodiment of an exotic convention. Stage compositions – Opera (comic and serenades) and ballets – are the most numerous in the musical art of this period, and most of them are transient phenomena on European (especially French) stages.*

*In the XIX century, the conventional styling is complemented by the citation of authentic musical materials (K. Weber, C. Czerny). If for Europe after its aspirations to realism and Romanticism of New Age the conventionality and symbolism of the ancient Chinese traditions was a renewal, in the Chinese musical art there was a deep interest in the peculiarities of European classical music, that is, from realistic to romantic art areas. In the compositions of the late XIX and early XX century the system of signs or some symbolic codes was formed in the mind of the European listener, which embodies the art of China, reflecting the admiration for the poetry of medieval Chinese artists of Tang Dynasty, the European artistic community became familiar with due to a free poetic translations in French, German, Dutch, English, Russian, Ukrainian and other languages. This was the basis for the formation of numerous chamber vocal (for voice and piano, chamber ensemble or specific orchestra) and choral parts of different compositions.*

*The first half of XX century was the new significant phase of the convergence of cultures under the influence of ideological aspects of ancient Chinese philosophy as a conceptual framework of the creative process in the experimental search of representatives of European musical avant-garde, as well as the appearance of the experimental vector in the structure, shaping principles, selecting composer techniques, tonal dramaturgy, interval relationships.*

*In the middle of the XX century there is a consistent reference to the folklore thematic material in different genres of the musical of artists in Europe. The landmark of this period is the growth of chamber vocal compositions of the genre on the basis of professional poetic translation, where the level of understanding worldview, aesthetics and expressiveness becomes much deeper. With the natural growth of interest in the study of authentic intonation material needed especially in pedagogical and performance practice of the musicians from China, who are gaining their education in the educational establishments of Ukraine, we can notice the appearance of a number of arrangements of Chinese singing folklore pieces for a choir, vocal ensemble, bandura ensemble and other performing groups made by Ukrainian artists.*

**Key words:** *professional European music, Chinese culture, Chinoiserie, stylization, professional translation, authentic thematic.*

Науковий апарат аналізу досліджуваної проблематики охоплює широке коло аспектів, серед яких центральне місце займають праці різних галузей, спрямованих на розкриття історії, філософії та культури Китаю, їх взаємозв'язків з європейським творчим процесом, оскільки українська музикознавча синологія проходить фазу активного формування.

В українському музикознавстві проблематика міжкультурної взаємодії на векторі Китай – Європа широко розглядається крізь призму бачення китайських фахівців, що здобувають освіту в європейському середовищі, маючи змогу спостерігати за протіканням процесу в безпосередньому контакті: це статті та дисертаційні роботи, зокрема Ма Вей «Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства» (Одеса, 2004), У Голінг («Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX–XX століть» (Одеса, 2006), Лю Бінцян «Веризм і його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю» (Одеса, 2006) тощо. На особливу увагу заслуговують найближчі за ракурсом дослідження розвідки Ван Сі [1] та Лі Дзінь [6], у яких розкриваються дотичні аспекти: принципи осмислення світоглядних позицій, філософії, поетики різних періодів, жанрових сфер, композиторських шкіл. Проте образність, пов'язана з культурною традицією Китаю у проєкції на професійну музику європейських країн різних епох в цілому, в них не виокремлюється у спеціальну площину.

Мета статті – простежити еволюцію засад образно-стильової взаємодії Європи та Китаю у музично-сценічних, хорових та камерно-вокальних жанрах.

Сприйняття культури Китаю у музичному мистецтві Європи позначене кількома

етапами еволюціонування. Вони відрізняються рівнями конвергенції цих далеких культур: естетикою та стилістикою відображення узагальнених образів Китаю засобами умовної екзотичної та орієнтальної програмності, способів осмислення поетичного мистецтва і засвоєння музичної інтонації.

У XVII–XVIII ст. китайська тематика у музичному мистецтві Європи присутня завдяки поширенню й утвердженню в автономну гілку рококо стильового напрямку шинуазрі, шинуазері (від фр. *Chinoiserie*, дослівно – китайщина), що спирався на використання мотивів і стилістичних прийомів середньовічного мистецтва. Він став одним з видів орієнталізму, і, в більш широкому сенсі, екзотизму (цю ж лінію доповнюють і розвивають туркоманія, японізм, арабо-індійський стиль, єгиптоманія тощо).

Цей період знаменний і ближчим знайомством з китайською літературою: на початку XVIII століття на декілька європейських мов перекладається найдавніший китайський трактат – «Книга Змін», екзотична театральна п'єса «Сирота» Вольтера опирається на переклад твору Цзі Цзюньсяня «Сирота з дому Чжао», здійснений у середині 1730 рр. Замилування китайською культурою поділяв великий німецький математик Лейбніц, який здійснив цікавий аналіз китайської «Книги Змін» («Іцзін»), Фонвізін зробив переклад з французької на російську мову однієї з книг конфуціанського канону «Велика наука» [5, с. 80].

Видатний німецький поет Й. В. Гете у зрілий період творчості написав цикл віршів *West-östlicher Divan* («Західно-східний диван», 1819), відкривши тим самим еру захоплення орієнтальною поезією в німецькій літературі. А пізній період знаменувався поетичним циклом з 14-ти віршів «*Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten*» (Китайсько-німецькі часи дня і року, 1827), в якому Персія та Індія поступаються місцем Китаю. Це був період творчої та філософсько-естетичної діяльності митця, коли остаточно сформувалась його концепція світової літератури під впливом докладного студіювання перекладних текстів арабських та індійських поетичних зразків з фондів Ваймарської бібліотеки. У 1819 році Гете писав: «Мій намір полягає в тому, щоб радісно зв'язати Захід і Схід, минуле з сучасним ... зрозуміти одне за допомогою іншого» [4, с. 29]. Свою наукову позицію він вибудовував, прислуховуючись до провідних вчених свого часу – ієнських професорів-сходознавців Йогана Готфріда Ейхгорна, Вільгельма Георга Лорсбаха і Йогана Готфріда Людвіга Козегартена, берлінського вченого і пруського посла в Стамбулі Генріха Фрідріха фон Діца, Гейдельберзького арабіста Генріха Еберхарда Готтліба Паулуса, Геттінгенського професора Арнольда Германа Людвіга Геерена, до віденського сходознавця і перекладача Йозефа фон Хаммера. Його наукова позиція склалася багато в чому завдяки заняттям літературою, культурою, історією, релігією Сходу, Сходу – в духовно-моральних цінностях якого він бачив порятунок від скверни світу, що загруз у вадах. Характеризуючи позиції митця і його сучасників (насамперед Готфріда Арнольда, Гердера, Віланда), дослідники відзначають: «На порядку денному – загальнолюдська причетність до гуманізму, до діалогу цивілізацій, до синтезу культур. Ці актуальні завдання нашої сучасності, усвідомлювані сьогодні як життєво важливі, були сформульовані майже двісті років тому просвітителями, котрі вперше здійснили спроби осягнути специфіку та закономірності процесу єднання різних літератур, які, залишаючись національними, формують єдине поле всесвітньої літератури» [3]. Традиції Гете розвинули Ріккерт, Платен та ін.

У західноєвропейському музичному мистецтві до XIX століття музичні твори, пов'язані з китайською образністю, відрізняються втіленням екзотичної умовності, насамперед у музично-театральних жанрах та інструментальних творах з програмністю театального спрямування. Найбільш чисельно представленими у музичному мистецтві цього періоду є сценічні композиції – опери (комічні та серенади) і балети, більшість з яких були скороминущими явищами на європейських (насамперед французьких) сценах.

Показовим для духу епохи є змалювання умовного екзотичного побуту в комічній опері (опері-серенаді) К. В. Глюка «Китайянки» на лібрето П'єтро Метастазіо (*Componimento drammatico «Le Cinesi»/«Die Chinesinnen»*, початкова назва – «*L'eroe cinese*» Відень, 1754), прем'єра якої відбулась у Шлосхофі, невдовзі після призначення митця диригентом і

композитором придворної опери<sup>1</sup>. Твір вважається перлиною стилю рококо з притаманним для нього екзотизмом та витонченим сюжетним діалогом театру і життя. Дослідники вказують також і на вишуканість та багатство екзотичних декорацій Куальйо: скульптури, призми з венеційського скла, посудин з колоризованими маслами. Композиція існує у двох мовних версіях – італійській та німецькій.

Виконавський склад цього твору традиційний для композицій у жанрі театральної серенади: чотири персонажі (у прем'єрному виконанні: контральто – Вікторія Тезі-Траммонтіні та Катаріна Штарцер, сопрано – Терезія Хайніш, Сіланго, тенор – Йозеф Фріберт) та ранньокласичний оркестр (Flute, Oboe (2), Horn (2), Strings, Basso continuo). Інструментальний склад було доповнено низкою шумових інструментів: дзвіночками, трикутниками, маленькими ручними литаврами, бубонцями, що були призначені для колористичних ефектів у вступній оркестровій симфонії та в акомпанованих речитативах.

Структуру одноактної опери творять:

Sinfonia

Recitative obbligato & Aria «Prenditi il figlio»

Три арії-сцени:

Son lungi e non mi brami

Non sperar, non lusingarti

Ad un riso, ad un occhiata

Заключний танець-квартет «Voli il piede in lieti giri».

Серенада була створена у період розквіту композиторської майстерності митця і відрізняється багатством стилєвих орієнтирів, зокрема наявними стилізаціями трьох манер (драматичних стилів) на прикладі сцен-арій головних героїнь у трьох сценах: Лізінги (трагічної, з розвиненим акомпанованим речитативом), Сівени (пасторальної) і Тандж'ї (комічної) [7, с. 49–50, 130].

Твір відображав віяння вимог моди на стиль *à la chinoise*. «Дотримуючись принципу лаконічності, що виявилась в невеликій кількості аксесуарів в китайському стилі, Глюк застосував скупі, але виразні для того часу музичні засоби: трикутник (який мабуть імітує китайський дзвіночок), піцикато струнних і міксолідійські кадансові звороти... – він дозволяв оперній публіці кинути лише здивований погляд у привабливий і далекий світ, але не більше того. До середини XIX століття стало вже очевидно, що ці близькосхідні та азійські «драпірування» були просто розумною відповіддю митця на повальне захоплення китайським або турецьким колоритом, рудиментом минаючого рококо, від якого навряд чи можна простежити прямі шляхи до романтизму» [2, с. 169].

До успішних втілень стилістики належить чакона з музичної трагедії «Роланд» Ж. Б. Люллі в 5 д. з прологом (лібрето Ф. Кіно за поемою Л. Аріосто «Несамовитий Роланд», сюжетно пов'язана з дією в Китаї<sup>2</sup>), Алена Лесажа та Жака-Філіппа д'Орневаля «Китайська принцеса» (1729).

Найбільш масштабна, блискуча театральна вистава Генрі Перселла – це опера-маска «Королева фей», створена на основі п'єси Джона Драйдена (лібрето Елкени Сеттла), яка, в свою чергу, є переробкою шекспірівського «Сну в літню ніч» (прем'єра відбулась у Дорсет Гарден в 1692 р.). Композитор створив справжню феєрію, пишне дійство з танцями, ходами, фонтанами, феєрверками, виїздами колісниць, обрамлене натхненними музичними номерами. П'ята дія цього твору містить величний фінал – щасливу розв'язку, де поєднуються долі трьох

<sup>1</sup> Після тріумфального виконання опери «Гит» в Неаполі Глюк повертається до Відня загальноновизнаним майстром італійської опери-серія, слава якого спонукала принца Йозефа фон Хільдбурггаузена – фельдмаршала й музичного мецената – запросити Глюка очолити як концертмейстера музичні «академії», які щотижня проводилися в його палаці. Під керівництвом Глюка ці концерти скоро стали одними з найбільш цікавих подій музичного життя Відня; на них виступали видатні вокалісти та інструменталісти [7, с. 49, 130, 175].

<sup>2</sup> Прем'єра відбулась 8 січня 1685 року у Версалі. в Чаконі з «Роланда» радісний народ Катаю (східний Китай) віддає почесні Медору в якості обранця цариці Анжеліки.

пар закоханих, а чарівник обертон являє образи Едему і містить першу в історії англійської музики сцену в китайському стилі. Дія сценічного твору з номерною структурою охоплює №№ 41–60. Серед них: № 46. «Song A CHINESE MAN» («Thus the gloomy World At first began to shine»), № 47. Solo and Chorus CHINESE WOMAN («Thus Happy and Free, Thus treated are we»), № 48. Song CHINESE MAN («Yes, Xansi, in your Looks I find The Charms by which my Heart's betray'd») і заключний № 60. Chaconne: (Dance for Chinese Man and Woman) – це образи, пов'язані з бароковою європейською традицією умовного китайського колориту.

Свій внесок у тематику здійснив французький композитор і педагог Франсуа Базен (1816–1878) – автор комічних опер, серед яких виділяється «Подорож до Китаю» («Le voyage en Chine», 1865) у трьох діях на лібрето Ежена Лабіша (Eugène Labiche, 1815–1888) та Альфреда Делакюра (Alfred Delacour, 1817–1883).

Менш численними є інструментальні твори, серед яких флейтова композиція «Китайський бамбук» Джузеппе Саверіо Рафаеле Меркаданте (Mercadante) (1795–1870), клавесинна сюїта (ordre) Франсуа Куперена, що включає послідовність п'єс «Вишукана» (аллеманда) – «Маки» – «Китайці» – «Гострота розуму».

У XIX столітті умовну стилізацію доповнює цитування автентичного музичного матеріалу. Середина XIX століття відзначена могутньою хвилею європейських впливів на Китай та Далекий Схід у цілому. В цей період умовну стилізацію вперше доповнює цитування автентичного музичного матеріалу К. М. Вебер, який в увертюрі до вистави «Турандот» за п'єсою К. Гоцці (1821) скористався китайською темою, взятою з енциклопедії попереднього століття, «Блискуча фантазія на теми китайських арій» ор. 724 Карла Черні на трьох темах, опрацьованих у традиціях фольклорного романтизму з опорою на жанр «пісень без слів».

У музичному мистецтві кінця XIX – початку XX століття зростання значимості китайської тематики в західноєвропейському мистецтві відповідає також інтенсивному зустрічному процесу – європеїзації китайської художньої традиції. В цей час стає помітним напрям, в якому відбувається формування образів Стародавнього Сходу: Китаю, Японії, Ірану та Індії. У цей період Європа тяжіє до стилізації образів Сходу через культурну практику до духовного досвіду та в контексті мистецтва символізму, декадансу і сецесії. Прикладами творчих пошуків цього часу відзначилися Моріс Равель («Китайський танець» з балету «Сон Флоріни»), Фріц Крейслер (скрипкова мініатюра «Китайський тамбурін»), Клод Дебюссі («Китайський рондель»). У камерно-вокальному жанрі «Китайський рондель» є емблематичним вираженням музично-символістського пласту творчості композитора, де він стилізує принципи поезії східної культури.

У середині XX століття спостерігаємо більш послідовне звернення до фольклорного тематичного матеріалу в різножанрових музичних композиціях митців Європи. Зокрема, Пауль Гіндеміт використовує автентичну китайську мелодію як тему фуґи. Натомість до стилізації з джазовим відтінком композитор звертається у парафразі авторського матеріалу у стилі шинуазрі в «Симфонічних метаморфозах К. М. Вебера» (1943) в другій частині – «Turandot» (Scherzo). Олександр Черепнін, маючи особистий досвід перебування в Китаї, постає творцем композицій на китайські теми в якості тематичного матеріалу. Такими зокрема є його Симфонія № 3 «Китайська» Fis-dur, ор. 83 (1952), Концерт для фортепіано з оркестром № 4 «Китайська фантазія» ор. 78 (1947) та цикл «П'ять концертних етюдів» ор. 52 (1934–1936) з будовою: I. Театр тіней; II. Лютня; III. Присвята Китаю; IV. Гиньоль; V. Хвалебна пісня. Літературною програмністю позначено й суто інструментальну сферу оркестрового жанру – симфонії № 4: I ч. «Сон в східних покоях»; II ч. «Жертва любові Ян Гуй Фей»; III ч. «Дорога в провінцію Юньнань».

Новітнім вектором конвергенції культур є вплив світоглядних аспектів давніх філософських практик Китаю як концептуального принципу творчого процесу в експериментальних пошуках європейських представників музичного авангарду. Показовим може бути приклад доробку Дж. Кейджа, який в процесі роботи послуговувався нумерологічною символкою, ворожінням на «Книзі перемін» («І цзин»), якими зумовлювалися тональність, структура, принципи формотворення, інтервальні співвідношення, давньокитайським трактатом «Чжуан-цзи» у застосуванні конкретної техніки, принципи

створення його серійної музики засновані на численних дослідженнях з філософії «чань» [6, с. 71]. Космогонічні аспекти філософії Китаю знайшли віддзеркалення й у творчості Б. Тищенка. Він написав хоровий цикл а cappella «Юефу» ор. 14 (1959) на давньокитайські тексти епохи династії Цинь: «У весняному лісі», «Сонце запалало над землею», «У весняному саду».

Друга половина ХХ століття також демонструє актуальність досліджуваної теми у творах різних європейських композиторських шкіл, жанрів та складів. Серед них – твори інструментальної сфери: Соната «Повернення» для гобоя /сопрано-саксофона и ф-но Є. Подгайца (написана у 1994 р., епіграфом до неї служать рядки з «Книги Шляху і Благодаті» давньокитайського філософа Лао-Цзи), стилізована дидактична композиція «Lullaby for a Chinese Infant» для фортепіано Г. Джейкоба. Зв'язок з китайським каліграфічним живописом та естетикою японської поезії хоку задекларовано в фортепіанному циклі «Доторкання» С. Зажитька (1999).

Знаковим для цього періоду є зростання композицій камерно-вокального жанру на підставі професійного поетичного перекладу, де рівень осмислення світоглядних позицій, естетики та виразності набувають значно більшої глибини. Прикладами творчості початку ХХ століття є «Сичуанські елегії» – 9 поем для хору, флейти, вібрафона, арфи на тексти Ду Фу М. Сідельнікова, «Пісні мандрівника» Г. Свиридова, «Пісні і танці» та «Страждання юності» Е. Денисова, «Три пісні на вірші Тао Юань-Міна» для голосу і фортепіано Л. Десятникова, цикл Б. Лятошинського на перекладні тексти культового спеціаліста-синалога Юліана Щуцького «Три романи на вірші китайських поетів», створений у 1925 р., друга редакція – у 1934 р.); твори митців України – представників донецької спілки композиторів: вокальний цикл «Озеро білих лотосів» О. Рудянского для голосу, флейти, альту, бандури і ударних (2001), написаний на вірші поета доби Тан – Бо Цзюй І у перекладі Л. Ейдліна та камерна опера «Пісні Весни» М. Шуха на вірші давньокитайських поетів Сюй Цзайси, Бо Пу та Ван Хецина для голосу та інструментального ансамблю (1986).

Отже, еволюція засад образно-стильової взаємодії на осі Китай – Європа у музичному мистецтві ХVII–ХХ століть дає можливість говорити про багатство векторів впливу та синтезування творчих пошуків попередніх часів у сьогоденні. Процеси залучення до європейського музичного мистецтва зовнішніх ознак стилізації в умовно-екзотичному стилі, датовані епохою рококо, доповнюють в подальшому послідовні спроби перенести у європейське музичне мистецтво категорії програмності, образності, тембральної семантики, структурно-композиційних, фактурних та ладових експериментів, вивчення автентичного фольклорного матеріалу й давнього поетичного мистецтва у вільному та професійному перекладах через осмислення поетичного мистецтва династій Тан та Юань.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Ван Сі. Еволюція опосередкувань образів Китаю у європейській музичній традиції / Ван Сі // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – № 1. – 2011. – С. 43–48.
2. Жесткова О. В. Зарождение ориентализма во французской опере XIX века / Жесткова О. В. // Музыкальное искусство в исламо-христианском контексте. Материалы всероссийской научно-практической конференции. [Казань, 17–18 ноября 2009 г.]. – Казань, 2010. – С. 162–176.
3. Ишимбаева Г. Г. Гете и Восток : актуальная современность и духовные искания немецкого классика / Ишимбаева Галина Григорьевна // Ватандаш. Уфа, 2005. №7. – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://vatandash.ru/index.php?article=406>
4. Кессель Л. М. Гете и «Западно-восточный Диван» / Л. М. Кессель. – М., 1973. – 120 с.
5. Культурология : История мировой культуры : Учеб. пособие / Г. С. Кнабе, И. В. Кондаков, Т. Ф. Кузнецова и др. ; [под ред. Т. Ф. Кузнецовой]. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – 607 с.
6. Лі Дзінь. Китайські культурні традиції у європейській професійній музичній

культури ХХ століття / Дзінь Лі // Студії мистецтвознавчі. Національна академія наук України ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К. : ІМФЕ, 2002. – Число 3 (35). Театр. Музика. Кіно. – 2011 – С. 67–73.

7. Рыцарев С. А. Кристоф Виллибальд Глюк / С. А. Рыцарев— М. : Музыка, 1987. – 184 с.

УДК 7.071.1

Ю. М. ГУЛЯНИЧ

**ПРОБЛЕМА ФІКСАЦІЇ МУЗИЧНОГО МАТЕРІАЛУ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ІНФОРМАЦІЙНОГО СЕРЕДОВИЩА НА ПРИКЛАДІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ БОГДАНА КОТЮКА**

*У статті досліджено проблему фіксації музичного матеріалу в контексті сучасного інформаційного середовища, проведено аналіз основних тенденцій на прикладі творчості Богдана Котюка, охарактеризовано культурно-мистецьку діяльність композитора.*

**Ключові слова:** композитор, творчість, фіксація, фольклор, творчий процес.

Ю. Н. ГУЛЯНИЧ

**ПРОБЛЕМА ФИКСАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ИНФОРМАЦИОННОЙ СРЕДЫ НА ПРИМЕРЕ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА БОГДАНА КОТЮКА**

*В статье исследована проблема фиксации музыкального материала в контексте современной информационной среды, проведен анализ основных тенденций на примере творчества Богдана Котюка, охарактеризована культурно-творческая деятельность композитора.*

**Ключевые слова:** композитор, творчество, фиксация, фольклор, творческий процесс.

Y. M. GULYANYCH

**THE PROBLEM OF FIXING THE MUSICAL MATERIAL IN THE CONTEXT OF MODERN INFORMATION ENVIRONMENT ON THE EXAMPLE OF COMPOSITIONAL CREATIVITY BOGDAN KOTYUK**

*This paper examines the problem of fixing musical material in the context of the modern information environment and analyzes the major trends in the works of Bogdan Kotyuk and describes the cultural and artistic activities of the composer.*

*The development of art, the evolution of aesthetic thought, a relationship between the creative and scientific principles indicate a permanent change of emphasis in the priority of one or another kind of human activity. Continuing logical mindset compete with free, unregulated creative ideas. A landmark in this regard were ancient times, Renaissance and especially the twentieth century. For modern Ukrainian music is peculiar coexistence and complementarity of the two types of thinking. In this we convinced when analyzing the activities of individual representatives of the world of music, which is a landmark figure in contemporary society. The combination of research and creative activity is so common factor that sometimes seems more natural thing than the concentration of representative musical world solely on artistic or scientific processes. Through research the artist gets adequate technical basis for their work, expanding their own imagination and makes the creative process in empirical significant element controlled rationalism. It is through research composer Bogdan Kotyuk deepen their knowledge of music psychology and sociology, which helps address the ongoing focus on art.*

*Composer Bohdan Kotyuk intuitive process of forming sound palette is constantly controlled logical expectation that the resistance has a specific scientific basis. Therefore, research in different areas of music every composer stimulate purely creative process. It is significant that even in school, not performance, namely research and creative activity (not competing but complementary to each other) formed the artistic image of the composer Bogdan Kotyuk. Scientific work always accompanies the creative process that would plots of aesthetic or historical trends in the field of music was not intended to focus the researcher. A deep interest in music theory, including its revolutionary development in the twentieth century. Gave impetus to the emergence of a number of papers that have been successfully delivered to the Republican and All-Union scientific student conferences. The main topics of scientific theorist B.Kotyuk's student work – a theory of the fundamental tone Paul Hindemith, Serialism Anton Webern, and two types of musical drama and logic shaping originating in the German and French traditions. Such research interests supported by thorough study of composition techniques. Own creative pursuits were based on the desire to go beyond the established classic formal stereotypes. Accordingly scientific base enabled to grasp the essence of innovation in shaping and musical drama that went beyond the traditional functional system of major-minor and conventional linear-harmonic system.*

**Key words:** *composer, creativity, fixation, folklore, creative process.*

Запис музичного твору як технічна сторона творчого процесу завжди був трудомістким і таким, що вимагає конкретних і спеціальних знань. На сучасному етапі фіксація музики все частіше відбувається взагалі без традиційного нотного паперу. Яскравим прикладом цього є масова культура, в якій поп-музиканти стають мегазірками, навіть не знаючи нотної грамоти. Науково-технічна революція дала митцям нові засоби виразу, з'явилися цілком несподівані сфери застосування їхньої творчої активності. Можливості нового запису музики (найчастіше – це фіксації власне звукового поля) успішно конкурують з графічною фіксацією. Студійна робота поступово підмінює кабінетну. Кінцевий результат композиторської творчості все частіше з'являється не у вигляді нот і партитури, а як зафіксований на магнітній чи кіноплівці або різноманітних електронних носіях остаточний звуковий продукт.

Проблема фіксації музичного матеріалу в контексті сучасного інформаційного середовища висвітлювалась в мистецтвознавчих роботах таких науковців, як Ю. Холопов, Б. Сюта [8], Е. Назайкінський, Т. Баран [1], проте відсутній детальний підхід до вивчення цієї тематики, що зумовлює актуальність пропонованої статті.

Мета статті – висвітлити дослідницьку і творчу діяльність у формуванні мистецького обличчя композитора Богдана Котюка, досягнути суть новацій у формотворенні та музичній драматургії, вивчити композиторську техніку, сформувані звукову палітру його творчості.

Проблема фіксації стала на шляху збереження до нашого часу багатьох нам невідомих шедеврів музичного мистецтва. Хоча цей аспект увіковічення витворів культури стосується не лише музики. Через руйнацію матеріалу було втрачено титанічні напрацювання архітектурного мистецтва та скульптури. Фіксація твору мистецтва як технічна сторона творчого процесу завжди була трудомісткою і такою, що вимагає конкретних і спеціальних знань.

Але саме завдяки технічній досконалості у фіксації, технологічній довершеності у приготуванні фарб, лаків і барвників не втрачають своєї художньої вартості та емоційного впливу на відвідувачів музеїв твори живопису епохи Ренесансу чи бароко. Можливо, до нашого часу дійшло б набагато більше видатних імен майстрів, якби вони у свій час краще і досконаліше володіли технологіями.

Цей аспект у сучасній музиці все частіше починає домінувати над чисто творчим процесом. Завдання створити враження досконалого продукту в сучасному споживацькому середовищі стає мало не визначальним чинником. Особливо це стосується поп-музики, де комерційний успіх перш за все залежить від маркетингу, від уміння подати і продати блискучий товар. Тому деколи банальний і примітивний повтор давно вже знаного цілком замінює чи підмінює собою сутність художнього висловлювання. Це ще один із аспектів, який можна охарактеризувати як певну тенденцію у сучасному мистецтві. Він зводиться до естетичної оцінки критеріїв твору мистецтва.



Щоб оцінити справжню суть мистецької та ідейної наповненості музичного твору необхідною є здатність до абстрагування та порівнювання. А ці навички виховуються лише в результаті дидактичних студій. Отже, для адекватного сприйняття твору мистецтва необхідною є ціла система інституцій, що пов'язані з концертною та педагогічною діяльністю музиканта. Проблематика кожного із задекларованих аспектів діяльності сучасного музиканта є, як бачимо, надзвичайно розлогою. В якому співвідношенні ці аспекти один з одним перебувають у творчій активності музиканта на сучасному етапі розглянемо при аналізі основних тенденцій на прикладі творчої діяльності композитора Богдана Котюка.

На становлення творчих орієнтирів композитора має безпосередній вплив те оточення, в якому він формувався як митець. Найчастіше формування інтересів та стилістичних вподобань творчої індивідуальності плекається вже в дитячому віці. Родинні традиції та сімейне середовище спонукають до пріоритетного вивчення музичної спадщини насамперед через вивчення та оволодіння грою на музичному інструменті. Не секрет, що в історії музики переважна більшість композиторів виховувались в сім'ях з активними мистецькими запитами. Приклад творчого формування Б. Котюка в цьому плані є досить показовим. По лінії матері багато поколінь його предків були у різний спосіб пов'язані з музикою. Якщо найближчі покоління були музикантами (мама – піаністка, педагог, концертмейстер, а бабуся оперна співачка та педагог), то глибше відзначимо зв'язок прадідів композитора з духовною ієрархією та різними чинами церковної служби. Цей факт необхідно окремо відзначити, бо церква за усіх часів в Україні була оплотом не лише духовності та просвітництва, але й осередком наукових досліджень, художнього і музичного професіоналізму. В цьому плані українська церква послужила нашому суспільству в боротьбі за збереження традицій, мови та національної сутності всього народу. Безперечно, цей фактор і на генетичному, і на духовному рівнях мав вплив на формування естетичних та філософських поглядів композитора та його усвідомлену відповідальність за імідж, який він несе особисто як представник і нащадок української духовної еліти.

50-і роки ХХ ст. для Західної України в національному та духовному планах були дуже не легкими часами. Ще продовжували опір сталінському режимові формування УПА, в забороні була Греко-Католицька Церква, і взагалі кожний, хто був якимось чином причетний до релігії, вважався «ворогом народу». Відмовився підписати перехід до Московського патріархату дід композитора Богдана Котюка Мар'ян Ярема і тим самим навіть після його швидкої смерті вся родина відчула свою маргінальність в умовах сталінської дійсності в Радянській Україні. Під загрозою позбавлення можливості бути педагогом мати композитора виховувала своїх учнів у зовсім не властивому для неї антирелігійному плані. Цей відбиток ніби з острахом обережного ставлення до всіх питань, що пов'язані з релігією, залишив глибокий слід в юній душі композитора. Ревниве дотримання усіх церковних постулатів ніколи не визначало його манеру поведінки, а можливо і стало своєрідним переконанням. Однак глибинна сутність християнських цінностей у майбутній творчості композитора не раз проростає самотніми і своєрідними творчими зернами на ниві композиторського трактування духовних співів та Служби Божої. Сама атмосфера, в якій виховувався майбутній музикант, опосередковано впливає вже в дитинстві на формування його творчих орієнтирів. Композитор згадує свої перші музичні враження, які линули від фортепіано. На ньому грала його бабуся, проводячи уроки вокалу з ученицями. А це була музика Гайотано Доніцетті, Джакомо Пуччіні, Джузеппе Верді, Руджеро Леонкавалло. Школа бельканто та стилістика веризму всмоктувалась юним організмом майбутнього композитора разом з «манною кашею» та оволодіння музичним інструментом [3].

Входження у світ музики для переважної більшості дітей відбувається через оволодіння музичним інструментом. Уроки фортепіано, сольфеджіо та ритміки ще в музичній студії при Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка, що були на той час відповідником нульового класу спеціальної музичної школи, а також домашні заняття під наглядом бабусі дали поштовх формуванню у майбутнього композитора азів світогляду музиканта. Потяг до абстрактної мови висловлювання, що міститься у музичному інструменталізмі, дістав прояв не стільки в оволодінні фортепіанною літературою, як у зацікавленні широкою тембральною

палітрою симфонічного оркестру. Вже не як шкільне домашнє завдання чи вимога зі сторони дорослих, а власна ініціатива юного музиканта сприймається систематичне поповнення колекції аудіозаписів творів симфонічної музики від бароко і аж до музики ХХ ст. Цей потяг до системного вивчення кращих надбань світової музичної культури в майбутньому послужив доброю підвалиною для формування світогляду музикознавця-дослідника. Поруч у нашому житті вживаються високі ідеали академічного мистецтва – і творчий делитантизм, рафіновано вишукані і вивірені прояви професіоналізму – і музика побуту в усіх її проявах. У родині Богдана Котюка носієм такого творчо-музичного делитантизму був батько, який умів і любив співати, але був дуже далеким від витончених критеріїв музичного професіоналізму. Певну роль відіграв своїм постійним інтересом та захопленням усім «модерним і західним» також дядько майбутнього композитора – інженер і піаніст-меломан Євген Ярема. Можливо, саме присутність у родині таких різних і некоординованих між собою музично-естетичних смаків послужила формуванню толерантного ставлення до будь-якого з проявів музичного мистецтва, а також умінню бачити цікаве, позитивне і прогресивне навіть у таких видах музичної діяльності, які в ретроградських академічних колах піддаються обструкції і зневажливому ігноруванню.

Формування світогляду майбутнього композитора є по-своєму моделлю суспільних відносин – моделлю того світу, в якому живе митець і творить як суспільна істота. Безперечно, одне з найвидатніших явищ у музиці ХХ ст. під назвою «рок» – явище, яке поступово викристалізувалося в окремий напрям мистецтва і заповнило увесь світ, не могло не вплинути на формування смаків та світогляд майбутнього композитора. Йдеться не лише про одну зі складових витоків музики, але й про дуже широке стилістичне розмаїття яскравих і самобутніх течій у рамках окремого музичного стилю та типу висловлювання. Це, звичайно, і ті фольклорні наспіви та награвання американських негрів, які в майбутньому стали найвідомішими в джазовій музиці. Це й окремий стиль духовної музики, яким є спірічуелс (до слова зазначимо, що ці дві течії американської музичної культури мали у свій час значний вплив на багатьох видатних композиторів, починаючи від Дворжака, Стравінського та цілої когорти французьких композиторів ХХ ст.) [3, с. 44].

Відкритість до всього, що не є банальним, своєрідним та нешаблонним, стала підставою самостійного вивчення майбутнім композитором основ ритм-енд-блюзу, а також усіх подальших етапів розвитку джазового мистецтва. Окремою віхою у формуванні власного творчого обличчя композитором Богданом Котюком є щире і переконливе зацікавлення та вивчення всієї творчості ансамблю «Бітлс» – того самобутнього явища, яке для молодого покоління 60-х років стало своєрідною релігією. Зрештою, в цьому аспекті нічого надто оригінального немає. Спадок колективної творчості Ліверпульської четвірки вже протягом майже півстоліття знаходить все нових і нових прихильників у кожному наступному поколінні, а революційний вплив їхньої творчості на розвиток та поступальний характер всього музичного мистецтва є зараз об'єктом, мабуть, найчисленніших досліджень у царині музики та психосоціології [3, с. 45].

Зв'язок музичної мови композитора з усвідомленням національної приналежності формує смаки – середовище. У закоренілого (як сам себе вважає Б. Котюк) на генетичному рівні львів'янина, а отже представника міської культури – зрештою не тільки і не виключно української, а певною мірою польської, єврейської, російської і навіть німецької – логічним і закономірним мав би бути інтерес до міського фольклору. А у світлі специфіки академічного музичного виховання – навіть певна поблажлива зверхність (як подеколи ми це зауважуємо у середовищі міщан) до селянської музики. Мається на увазі той пласт у даному випадку українського фольклору, який стосовно до угорського та румунського відповідників Бела Барток називав селянською музикою [2].

Шлях до українського народного музичного мистецтва в Богдана Котюка розпочався не у процесі професійних фольклористичних студій (що було б закономірним і очевидним), чи в час виїзду на сільську місцевість і через спілкування з носіями українських традицій та народного мистецтва. Шлях до фольклору в даному випадку був дуже своєрідним, бо проходив:

– через знайомство з народним мистецтвом як субпродуктом професійної композиторської творчості;

– через хорову творчість М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, О. Кошиця та багатьох інших класиків українського хорового мистецтва;

– композитор пізнавав перлини українського фольклору в переосмисленому вигляді, бо деколи через винесення його на сцену (у вигляді трактування фольклору самодіяльними колективами) втрачалася сама суть закладеної в народній творчості естетики та світогляду.

Цей момент композитор інтуїтивно відчував, і тому його увага зосереджувалась на віднайденні тих автентичних зерен народної творчості, тих скарбів народної мудрості, що були закодовані у творчості видатних композиторів, у їхній інструментальній музиці. Якраз на цьому інтересі органічно постала майбутня наукова праця Богдана Котюка з музикознавства «Способи втілення фольклору у творчості композиторів ХХ століття» [6].

Розвиток мистецтва, еволюція естетичної думки, співвідношення між собою творчого та наукового начал свідчать про постійні зміни акцентів у пріоритетності одного чи іншого виду людської діяльності. Для сучасної української музики властивими є співіснування і взаємодоповнення обох типів мислення. У цьому ми пересвідчуємося, коли аналізуємо діяльність окремих представників світу музики, які є знаковими фігурами в сучасному суспільстві. Поєднання наукової і творчої діяльності настільки розповсюджений фактор, що деколи здається більш природним явищем, ніж концентрація представника музичного світу виключно на творчому чи науковому процесах. Через наукові дослідження митець здобуває відповідну технічну базу для своєї творчості, розширює власну творчу уяву, а також вносить в емпіричний творчий процес вагомий елемент контрольованого раціоналізму. Саме за допомогою наукових досліджень композитор Богдан Котюк поглиблює свої знання музичної психології та соціології, що сприяє адресній спрямованості твореного ним мистецтва.

Отже, у творчості композитора Богдана Котюка процес інтуїтивного формування звукової палітри є постійно контрольований логічним розрахунком, що має опору на конкретну наукову базу. Тому наукові дослідження в різних сферах музичного мистецтва щоразу стимулюють чисто композиторський творчий процес. Показовим є той факт, що ще у шкільні роки не виконавська, а саме дослідницька і творча діяльність (не конкуруючи, а взаємодоповнюючи одна одну) формували мистецьке обличчя композитора Богдана Котюка. Наукова робота постійно супроводжує творчий процес, яка б із сфери естетичних чи історичних напрямів у царині музики не ставилася в центрі уваги дослідника. Глибоке зацікавлення теорією музики, зокрема її революційним розвитком у ХХ ст., дало поштовх до виникнення цілої низки наукових доповідей, що були з успіхом виголошені на республіканських та всесоюзних наукових студентських конференціях. Основні теми наукових студентських робіт теоретика Б. Котюка – це теорія основного тону Пауля Гіндеміта, серіалізм Антона Веберна, а також два типи музичної драматургії і логіки формотворення, що беруть початок у німецькій та французькій традиціях. Таке коло наукових інтересів підкріплюється ґрунтовним вивченням композиторської техніки. Власні творчі пошуки базувались на прагненні вийти за рамки усталених класичних формальних стереотипів. Відповідно – наукова база давала можливість осягнути суть новацій у формотворенні та музичній драматургії, що виходили за рамки традиційної функціональної системи мажоро-мінору і традиційної лінійно-гармонічної ладовості.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Баран Т. Супровідні міркування / Т. Баран // Богдан Котюк. Тріо-соната для цимбалів, альту та контрабаса. – Львів : Афіша, 2006. – С. 3–7.
2. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов / Б. Барток. – М. : Музыка, 1966. – 79 с.
3. Гулянич Ю. Композитор Богдан Котюк. Грані творчої особистості / Ю. М. Гулянич // [наук. ред. Т. М. Баран]. – Львів : Афіша, 2008. – 159 с.
4. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) / О. Катрич. – Дрогобич : Відродження, 2000. – 100 с.

5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – 285 с.
6. Котюк Б. Способи втілення фольклору в творчості композиторів ХХ ст. / Б. Котюк // Архів Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – Львів, 1974. – 92 с. (одиниця зберігання 1597).
7. Муха А. І. Процес композиторської творчості / А. І. Муха. – К. : Муз. Україна, 1979. – 271 с.
8. Сюта Б. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. Дослідження. / Б.Сюта // «Музика вчора, сьогодні і завтра». Книга 2. – К. : УБСП «Комора», 2006. – 65 с.

УДК 784.3

ЮЙ ЛЕ

### ОСТАННІ СОНАТИ ОЛЕКСАНДРА СКРЯБИНА ЯК ЯВИЩЕ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ КОМПОЗИТОРА

*У статті зроблено спробу систематизувати відомості про останні фортепіанні сонати (Восьму, Дев'яту і Десяту) О. Скрябіна. Звернено увагу на присутність у них релігійної екстатичності, пов'язаної з давньоруською християнською традицією.*

**Ключові слова:** соната, жанр, стиль у музиці, стиль останніх творів композитора, екстатика, символіка музики.

ЮЙ ЛЕ

### ПОСЛЕДНИЕ СОНАТЫ А. СКРЯБИНА КАК ЯВЛЕНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ КОМПОЗИТОРА

*Статья посвящена систематизации сведений о последних фортепианных сонатах (Восьмая, Девятая, Десятая) А. Скрябина. В работе обобщаются сведения о последних сонатах Скрябина в связи с проявлением в них религиозной экстатичности, идущей от древнерусской христианской традиции.*

**Ключевые слова:** соната, жанр, стиль в музыке, стиль последних произведений композитора, экстатика, символика музыки.

YUY LE

### THE LAST SONATAS OF A. SKRJABIN AS PHENOMEN OF INDIVIDUAL STYLE OF COMPOSER

*The Article is dedicated to systematizations of the information about Eighth, Ninth and Tenth sonatas.*

*The information are generalised in work about the last Sonata of Skryabin in connection with manifestation in them religious ecstatic factor, going from russian christian tradition. Are they also analysed Eighth, Ninth and Tenth sonatas as manifestation of ecstatic factor of liturgy, excluding concentration in subjectivity expressed tragedy and «demonic» influence to figurativeness of the Sonata h-moll F. Liszt and objective containing ecstatic joy of visions «nontragedy of being». Last has voiced A. Skryabin in interview for the South music herald in Odessa for 1915. So much for works, noted not only «mystic presentiment to deaths».*

*We select special, defining value of the subject of the Cross-Confessions in initial tact of the work, sacramental-prelude look which, in tradition of spiritual understanding the genre to preludes in*

french salon music, former by style base of art Skrjabin composer and particularly pianist, will assign liturgy solemnity to Sonata. This last has got the name «black mass», but «blackness of» beliefs about which get in free analogies with subjects of the Sonata F. Liszt h-moll and fantastic image of the compositions N. Rimskij-Korsakov.

We pay earnest heed on location spiritual symbology in melodic sidebar that, why undoubted turns out to be the relationship with liturgy image factor of the Sonata, generated instruction on «mass» in accepted software name to compositions.

Accentuation devil of liturgy idea in Tenth sonata to give in belief about her image that «lachrymal voltage», about which, what has shown the analysis, is founded spoke S. Skrebkov, as reports real realized contact with words, which is accepted to oppose to the givened composition in to triad of Sonate 1913. Associativity relations of sonate form in Tenth sonata and resemblance of herconstruction Eighth, opening also slow entering, allow with confidence to accent variant-strophe structure integer, in which exists the serial aspect of the technology. This last defines keynote of the tierce join c-e - f-a, which reorganize in final chord c-f - a-e-h. Hereunder stands out tierce chain f-a-c-e-g-h with corresponding to chromatic changes to quality of serieses from 6 sounds of the Sonata.

The main property Return to headwaters, which is noticed researcher in connection with by boundary works 1913–1915, this – overcoming of dramatic potential of sonate structures by means of hypertrophy of monotematics, including removing oppositions of cantilena and scerzo style as positive and negative, bequeathing poems of F. Liszt. Tenth Sonata-poem of Skrjabin, complicadet one-part form which obviously is hereditare to composition factor of the author «Faust-symphonies», demonstrates cocentrate anit-Liszt thematic unification, the main by factor which turns out to be noted above deleting contrast between cantilena and scerzo style, former main by facility of the contraposition good and ills in music decision.

Pastoral «radiance» of Tenth sonata, coming from chronology of the writing and obvious relationship with simultaneously nearly finished Ninth and Eighth, must be realized in connection with factor of «mystery» in the image of Eighth and in «liturgy» of Ninth. Stuck to the last feature «black mass» in analogy with image of Mefistofele in the Sonata of Liszt requires the special commentaries, but in this instance fix the main: Faust-character of expression in the Liszt Sonata at all did not generate the thought about analogies to mass – but this mystic genre factor of the Ninth sonata of Skrjabin is realized much clearly.

As mystery principle, so and lturgy principle withstand dramatic shank of the classical and romantic sonata, main in them this principle statics of ritual action, gravitating to repeatability in character rondo leading ideas and general symmetry of the construction. Simmetrichnosti obviously oozes in Ninth sonata – a framing by initial subject, appearance which at the end of the composition in tt. 209–216.

Why-that in analysisof tune-thematic composition of the Ninth sonata at all are not commented tune complex of the initial subject, interpreted as main to parties of sonate structures, which obviously contains the figure of Ring, Circle – refer to sequence (h-b-a-as-h), which symbolizes All, the God. This high symbology of the Divine presence is concluded in repeatedly repeated complex of the Tenth sonata (f-fes-es-d-es-e-f), particularly observable in tt. 25–28 named compositions. Given thematic complex tt. 17–28 and 349–360 at all does not stand out in analysis; derivative sense his melodious drawing from tune-2 in t. 3 obvious, but obvious and invoiced independance, defining liturgy directivity of sounding, linked nearly solely with «image of the nature» and «bird concerto» symphony of Skrjabin.

As a whole three last Sonatas of Skrjabin turn out to be bounded naturally «return to headwaters» creative activity of Chopin, his genre ambience prelude-nocturne, discharging dramatic effect in favour of monologue lyric poets, coverring wholeness large compositions in type of poem, hereunder regenerating this last from theatrical-philosophical opposition of ideas-image in precept of F. Liszt – in hymn-liturgy Glorification speakers showers, directed to Delight of the joys of the development to Thoughts

**Key words:** sonata, genre, style in music, style of the last making the composer, ecstaticology, symbology of the music.

Останнім часом музикознавці все частіше звертають увагу на спадщину російського композитора й піаніста Олександра Миколайовича Скрябіна (1871–1913) як митця, чия творчість відіграла особливу роль у становленні українського музичного мистецтва («скрябінізм» Б. Лятошинського й значної кількості його спадкоємців, скрябінських піаністичних традицій в Одесі та інших містах). Символізм як стильова позиція О. Скрябіна, що особливо виразно проявляється в його пізніх творах 1910-х років, органічно вписується в «неосимволістську» [7] стильову хвилю поставангарду 2000-х років: у репертуарі сучасних виконавців саме ці пізні твори автора «Прометея» становлять основний масив. У даному разі показовими є Восьма, Дев'ята й Десята сонати не лише тому, що вони, як і інші твори митця, актуалізують цю роботу, оскільки є предметом виконавської діяльності автора статті, а, основне, через неадекватне розуміння-визнання цих творів композитора, що часто виконується в Одеській музичній академії. Адже одеські митці пам'ятають успішні виступи Скрябіна в 1898 році, напередодні першого тріумфального закордонного турне у Францію [8, с. 92].

Творчу спадщину О. Скрябіна досліджували І. Белза [3], В. Рубцова [8], Б. Асаф'єв [1], О. Маркова [7] та ін. На жаль, фортепіанній творчості останнього періоду життя композитора ще недостатньо приділено увагу.

Мета статті – систематизувати відомості про *останні* сонати (Восьму, Дев'яту, Десяту) як твори, відзначені не тільки «містичним передчуттям смерті» [3, с. 148], безпосередньо пов'язаних із цими композиціями [8, с. 367, 378–382], а й втіленням в них ідеї «нетрагізму буття» [12, с. 3–5]. Власне остання установка задекларована в Десятій сонаті, хоча очевидні не тільки хронологічні, але й значеннєві паралелі зазначених Сонат Скрябіна 1910-х років.

Трьом останнім Сонатам для фортепіано О. Скрябіна властива «постпрометеївська» хронологія їхнього написання й, найголовніше, паралельна робота над ними в 1913 році. Фактично *найпізнішою є Восьма соната*, матеріал якої помітний у партитурі Прологу до «Містерії» [8, с. 379] й структура якої повністю пов'язана зі скрябінівською серійністю, що і визначає *медитативність* як домінуючий прояв її образності. У монографії В. Рубцової підкреслюється значимість останніх Сонат і творів цього періоду в цілому як таких, що свідчать про «зосередженість й поглибленість висловлення художника», про спрямованість «його внутрішнього погляду ...до джерел думки, на тлі якого складається її розвиток» (курсив наш – Ю. Л.) [8, с. 390].

Мова йде про деяке відродження ідей-образів, які відрізняли початок творчого шляху О. Скрябіна й орієнтувалися на шопенівське жанрове творення вальсу-прелюдії-етюду (опус 1-8 Скрябіна). Узагальнюючи уявлення про ці ранні твори композитора, автор монографії відзначає: «Звертання до камерної інтимності, романсово-лірична пісенність і танцювальність, елегійність почуття, поєданого з настроями російської природи..., – все це знайшло різноманітне переломлення в ранній творчості Скрябіна» [8, с. 70].

Виходячи із вищесказаного, привертає увагу текст інтерв'ю композитора, зафіксованого на сторінках «Південного музичного вісника» за 1915 року, в якому є думки про «подолання драматизму» у творчості й втілення в цілому образі «нетрагізму буття» [12, с. 3–5]. Такий поворот цілеспрямованості в останніх творах легко прочитується в Десятій сонаті, однак напругу викликає сформоване уявлення про «трагізм» Дев'ятої й *Восьмої, що була фактично останньою Сонатою композитора*. А в книзі І. Белзи опублікований лист Скрябіна до Зілоти, в якому засвідчено про закінчення трьох названих Сонат, і висловлена думка про те, що ці твори «якоюсь мірою пов'язані між собою» [3, с. 147]. І. Белза чутливо коментував відомі посилання на трагізм Дев'ятої сонати: «Було б, звичайно, наївно пов'язувати образи Дев'ятої сонати тільки із самопочуттям композитора, що погіршувалося, також, звичайно, як помилково було б пояснювати фразу, сказану ним Н. М. Римській-Корсаковій, «містичним передчуттям смерті» [3, с. 148].

І все-таки Дев'ята й Десята сонати розглядаються як альтернатива «чорній месі» («сатанинській») і «променистої пасторальності» [8, с. 382, 386], хоча обидві споріднені мотивом зіставлення великої й малої терцій (порівняй тт. 7-8 Дев'ятої й тт. 1-2 Десятої сонат). Наявність же повільного вступу до Allegro споріднює Восьму й Десяту сонати, що вказує на деякі спільні драматургічні стимули цих творів, а також на спільність церковно-символічних

фігурацій у початкових й образно-визначальних темах обох Сонат. Зокрема, це хорально-псалмодійна послідовність у 1-5 тактах Восьмої сонати, що виступає як символ Високого, а також послідовність *catabasis* – як символ Сходження (тт. 1-2) у Десятій сонаті. Якщо говорити про превалювання серійності у Восьмій сонаті, то вона, мабуть, проступає тут дещо демонстративніше, однак монотематична будова Дев'ятої і Десятій сонат розмежована до таких складових, які можна назвати «розвивальною варіацією» на основі основної серії-теми.

Пасторальна «просвітленість» Десятій сонати, виходячи із хронології написання й безпосереднього зв'язку з майже одночасно завершеними Дев'ятою і Восьмою сонатами, повинна бути логічно сприйнята як «містерійна орієнтація на образність Восьмої і «літургійність» Дев'ятої сонат. Ця Соната, що характерно подібна до «чорної меси» й аналогічна з мефістофельськими образами Сонат Ліста, вимагає спеціальних коментарів, але в даному разі спостерігаємо найголовніше: фаустіанство лістівської Сонати в ніякому разі не наводило на думку про аналогію з месою – а цей *містичний* жанровий показник Дев'ятої сонати Скрябіна сприймається доволі виразно.

Як і містеріальність, так і літургійність є свого роду протиставленням драматичній основі класичної й романтичної сонати, що позначені принциповою *статикою* ритуального дійства, яке тяжіє до рондальної повторності основної ідеї й загальної симетричної будови. Симетричність безпосередньо простежується в Дев'ятій сонаті, яка обрамлена початковою темою, що особливо проглядається наприкінці твору (тт. 209-216).

Чомусь в аналізах мотивно-тематичного складу Дев'ятої сонати ніяк не береться до уваги мотивний комплекс початкової теми, трактованої як головна партія сонатної будови, що, очевидно, представлена кільцевою формою ( маємо на увазі послідовність h-b-a-as-h, що символізує Всеєдиного Бога [4, с. 25, 27]. Такого роду глибока символіка Божественної присутності укладена в неодноразово повторюваному комплексі Десятій сонати (f-fes-es-d-es-e-f), що є показовим у тт. 25-28 цього твору. Цей же тематичний комплекс (тт. 17-28 і 349-360) ніяким чином не зафіксований в аналізах; похідність його мелодичного малюнка від другого мотиву у третьому такті очевидна, але очевидна й фактурна самостійність, що визначає *літургійну* спрямованість звучання, яке пов'язане майже винятково з «образами природи» і «пташиних концертів» скрябінівських симфоній [8, с. 386; 3, с. 148].

Найменування «чорної меси» Дев'ята соната отримала від аналогії третього мотиву головної партії (тт. 7-9) до «мефістофельського сміху» другого мотиву головної партії h-moll'ної Сонати Ф. Ліста. Однак і в Ліста цей образ аж ніяк не однозначний: контур Хреста таврує-відсторонює даний вияв руйнівного скепсису, інакше не міг визначати свого ставлення до Зла композитор, що щиро вірив і оригінально переломлював гетівське фаустіанство. У Скрябіна спостерігаємо щось подібне: пародійне псалмодіювання-стакато вимальовує – контур Кола й Хреста в одночасі (ges-es-g-ges), тобто містить *подвійний знак Божественного*, включаючи зосередження на антитезі першого (дивись ремарку *mysterieusement murmuré* – «містичне мурмотання»).

Початкова тема в тактах 1-4 (ремарка *legendaire*) містить хроматичні спадні складові Спокути, в межах музичного фрагмента *catabasis* (h-b-a-as – f-e-es-d у 1 і 2 тактах). Виділено фонічний комплекс тритонності, що містить явні тонікальні зіставлення в ладовому відношенні Сонати й відтворений з «лідійськими проявами» старослов'янської релігійної музики (саме така оцінка лідійського ладового зіставлення присутня у Фридеріка Шопена [13, с. 72–76]), що й сповіщає вищенаведена ремарка *legendaire*. Наступна (тт. 5-7) послідовність *catabasis* відтворена ладово-інтервальною транскрипцією «гами Римського-Корсакова» тон-півтон, що концентрує в горизонтальній проекції тритоновість.

У контексті казкового двоєвір'я М. Римського-Корсакова «люди–нелюди» останні пов'язані з опонуванням людському, з позалюдським ареалом. Не дивно, що Н. М. Римська-Корсакова в цьому відчула «підкрадання смерті», а драматургія цілого визначалася «боротьбою зі смертю» і «перемогою смерті» в самому кінці твору [8, с. 380]. Однак образ смерті на тім життєво-творчому етапі не творив для Скрябіна антитезу життю в «мудрому спогляданні вічних проблем буття» [8, с. 391]. Підсумком вищесказаного стала теза про «нетрагізм буття». Загальний тонус звучання – від жанрового підґрунтя цього початкового фрагмента,

відтвореного в дусі колискової-інвенції, а також – від Просвітленості послідовності *anabasis* (тт. 5-7).

Спеціально звертаємо увагу на терцієве зіставлення великої терції з великою секстою і зменшеною септимою в початковій темі (g-h – cis-b) (остання утворює інверсію малої терції, а співвідношення великої й малої терції фігурує в Десятій сонаті як знак «пейзажності-пасторальності» [8, с. 387]. Пряме зіставлення цих терцієвих поєднань відрізняє мотив *mysterieusement murmuré* (тт. 8-9), а мінорна гармонія в ньому (квартсекстакорд b-es-ges, т. 8) кореспондується з подібним же ладово-фонічним колоритом *lumineux vibrant* у тт. 37-38 Десятої сонати, за яким слідує його ж «двічі-мажорна» подача у вигляді збільшеного тризвуку із секстою на початку першої побічної теми (т. 73).

Все вищесказане ілюструє неоднозначність трактування початку музичного матеріалу Дев'ятої сонати як «жаху й зла», що неминуче спливає під час її слухання в «казкових» заповідях М. А. Римського-Корсакова, яке явно відповідало змалюванню образів скрябінівської Сонати у В. Дельсона [3, с. 148]. Звернемо увагу на спостереження С. Павчинського про тонікальність cis-f-g-h для звуковисотної будови Дев'ятої сонати, а також уточнення Ю. Холопова (es-cis-f-g-h) [8, с. 386], що в терцієвій послідовності cis-f-g-h-es утворює п'ятизвуччя. Зіставлення цих даних із серійністю Восьмої сонати, де семизвучний ряд g-h-d-f-a-c-e, що поєднує в собі всю розмаїтість перетворень тем-образів, вказує на принципове співвідношення засобів-змістів аналізованих трьох Сонат, завершених Скрябіним в 1913 р. Треба звернути увагу на принципову *терцієвість* опорних структур, яка демонструє дещо нову – «постпрометеївську» – якість відображення в спадщині Скрябіна, яка позбавлена превалювання квартовості й тим самим близька до «шопенізмів» перших опусів композитора.

Очевидна симетрія побудови спостерігається й у Восьмій сонаті. Зокрема тут відчутне обрамлення тематичною псалмодійністю у вступі, що є показовим на рівні темпових градацій – Lento (тт. 1-4, 12-13, 16-17) та в темпі Presto (тт. 449-456), Prestissimo (тт. 487-494). Також можна спостерігати *двочастинність* будови всієї Сонати, що є показовою в експозиції-розробці (тт. 21-121), де розробка виступає у формі варіаційного проведення експонуючих мотивів, а згодом – вдаваної репризи (т. 226) і власне репризи як такої (т. 320), які «споріднені» використанням теми вступу (серії-теми) в темпі Presto (тт. 297-301, 453-456). Однак всі вищевказані складові є показовими, оскільки тема-серія (тт. 297-301) подана як свого роду з «втілення теми Долі» (тт. 292-293), що до того засвідчена в тт. 214-215, а також у кінці розробки, але поза межами основної теми-серії. «Втілення теми Долі» (як аллюзія до відомої теми П'ятої симфонії Людвіга ван Бетховена) складає враження відсутності псалмодійного звороту початкової теми-серії (пор. із п'ятикратним поданням висотності  $fis^2$  в 2-5 тактах).

Інтервальний склад мелодійного відрізка теми-серії вступної частини – кварта і дві великі терції ( $b^1-dis^2-d^2-fis^2$ ) – є свого роду інтонемою вагнерівської «теми томління» з опери «Трістан і Ізольда», однак інтерваліка терцієвих ходів ніби традиціоналізує звучання, близьке до хоральності у первісному розумінні цього слова. Терцієве і квартове наповнення є складовою *усіх* тем-образів Сонати, то «ущільнюючи», то «розріджуючи» квартовий стрижень. Таким чином подається ця висока *літургійна статика* музики всієї Сонати, що виключає контрасти антитез, створюючи *уточнюючі* контрасти, подібні до вищезазначеного перетворення псалмодії початкової теми у «відображення теми Долі»: вихідний волюнтаристський комплекс останньої є зовсім «обезкровленим-дематеріалізованим», формує спомин про «доленосність» у темі-серії скрябінівської Сонати.

Головне ж надбання повернення до джерел, що помічене дослідниками у творах на рубежі 1913–1915 років, – це подолання драматургічних кальок сонатної форми *за допомогою гіпертрофії монотематизму*, у тому числі й *нівелюванням протиставлення кантилені й скерцозності як позитиву й негативу*, започаткованих поемністю Ф. Ліста. Дев'ята Соната-поема Скрябіна багатогранна, одночастинність якої є спадкоємною в творчості автора «Фауст-симфонії», що демонструє *тематичну уніфікацію*, в якій головним показником є *стирання граней між кантиленністю і скерцозністю*, що були головним засобом протиставлення добра і зла в музичному творенні.

Демонстрація Скрябіним у Дев'ятій сонаті фокусування екстатичної зосередженості



вираження є знаменним: зіставлення різної стилістики (маємо на увазі рамки монологічності в експозиції) нівелюється, «подвійна» динамічна реприза зосереджує увагу на єдності кантиленно-скерцозного симбіозу, що вирішено екстатичним підйомом інтенсивності цього втілення, привносячи літургійні асоціації в твір, образ якого асоціюється з «месою». Цей літургійний підтекст повертає використання риторичних символів у тематизм Сонати, зокрема їхній духовний зміст.

Виявлення рис літургійності в Десятій сонаті, що дає підстави сприймати її образність як «напругу оплакування», про яку, як показав аналіз, небезпідставно наголошував С. Скребок, що створює реально усвідомлюваний контакт із творами, які прийнято протиставляти аналізованій сонатній тріаді. Асоціативність сонатних стосунків у Десятій сонаті й *аналогічність будови у Восьмій*, що також розпочинається повільним вступом, дозволяють із упевненістю стверджувати про її *варіантно-строфічну структуру* цілого, серійний аспект техніки, в якому визначений тонікальністю терцієвих поєднань с-е – f-a, перетворюваних у фінальний акорд c-f – a-e-h, що дозволяє виділити терцієвий ланцюг f-a-c-e-g-h з відповідними хроматичними змінами в якості *шестизвучної серії Сонати*. Шопенізм Скрябіна в цій композиції проявляється в опорі на шопенівський жанровий знак прелюдійності, сполучення якого із сакральним мотивом Кола підкреслює високу образну символіку.

Зосередження Скрябіна на екстатичній захопленості, що повертає загальноприйнятим риторичним символам їхній суцільно духовний зміст, обходить душевну безпосередність. І це проявляється в синтезі шопенівських жанрових знаків: ноктюрновість і скерцозність, причому із превалюванням ноктюрності. Не забуваємо, що особистість Шопена для сучасників зафіксував «Карнавал» Р. Шумана, у якому не національний знак мазурки-полонезу, а музичний індекс Дж. Фільда відзначив помітну рису гри-композиції польського генія. Ноктюрновість – у вихідному духовному значенні церковного співу «Нічних сторожів» [10, с. 50] – «розкрита» у Десятій сонаті Скрябіна завдяки мелодійним-ліричним прямим звучанням тем-образів, яка «формується» у кантиленні приспіву (тт. 21-28) і подібних до них в подальшому становленні образу, у тому числі й «передтактовий» комплекс у завершальному епізоді Сонати (тт. 353-358).

Фактично ноктюрнова фактура («злітаюча» мелодія з арфоподібним супроводом) властива темі головної партії, однак у поєднанні з темпом Allegro і у «дрібному» тридольному метрі, притаманному для скерцо. Ліризована мазурка – у першій побічній партії, яка підводить до кульмінаційного «прориву Перемоги» в епізоді, який трактується, власне, як розробка. Вальсова граціозність відтіняє другу побічну партію. Опісля настає тиша Спокути, що творить осердя лагідності й розчулення ніби церковну прострацію смиренності душі, що утворює ніби «код» в Сонаті.

Отже, три останні Сонати О. Скрябіна пов'язані між собою органічним «поверненням до джерел» шопенівської творчості, її жанрового поглиблення прелюдій-ноктюрнів, в яких превалює драматургічна перевага на користь монологічної лірики. Остання *охоплена цілісністю крупної поемної форми*, тим самим *переосмислюючи її* з театральньо-філософського протиставлення ідей-образів, закладених Лістом, у гімнічно-літургійне *Просвітління* душі, спрямованої до Осягнення радості в становленні Думки: «...думка рухлива й вільна раз назавжди вираженими формами. У ній жадова збагачення. Вона – процес. Вона – досягнення й одвічне прагнення. Екстаз, спад, тиша й знову підйом. І так без кінця» [8, с. 390]. Такий зміст закладений в останніх трьох Сонатах О. Скрябіна, які в цілому спрямовані на літургійну екстатичну стильового прояву, створюючи органічну основу фортепіанної сонатної тріади О. Скрябіна.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Борис Асафьев. – М.–Л. : Музыка, 1971. – 379 с.
2. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Р. Э. Берченко. В поисках утраченного смысла. – М. : Издат. дом «Классика–XXI», 2005. – 372 с.

3. Бэлза И. Александр Николаевич Скрябин / Игорь Бэлза. – М. : Музыка, 1987. – 176 с.
4. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. [гл. ред. Г. И. Царева]. – М. : Издат. Асоц. Духовного объединения «Золотой век», 1995. – 289 с.
5. Куземина Л. Исполнительская эстетика Б. Яворского / Л. Куземина. – М. : Композитор, 2000. – 111 с.
6. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства. Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист. : 17.00.03 / Ма Вей. – Одеса, 2004. – 17 с.
7. Маркова Е. Неоєвропоцентризм и неосимволизм начала XXI века / Елена Маркова // В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. Неоєвропоцентризм: музикальна культура на рубеже столетий. Книга 1. – Одесса: Астропринт, 2006. – С. 76–128.
8. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин / Валентина Рубцова. – М. : Музыка, 1989. – 448 с.
9. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX–XX століть. Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист. : 17.00.03 / У Голін. – Одеса, 2006. – 16 с.
10. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки / Эндрю Уилсон-Диксон ; [пер.с англ.]. – СПб. : Мирт, 2003. – 428 с.
11. Холопова В. Музыка как вид искусства / Валентина Холопова. – М. : Научно-творч.центр «Консерватория», 1994. – 260 с.
12. Южный музыкальный вестник, 1915, август, №№ 8–9. – С. 3-5; 1916, № 1–2 янв. – С. 3.
13. F. Chopin / Redaktor naczelny Z. Lissa. – Warszawa : Uniwersytet Warszawski Dział Wydawnictw, 1960. – 335 s.
14. François Couperin. L'art de touchr le Clavesin – Die Kunst das Clavesin zu spielen – The Art of playing the Harpsichord. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, Edition Breitkopf № 5560, 1933. – 39 S.

УДК 784 (470+571):7.03:784

Р. Й. КАЛИН

#### **УКРАЇНСЬКА ВОКАЛЬНА ТРАДИЦІЯ В РОСІЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРІ XVIII–XX СТ.: ПРОБЛЕМА «КУЛЬТУРНОГО ДОНОРСТВА»**

*У статті розглянуто явище «культурного донорства» українців в російському музичному просторі XVIII–XX ст у сфері вокального мистецтва. Охарактеризовано витоки вказаного процесу та його розповсюдження. Крізь призму «донорства» проаналізовано діяльність українських співаків у Большому театрі в Москві.*

**Ключові слова:** «культурне донорство», українська культура, вокальні традиції, Большой театр у Москві.

Р. И. КАЛИН

#### **УКРАИНСКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ В РУССКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ XVIII–XX ВВ. : ПРОБЛЕМА «КУЛЬТУРНОГО ДОНОРСТВА»**

*В статье рассмотрено явление «культурного донорства» украинцев в российском музыкальном пространстве XVIII–XX вв. в сфере вокального искусства. Охарактеризованы истоки указанного процесса и его распространение. Сквозь призму «донорства» проанализирована деятельность украинских певцов в Большом театре в Москве.*

**Ключевые слова:** «культурное донорство», украинская культура, вокальные традиции, Большой театр в Москве.

R. Y. KALYN

### UKRAINIAN VOCAL TRADITION IN THE RUSSIAN MUSICAL SPACE XVIII–XX CENTURIES: THE PROBLEM OF «CULTURAL DONATION»

*Contemporary political situation with particular topicality determined the importance of cultural self-identification for society development. Levelling of cultural peculiarities of Ukrainians, misappropriation of history has become the basis for the age-old enslavement of Ukraine and tragic events of contemporaneity. Misappropriation of talents has become an important factor of Russian imperial policy, which can be defined as the phenomenon of «cultural donation». Recognition of Ukrainian singers as Russian artists not only deprived of their national affiliation. It also deprived the whole Ukrainian culture of its natural development, and Ukraine – its true history. The increase in a number of vocal talents, who won fame for the Russian Empire and USSR special singing talent, has assumed the widest scope.*

*L. Horenko pays special attention to the problem of «cultural donation». On the basis of study of historical documentary and archive sources of the leading establishments of Ukraine, she claims about systematic attraction of Ukrainian musical culture figures to Moscow and Petersburg. The process of replenishment of Moscow with Ukrainian singers began in the middle of XVI century. The most powerful centers in Ukraine, which trained choristers for the capital secular chapels as well as church and monastery choirs, have become Hlukhiv Singing School founded in 1738 by a decree of the Empress Anna Ivanivna, and since 1770-s – Kharkiv Latin School, where instrumental classes were opened. The former existed till the end of XVIII century.*

*At the end of XIX – the beginning of XX century, in the process of Ukrainian vocal professionalism formation, Ukrainian-Russian vocal art relations have moved to a new level. Ukrainian singers began to actively replenish opera companies of the Bolshoi and Mariyinsky Theatres. The process became a culmination in the second half of XX century in activity of the Bolshoi Theatre of USSR. From the beginning, the theatre was the center of multinational vocal traditions among which the Ukrainian one played a particular role.*

*At the turn of XIX–XX century, the theatre reaches its golden age. The names of F. Shalyapina, L. Sobinova, A. Nezhdanova, become well-known in the world. At the beginning of XX century, theatre audience has already known such descendants from Ukraine as L. Zvyahina, Ye. Azerska, A. Koshyts (choirmaster O. Koshyts's brother), A. Didur, S. Myhai, A. Nezhdanova, etc. By the middle of XX century, a number of changes connected with the formation of USSR have happened. At the time, such prominent figures as A. Nezhdanova and I. Kozlovskyy made performances.*

*The second half of XX century was identified as a fruitful period of a vocal culture of the imperial USSR, the repertoire of which was replenished with the operas of S. Prokofyev, D. Shostakovich, M. Myaskovsky, etc. Among the others, a galaxy of talents, such as Yu. Mazurok, B. Rudenko, P. Skusnichenko, H. Chornoba, L. Shemchuk, L. Bozhko, etc. The Bolshoi Theatre has become the starting point for European and world performance of many performers at the end of 1980–1990-s after raising of the «iron curtain».*

*As one of the illuminating examples of vigorous activity of the representatives of Ukrainian vocal school in the Bolshoi Theatre, the performance staff of «A Masked Ball» by J. Verdi staged in 1979 has been analyzed in the article. Ukrainian vocal school representatives actively participated in the activity of the Bolshoi Theatre and therefore continued the tradition of «cultural donation» of Ukrainians in Russia.*

**Key words:** «cultural donation», Ukrainian culture, vocal traditions, Bolshoi Theatre in Moscow.

Сучасна політична ситуація промовисто показує, наскільки важливою є культурна ідентифікація та самоідентифікація для історичного розвитку суспільства. Нівелювання культурних особливостей українців, привласнення нашої історії стало підґрунтям багатівікового поневолення України та трагічних подій сучасності. Одним із важливих факторів імперської політики Росії стало «привласнення» талантів, що у даному контексті визначаємо як феномен «культурного донорства». Визнання українських діячів музичної культури «російськими» митцями не тільки «позбавляло» їх національної належності, але й цілу українську культуру – її природного розвитку, а Україну – її правдивої історії. Окрім загальної культури Русі, до такого переосмислення потрапили постаті М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя та багатьох сучасників і послідовників. Таким чином, багатівіковий розвиток української музичної культури у контексті національної історії став здобутком іншої держави, а власне українська музична культура була представлена як маргінальна та малоцінна, і її професійна лінія (у композиторській сфері) розпочиналася аж від творчості М. Лисенка. Ще більшого розмаху набуло поповнення столично-імперських закладів вокальними кадрами, які завойовували славу Росії XVIII–XX ст. особливим співочим талантом. Оскільки описана ситуація інформаційного викривлення стала однією із вагомих причин сьогоднішньої трагедії в Україні, усвідомлення цих процесів та уведення вітчизняної культури до загальноєвропейського контексту є актуальною проблемою мистецтвознавства.

Аналізуючи процес «культурного донорства», насамперед необхідно звернути увагу на те, що процес поповнення мистецьких закладів російських столиць – Москви та Петербурга – українськими співаками, як вказує дослідниця Л. Горенко, розпочався ще на теренах Московії від середини XVI ст.: «Факти міграції українських співаків та музикантів існують ще від середини XVI ст. Але після 1654 року помітно збільшується інтерес до української пісні та виконавців при царському дворі, що прискорює міграцію з України навіть цілих музичних колективів з диригентами та композиторами, які протягом XVII–XIX ст. поповнювали два державні хори в Росії: Синодальний хор у Москві (з 1701 р.) та Придворну імператорську капелу в Петербурзі (з 1703 р.)» [7]. Москва та Петербург як столиці імперської Росії активно «живилися» талантами з України, в тому числі співочими, що широко відомо на прикладі вихідців із глухівської школи<sup>1</sup>, але це явище значно ширше та множинніше.

Діяльність українських співаків у Російській імперії розглядається у дослідженнях В. Антонюк [1], Б. Гнида [4], українська традиція співу на прикладі львівської школи, яка у радянський період стала важливим джерелом поповнення Большого та інших російських театрів, проаналізована у дослідженні М. Жишкович [10] та ін. Особливу увагу проблемі «донорства» приділяє Л. Горенко [5–8], яка на основі вивчення історико-документальних і архівних джерел провідних установ України стверджує про систематичне залучення діячів української музичної культури (музикантів, співаків, диригентів, композиторів та педагогів) до Росії, зокрема – до Москви та Петербурга, що стало характерною ознакою культурно-музичного життя в Україні протягом XVII – першої половини XIX ст. Дослідниця називає культурно-мистецькі осередки, де концентрувалися найкращі виконавці з України – Хор государевих півчих дяків, Придворна співацька капела і Придворні театри, петербурзький Олександрівський монастир, помістя російських магнатів Шереметєвих, Юсупових, Голіциних, Гендрікових, Сапег та ін.

Метою пропонованої наукової розвідки є аналіз «культурного донорства» українських співочих кадрів у музичному просторі Росії XVIII–XX ст.

Аналізуючи витоки вказаного процесу «донорства», насамперед зазначимо, що найпотужнішими осередками в Україні, що виховували півчих для столичних світських капел та церковних, монастирських хорів, стали Глухівська співова школа, заснована 1738 року за указом імператриці Анни Іванівни, що проіснувала до кінця XVIII століття, а з 1770–х рр. – Харківська латинська школа, де були відкриті й інструментальні класи. «Сюди у 1774 році...

<sup>1</sup> На ці факти неодноразово звертає увагу Л. Кияновська у праці «Українська музична культура» [12], у виступах [11] та публікаціях про Д. Бортнянського [13], чий корінь сягають західноукраїнського роду, та ін.

прибуває Максим Концевич, вчитель вокальної та інструментальної музики, «придворний Ея Величества музыкантъ с(ъ) чиномъ придворного уставщика с(ъ) тем, чтобы он, будучи здесь всегда имел(ъ) наготове певчихъ 12 человекъ так(ъ) выученныхъ, дабы всякий ученикъ мог(ъ) способнымъ быт(ъ) къ [пению] при высочайшемъ Ея Величестве дворе, когда надобность въ них(ъ) имеется» [6]<sup>1</sup>.

Л. Горенко [6] робить висновок, що Придворний імператорський хор як головний спосіб підбору співацького складу мав розроблену з часів царювання Анни Іванівни систему рекрутування співаків з малоросійських полків, що лише наприкінці XVIII ст. набула ознак вільного найму. При цьому дослідниця наголошує на сутності цих наборів протягом другої половини XVII – поч. XIX ст. як політично-зумовлених систематичних однобічних культурно-політичних акцій, що зумовлювали сенс міграції українських співаків до імперських столиць, а водночас – і на величезній ролі українських митців у розбудові російської вокальної культури. Цей процес, безумовно, знайшов відображення і на формуванні оперних труп приватних та імператорських театрів. Наприкінці XIX – на поч. XX ст. із формуванням нового українського вокального професіоналізму, пов'язаного зі становленням навчальних закладів та театрального репертуару національної композиторської школи, відносини «Україна – Росія» у вокальному мистецтві вийшли на новий рівень. Українські співаки почали активно поповнювати оперні трупи Большого та Маріїнського театрів, але не як хлопчики-півчі, а часто як вже знані солісти, з попереднім артистичним досвідом. Цей процес набув кульмінації у другій половині XX століття у діяльності Большого театру СРСР, чому і присвячена наступна частина дослідження.

Державний академічний Большой театр від початків своєї історії був осередком різнонаціональних вокальних традицій, серед яких вагоме місце посідала українська. Історію театру прийнято вести від березня 1776 року, коли губернський прокурор князь Петро Урусов отримав дозвіл імператриці Катерини II почати будівництво Петровського театру. Театр Урусова згорів ще до його відкриття, і князь передав справи своєму компаньйоні, англійському підприємцю Майклу (Михаїлу) Медоксу, який побудував Большой Петровський театр. На початку свого існування Це був казенний заклад, що складав разом з Малим єдину московську трупу імператорських театрів. Час від часу статус московської трупи змінювався: то вона переходила в підпорядкування московського генерал-губернатора, то знову – під петербурзьку дирекцію, і так тривало аж до революції 1917 року, коли все майно було націоналізовано, і тільки тоді сталося повне розділення Малого і Большого театрів [2].

Історія формування оперної трупи Большого театру свідчить, що наприкінці XVIII – на початку XIX століть «склад був найрізноманітнішим: від кріпосних артистів – до запрошених з-за кордону зірок» [3]. До 1840-х років у репертуарі театру утверджуються російські опери-водевілі і романтичні опери великої форми, чому великою мірою сприяла діяльність О. Верстовського, у 1835 році відбулася прем'єра опери «Аскольдова могила» [3]. На початку XVIII ст. виникла ідея створити в Москві дирекцію імператорських театрів на зразок петербурзької, і в 1806 році театр отримав очікуваний статус імператорського, ввійшовши до єдиної дирекції. Почали відбуватися процеси взаємозбагачення вокальними традиціями з Петербургом. Після зміни кількох приміщень новий Большой театр відкрився в 1825 році, 1842 року перейшов під керівництво петербурзької дирекції імператорських театрів, для чого з Петербурга до Москви приїхала оперна трупа [2]. Керуючим Московською театральною конторою був призначений О. Верстовський, відтак період 1942–1959 рр. отримав назву «епохи Верстовського». Подіями театрального життя стають постановки в театрі опер російського композитора українського походження М. Глінки «Життя за царя» (1842) і «Руслан і Людмила» (1845). Після чергової пожежі театр знову відкрився 20 серпня 1856 р. У цей час репертуар збагачується творами П. Чайковського (чий дід, як відомо, також мав українське походження, а сам композитор, хоч усвідомлював себе як «столична особа», все ж мав особливу емоційну

<sup>1</sup> Л. Горенко посилається на матеріали Центрального державного історичного архіву України [15].

прив'язаність до «малоросійських» краєвидів, про що згадував у листах<sup>1</sup>). Це «Воевода» (1869), «Лебедине озеро» (1877, балетмейстер Вацлав Рейзінгер) – обидва дебюти композитора в опері і балеті, «Євгеній Онєгін» (1881), «Мазепа» (1884). Прем'єра опери «Черевички» Чайковського в 1887 р. стала диригентським дебютом її автора. З'являються видатні опери композиторів «Могучої кучки»: «Борис Годунов» М. Мусоргського (1888), «Снігуронька» (1893) і «Ніч перед Різдом» (1898) М. Римського-Корсакова, «Князь Ігор» О. Бородіна (1898). Разом з тим у Большому театрі в цей час ставляться і твори Дж. Верді, Ш. Гуно, Ж. Бізе, Р. Вагнера та інших західноєвропейських композиторів [2; 3].

На зламі XIX і XX століть театр досягає розквіту. Багато петербурзьких артистів домагаються можливості брати участь у виставах. Стають широковідомими у всьому світі імена Ф. Шаляпіна, Л. Собінова, А. Нежданової. У 1912 Ф. Шаляпін поставив оперу М. Мусоргського «Хованщина». У репертуарі з'являються «Пан Воевода», «Моцарт і Сальєрі», «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, «Демон» А. Рубінштейна, «Перстень нібелунгів» Р. Вагнера, веристські опери Р. Леонкавалло, П. Масканьї, Дж. Пуччіні. У цей період з театром активно співпрацює С. Рахманінов, який виявив себе не тільки як композитор, але і як видатний оперний диригент. Як художники-постановники у створенні вистав беруть участь видатні художники, учасники «Світу мистецтва» Коровін, Поленов, Бакст, Бенуа, Головін [2; 3; 9]. З такими успіхами Большой театр увійшов у XX ст. Станом на початок XX століття театральна публіка вже була знайома з вихідцями з України, серед яких Л. Звягіна, Є. Азерська, А. Кошиць (брат хормейстера О. Кошиця), А. Дідур, С. Мигай, А. Нежданова та інші співаки.

До середини XX ст. у театрі відбулося ряд змін, пов'язаних із історико-політичними подіями. Існування імператорського театру після Жовтневої революції протягом декількох років було під загрозою, хоча і в 1919 році йому присвоїли звання академічного, нарешті 1922 року таки було прийнято рішення про те, щоб заклад залишити (тут з-поміж іншого, проходили партійні збори тощо), і він став Большим театром СРСР. У 1920–1930-х рр. його оперну трупу склали сопрано Стефанія Зорич, Валерія Барсова, Глафіра Жуковська, Анна Соловйова, Олена Сливинська, Маргарита Бутеніна, Олена Круглікова, Наталя Шпиллер, мецо-сопрано Надія Обухова, Марія Максакова, Віра Давидова, контральто Конкордія Антарова, Фаїна Петрова, Єлизавета Антонова, тенори Володимир Пікок, Сергій Юдін, Михайло Микиша, Микола Озеров, баритони Володимир Політковський, Пантелеймон Норцов, Олександр Батурич, баси Олександр Григорій, Олексій Пирогови, Максим Михайлов, Марк Рейзен та ін. У перші десятиліття театру як головного оперного закладу СРСР тут створили блискучі виконання вихідці з України Антоніна Нежданова (1902–1934) та Іван Козловський (1926–1954), а також російські тенори Леонід Собінов (спочатку 1897–1901, згодом 1917–1933) і Сергій Лемешев (1931–1956) [14]. У цей час у театрі працювали диригенти Вячеслав Сук, Микола Голованов, Арій Пазовський, Лев Штейнберг, Самуїл Самосуд та ін.

Друга половина XX ст. означилася як плідний період в історії ДАБТу – осердя вокальної культури імперського СРСР, адже кращі сили усіх республік СРСР збиралися до столичного театру, репертуар якого поповнився новими операми радянських композиторів – С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, М. Мясковського та ін. Тут під керівництвом диригентів Бориса Хайкіна, Самуїла Самосуда, Кирила Кондрашина, Геннадія Рождественського, Євгенія Светланова, Юрія Сімонова та інших видатних маестро працювали Олександр Ведерніков, Олена Образцова, Тамара Синявська, Володимир Анлантов, Тамара Мілашкіна, Діна Дян, Володимир Валайтис, Павло Лісіціан, Маквала Касрашвілі, Зураб Анджапарідзе, Зураб Соткілава, а також – величезна плеяда українських співаків: Юрій Мазурок, Бела Руденко, Петро Скусніченко, Галина Черноба, Людмила Шемчук, Людмила Божко та багато інших. Большой театр став стартом для європейських і світових гастролей багатьох виконавців наприкінці 1980-х – у 1990-х роках, після підняття «залізної завіси».

Таким чином, представники української вокальної школи у другій половині XX століття проводили активну діяльність у Большому театрі, тим самим продовжуючи традицію

<sup>1</sup> Дослідження цієї проблеми здійснює Л. Кияновська. Результати висвітлені, зокрема, у доповіді «Бортнянський, Чайковський, Стравинський – три рівні прояву українського ментального коду» [11].

«культурного донорства» українців в Росії. Як один із красномовних прикладів активної діяльності представників української вокальної школи у Большому театрі представимо прем'єру опери «Бал-маскарад» за автографом Дж. Верді, яка відбулася у 204-му сезоні 1979 року у постановці С.Штейна під керівництвом А. Жюрайтіса, художник Бенуа (Італія)<sup>1</sup>. Серед виконавців – ряд вихідців із України: Граф Ричард Ворвік – З. Соткілава, В. Щербаков; Ренато – Ю. Мазурок, О. Ворошило, В. Романовський; Амелія – Т. Мілашкіна, Л. Сергієнко, Г. Калініна; Ульріка – О. Образцова, Л. Шемчук, Р. Котова; Оскар – І.Журіна, Г. Черноба, К. Кандинська; Сільвано – А. Джапарідзе, В.Верестніков; Самюель – Л. Вернигора; Том – С. Сулейманов; Суддя – В.Пашинський; Слуга Амелії – К. Басков [3]. Ця вистава отримала широкий розголос у музичній періодиці. У цьому дослідженні звернемося до думки І. Чумакової, яка серед інших виконавців так характеризує інтерпретацію образів українськими артистами, звичайно, не зазначаючи національної належності – «у душі часу». Для точності вислову подаємо висловлювання про українських співаків у цитатному викладі: «М'якість, піднесеність, чистота – такі душевні якості Амелії – Мілашкіної... Калініна трактує [образ] приблизно в тому ж ключі, що і Мілашкіна. По-своєму бачить Амелію Л. Сергієнко. Її героїня активно відстоює право на любов. Кульмінаційне «Так, я люблю» у дуєті другої дії співачка вимовляє так, що віриш – ця жінка готова на все заради кохання... Дуже рівно і професійно точно проводить співачка вокальну партію на всіх етапах розвитку образу»; «В ролі Ренато Ю. Мазурок демонструє насамперед величезну співочу культуру... Партія Ренато надзвичайно складна в теситурному відношенні, вимагає від співака міцних нижніх нот, наповнених верхів. Усім цим Мазурок володіє. У найважчій у вокальному відношенні четвертій картині голос співака є гарним і соковитим у кантілені, кожна фраза виразна, образно багата. Не можна не захопитися його відмінною дикцією. Мазурок показав себе і першокласним драматичним актором»<sup>2</sup>; «У О. Ворошило Ренато м'якший, ліричніший, ніж у Мазурка. Він добріший, більше страждає, аніж прагне помсти. Голос співака, гарного тембру, звучить рівно протягом всієї опери, дуже чітко доносить Ворошило текст. Але часом артисту ще не вистачає необхідної для цієї партії драматичної наповненості»; «Роль Ульріки доручена і двом молодим солісткам – Р. Котовій і Л. Шемчук. На першому спектаклі контральто Котової, величезного діапазону з прекрасними «низями», звучало недостатньо рівно... Л. Шемчук краще вдаються речитативні епізоди, сценічно вона запам'яталась у «Заклинанні». Їй належить ще провести велику роботу над вокальною стороною образу»; «Юний паж Оскар, безпечний і життєрадісний... вільний у спілкуванні, але не настирливий. На жаль, саме ця риса домінувала у трактовці образу Оскара І. Журіною. Спів її був дещо строкатим, не вистачало політності звуку. Але з кожною виставою артистка успішно переборює труднощі ролі»; «Г. Черноба – власниця красивого, м'якого, ліричного сопрано – цілком справляється з труднощами колоратури. Думається, що і сценічно актриса близька до вердієвського розуміння образу»; «Прекрасно показали себе... у найскладніших ансамблевих сценах виконавці невеликих, але, як завжди у Верді, значних партій... Судді – В. Верестніков...» [16, с. 279–282]. Звичайно, думка мистецтвознавиці може бути дещо суб'єктивною – і щодо похвали, і щодо критики, але у цьому контексті важливим є інше – яке суцвіття українських співаків залучено до виконання прем'єрного спектаклю у кращі роки діяльності Большого театру СРСР, що є показовим для осмислення ролі української вокальної школи на сцені театру, а відтак – і в процесі «культурного донорства» українців у Москві у другій половині ХХ століття.

Таким чином, Большой театр у Москві, історія якого налічує більш як два століття, став зібранням кращих кадрів Російської імперії на всіх етапах її існування. Особливого статусу заклад набув у радянський період як осередок вищої виконавської майстерності в масштабах великої тоталітарної держави, відділеної від провідних мистецьких процесів світу «залізною завісою». При цьому кращі кадри української вокальної школи, які стали солістами провідних оперних сцен світу, утворювали можливість функціонування безперервного культурного діалогу

<sup>1</sup> Запис опери: <http://intoclassics.net/news/2011-03-13-22024>.

<sup>2</sup> Ю. Мазурок – ліричний баритон, хоча завдяки сценічному досвіду виконував і партії драматичного баритона, як, наприклад, Ренато.

вокальних шкіл, у якому «ведучим» голосом залишався імперський. Характерні риси російського вокального модусу – міць і широта, найбільш яскравими представниками якого стали славетні басы та контральто, у процесі історії поєднувалися з українським ліризмом, що презентувався слухачам у творчості блискучих ліричних тенорів і лірико-колоратурних сопрано. Таким чином, російська та українська вокальні культури протягом багатьох століть були переплетені в єдиному культурному просторі, який тривалий час визначався як «російський». Але час ставить свої вимоги, й одна із них – повернення Україні імен її співочих талантів, які працювали у Большому театрі як головному оперному осередку імперської столиці.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокulturологічний аспект / Валентина Антонюк. – [2. вид., перероб і доп.]. – К. : БМКП центр «Українська ідея», 2001. – 142 с.
2. Большой театр : официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.bolshoi.ru>.
3. Большой театр СССР. III выпуск / [ред.-сост. М. Чурова]. – М. : Советский композитор, 1981. – 286 с.
4. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник / Богдан Гнидь. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. – 320 с.
5. Горенко Л. І. Новгород-Сіверський гурток «автономістів» кінця XVIII – початку XIX ст. як осередок українського національного відродження / Лариса Горенко // Вісник ДАКККіМ. – 2007. – № 3. – С. 49–57.
6. Горенко Л. І. Про набори українських співаків до Придворної імператорської капели (XVII–XIX ст.) / Лариса Горенко // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства. – 2007. – Т. XIV. – С. 306–318 ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://visnyk.com.ua/stattya/4819-pro-nabori-ukrayinskih-spivakiv-do-pridvornoj-imperatorskoj-kapeli-xvii-xix-st.html>.
7. Горенко Л. Роль українців у розбудові російської музичної культури XVII–XIX ст. (за матеріалами наборів співаків до придворної капели) / Лариса Горенко // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової : Збірник наукових праць. Випуск 7. – Ч. 2. – Одеса, 2006. – С. 212–220.
8. Горенко Л. Українські архіви у зібраннях Бібліотеки Російської Академії наук : (культурол. огляд) / Лариса Горенко // Мистецтвознавчі записки. – 2007. – Вип. 11. – С. 117–125.
9. Государственный орден Ленина академический Большой театр Союза ССР : Сб. статей / [отв. ред. Ф. П. Бондаренко]. – М. : Образцовая типография, 1947. – 324 с.
10. Жишкович М. А. Львівська вокальна школа другої половини XIX – першої половини XX ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Жишкович Мирослава Андріївна. – Л., 2006. – 246 с.
11. Кияновська Л. Бортнянський, Чайковський, Стравинський – три рівні прояву українського ментального коду / Любов Кияновська // Міжнародна науково-теоретична конференція «Україна – Стравинський – сучасна музична культура». Волинське державне училище культури і мистецтв. – 15–17 червня 2002 року. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2012. – С. 19.
12. Кияновська Л. О. Українська музична культура : Навчальний посібник / Любов Кияновська. – К. : ДМЦНЗКМ, 2002. – 160 с.
13. Кияновська Л. О. Феномен Дмитра Бортнянського в контексті української і російської музичної культури / Любов Кияновська // Записки НТШ. – Том 247 (CCXLVII). Праці музикознавчої комісії. – Львів, 2004. – С. 180–184.
14. Оперная труппа Большого театра [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://belcanto.ru/>



15. Центральний державний історичний архів України в м. Київ, ф. 1717, оп. 2, спр. 1232, арк.4–5.
16. Чумакова И. Традиции Верди в Большом / И. Чумакова // Большой театр СССР. IV вып. / [ред.-сост. М. Чурова]. – М. : Советский композитор, 1987. – С. 278–284.

УДК 7.071.4:784 (470)

Г. М. ДАНКАНИЧ

**ЗІСТАВЛЕННЯ ЯВИЩА КУЛЬТУРНОЇ МІГРАЦІЇ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ ЗВ'ЯЗКІВ ІЗ ВІТЧИЗНЯНИМ МИСТЕЦТВОМ (НА ПРИКЛАДІ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПРОФЕСОРА НАДІЇ САФРОНОВОЇ)**

*У статті досліджено життєвий та творчий шлях викладача вокалу Московського інституту сучасного мистецтва, професора Надії Сафронової. Розглянуто педагогічну та виконавську діяльність співачки, вихованої в лоні української вокальної школи, через призму зіставлення явища культурної міграції та збереження зв'язків із вітчизняним мистецтвом.*

**Ключові слова:** *Надія Сафронова, принципи вокально-педагогічної діяльності, культурна міграція, продовження традицій вітчизняного мистецтва.*

А. М. ДАНКАНИЧ

**СОПОСТАВЛЕНИЕ ЯВЛЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ МИГРАЦИИ И СОХРАНЕНИЕ СВЯЗЕЙ С ОТЕЧЕСТВЕННЫМ ИСКУССТВОМ (НА ПРИМЕРЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРОФЕССОРА НАДЕЖДЫ САФРОНОВОЙ)**

*В статье исследован жизненный и творческий путь преподавателя вокала Московского института современного искусства, профессора Надежды Сафроновой. Рассмотрена педагогическая и исполнительская деятельность певицы, воспитанной в лоне украинской вокальной школы, сквозь призму сопоставления явления культурной миграции и сохранения связей с отечественным искусством.*

**Ключевые слова:** *Надежда Сафронова, принципы вокально-педагогической деятельности, культурная миграция, продолжение традиций отечественного искусства.*

Н. М. DANKANYCH

**COMPARISON OF THE PHENOMENON OF CULTURAL MIGRATION AND PRESERVATION OF COMMUNICATIONS WITH DOMESTIC ART (ON THE EXAMPLE OF PEDAGOGICAL ACTIVITY OF PROFESSOR NADIYA SAFRONOVA)**

*In article the life and career of the vocal teacher of the Moscow institute of the modern art, professor Nadiya Safronova is examined. Pedagogical and performing activity of the singer, brought up in a bosom of the Ukrainian vocal school, is considered through a prism of comparison of the phenomenon of cultural migration and preservation of communications with domestic art.*

*Specificity of pedagogical activity is expressed in the fact that by its very nature it has a humanistic character. This teacher applies with the same love to their profession, and their students. Outstanding Roman rhetorician of I century AD Marcus Fabius Quintilianus coined the expression: «What can be more honest and noble, than train others in in what you are guided in the best way?».*

*These words are the exact characteristic of professor Nadiya Petrivna Safronova. Her pupils are winners of the international competitions in Italy, Ukraine, Finland; many of them work as soloists in regional philharmonic halls, opera theaters of Ukraine and Poland.*

*Life and destiny of Nadiya Safronova were such that since 1993 she works at the Moscow*

*Institute of Modern Art. Obviously, there are bases to speak about extremely relevant today phenomenon of so-called «cultural migration». According to the researcher L. I. Oppeld, it is primarily due to the crisis of economic, social, political and cultural relations. Basically recipient countries are interested in getting ready qualified due to lack of their own high-level specialists. It should be noted, however, that in spite of everything Nadiya Safronova does not break her ties with the homeland – it was the Western Ukraine where she had her creative formation and growth. In pedagogical work, she still adheres to the principles of her vocal teachers – Odarka Bandrivska and Andriy Zador. Most of her life was devoted to the education of Ukrainian singers; she also comes to the homeland for the purpose of holding vocal master classes. Graduates of Institute of Culture in Rivne, where the singer once worked, continue their studies with her also in Moscow.*

*N. Safronova was born in December 1937. Her childhood passed in Nikopol of Dnepropetrovsk region, but her true creative formation began in Uzhgorod. In 1956 she entered the Uzhgorod State Musical College as singer and completed a course in three years. Practicing vocal with Andriy Zador, she seized a significant amount of works of Italian music. After graduating from Music School with honors she entered the Lviv State Conservatory, where she studied from 1956 to 1964 in the class of Odarka Bandrivska, niece and follower of Solomiya Krushelnytska. The singer still remembers teachers of the Lviv Conservatory with warmth, calling them representatives of the old intellectuals who had enormous knowledge, knew many languages, understood the style directions.*

*After completion of studying Nadiya Safronova was qualified as an opera and chamber singer, as well as a vocal teacher. Since 1959, she worked as a soloist at the Lviv Philharmonic and Opera Studio at the Lviv Conservatory. Later, in Rivne Institute of Culture and the Institute of Education, where she began her teaching work, N. Safronova laid the foundations for her teaching skills. Devoting herself to teaching, Nadiya Petrivna obtained her first creative victory. Her students Natalia Svoboda, Vasil Chepelyuk, Nikolay Fengler, and later – Larisa Kovaleva, Olga Pasichnyk, Valery Kirichenko and many others have become professional singers, teachers of high music schools.*

*Pedagogical activity of Nadiya Safronova is a good example of professional excellence and human self-devotion. She is one of those teachers, whom young singers owe their rapid growth and creative success in reaching the top of the vocal art.*

**Key words:** *Nadiya Safronova, principles of vocal and pedagogical activity, cultural migration, continuation of traditions of domestic art.*

Суттєва інтенсифікація міграційних процесів як в Україні, так і в усьому світі є наслідком посилення процесів глобалізації світового простору. Явище інтелектуальної міграції розглядається насамперед як переміщення фахівців за кордони рідних держав зі збереженням їхнього професійного статусу.

Дослідження різних складових міграційних процесів знайшло відображення в істотному збільшенні наукової літератури з цього питання. Серед дослідників, які зверталися до аналізу цієї проблеми, слід назвати В. Бакірова, О. Іконнікова, Ю. Чекушину, Д. Акімова, О. Грудзінського, Л. Леденьову, Я. Петрову, М. Шульгу, Н. Фіщука, М. Динисюк та ін. Ці вчені суттєво пояснили специфіку інтелектуальної міграції та її місце у загальних міграційних процесах.

Незважаючи на значний обсяг знань, накопичений у цій сфері соціологічною наукою, недостатньо дослідженим залишається феномен явища культурної міграції. В умовах сучасності багато вітчизняних митців, представників культурної інтелігенції з різних причин змушені шукати собі роботу за кордоном. В окремих випадках частина з них повертається на Батьківщину, привозячи з собою нові знання, уміння і досвід. З'явилося навіть нове поняття – так звана «циркуляція інтелекту»: циклічні переміщення за кордон для навчання і подальшої роботи, а потім – повернення на Батьківщину і поліпшення професійної позиції за рахунок переваг, отриманих під час перебування за кордоном [10]. На жаль, так відбувається далеко не завжди. Саме тому дуже важливим видається питання збереження зв'язків із вітчизняним мистецтвом та продовження його традицій.

Мета статті – на основі аналізу життєвого і творчого шляху викладача вокалу, професора Надії Петрівни Сафронової розглянути її здобутки у галузі вокальної педагогіки з

точки зору явища культурної міграції та з'ясувати її особистий внесок у розвиток вітчизняного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Специфіка педагогічної діяльності виявляється у тому, що за своєю природою вона має гуманістичний характер. Справжній педагог з однаковою любов'ю ставиться і до своєї професії, і до своїх вихованців. У контексті вищесказаного варто навести як приклад відомий вислів, що належить видатному римському ритору I століття нашої ери Марку Фабію Квінтіліану: «Що може бути більш чесним і благородним, ніж навчати інших того, у чому сам орієнтуєшся найкращим чином?».

Саме ці слова дуже влучно характеризують професора Надію Петрівну Сафронову. Її вихованці є лауреатами міжнародних конкурсів в Італії, Україні, Фінляндії; багато з них працюють солістами обласних філармоній, оперних театрів України та Польщі. Дослідниця творчого шляху співачки, доцент Мукачівського державного університету Людмила Довганич-Сенченко зазначає: «Надія Сафронова має неоціненний дар вихователя, який, в першу чергу, охоплює найважливіші моральні якості людини: доброзичливість, турботу, співпереживання, милосердя, готовність прийти на допомогу» [4]. Не випадково, що її вихованці підтримують з нею зв'язки вже протягом 40 років, діляться з нею своїми творчими здобутками, запрошують на свої концерти. Так, солістка Варшавської опери Ольга Пасічник у листі до Надії Петрівни пише: «Ви навчили мене бути відповідальною, людяною, відданою своїй справі, за що Вам низький уклін» [9]. Н. Сафронова наголошує, що завдання педагога – виховувати людину, для якої музика є її душею.

Творча доля Надії Сафронової склалася так, що з 1993 року вона працює в Московському інституті сучасного мистецтва. Очевидно, тут є підстави говорити про вкрай актуальне сьогодні явище так званої «культурної міграції». На думку дослідника Л. І. Опельда, воно насамперед зумовлюється кризою економічних, соціальних, політичних і культурних відносин [10]. При цьому слід пам'ятати, що здебільшого країни-реципієнти зацікавлені в отриманні готових кваліфікованих спеціалістів у зв'язку із браком власних фахівців високого рівня. В той же час не слід занижувати й іншу вагому причину культурної міграції; для більшості українських митців важливе значення має так званий чинник благополуччя (гідний рівень матеріального забезпечення, хороші умови праці і життя). Саме тому, на жаль, Україна продовжує залишатися країною-донором, яка виховує високоосвічених та кваліфікованих фахівців для інших держав.

Варто, однак, наголосити на тому, що Надія Сафронова попри все не пориває зв'язків з Батьківщиною, адже саме на теренах Західної України відбувалось її творче становлення і зростання. У педагогічній роботі вона і досі сповідує принципи своїх викладачів з фаху – Одарки Бандрівської та Андрія Задора. Більшу частину свого життя Н. Сафронова присвятила вихованню саме українських співаків; вона також приїздить на Батьківщину з метою проведення вокальних майстер-класів. Випускники Рівненського інституту культури, де колись працювала співачка, продовжують навчання співу у її класі і в Москві.

Н. Сафронова народилася у грудні 1937 року в Челябінську. Дитинство минуло в м. Нікополь Дніпропетровської області, але її співацьке життя розпочалося саме в Ужгороді. У 1956 році вона вступила на вокальний відділ Ужгородського державного музичного училища, де пройшла курс навчання за три роки. Це було пов'язано з тим, що Надію Петрівну прийняли одразу на II курс навчання.

Не маючи музичної підготовки, вона наполегливо вивчала теорію музики, сольфеджіо, музичну літературу. Навчаючись у Андрія Євгеновича Задора, вона опанувала значний обсяг творів старовинної італійської музики. Педагог закладав основи співацької майстерності, тренувальними вправами розкривав секрети дихання, артикуляції, дикції, знайомив з вокальною літературою [12]. Надія Сафронова згадує Андрія Євгеновича як надзвичайно доброго, чуйного і терплячого педагога. Водночас він був дуже вимогливим, і якщо робив їй певне зауваження, вона намагалася до наступного уроку неодмінно виправити його [7]. Заняття дуже часто продовжувалися до пізнього вечора. Андрій Євгенович дуже любив свою роботу і часто забував про час. До закінчення училища у студентки-випускниці був накопичений репертуар для вступу до консерваторії. Андрій Євгенович дуже підтримував її під час

підготовки державної програми та вступних випробувань і був твердо переконаний в тому, що вона неодмінно поступить [7].

Закінчила училище з відзнакою. Після цього поїхала до Львова і потрапила на консультацію до Одарки Карлівни Бандрівської, племінниці і вихованки Соломії Крушельницької [6]. Одарка Карлівна ставилася до Надії Сафронової з особливою любов'ю. Під час вступних іспитів до консерваторії Надія Сафронова несподівано застудилася, і Одарка Карлівна зробила все можливе для її швидкого одужання. На вступних випробуваннях Надія Сафронова з особливим успіхом виконала речитатив і арію Вані з опери «Життя за царя» М. Глінки («Бедный конь в поле пал...»). Вона згадує, що абсолютно не відчувала хвилювання, незважаючи на великий конкурс (100 абітурієнтів на 5 місць) [7]. Надія Сафронова блискуче пройшла два тури вступних випробувань і була зарахована студенткою до класу доцента Одарки Карлівни Бандрівської.

У Львівській консерваторії співачка навчалася з 1956 по 1964 рік. Велика жага Надії Петрівни до опанування вершин вокального мистецтва дуже зблизила ученицю і педагога. Материнське піклування Одарки Карлівни позначилося у майбутньому і на учнях самої Сафронової, яких вона виховувала впродовж свого багатого творчого життя. Викладачів Львівської консерваторії співачка досі згадує з теплотою, називаючи їх представниками старої інтелігенції, які мали колосальні знання, володіли багатьма мовами, розумілися на стильових напрямках [7].

Після закінчення навчання Надія Петрівна отримала кваліфікацію оперної та концертно-камерної співачки, а також – викладача вокалу. З 1959 року вона працювала солісткою Львівської філармонії і оперної студії при Львівській консерваторії. Сценічне життя співачки проходило в різних куточках Радянського Союзу [4]. Виконавський доробок Н. Сафронової становить понад 350 сольних концертів у супроводі симфонічних, народних, духових, естрадних оркестрів містами України, Росії, Угорщини, Чехії, Польщі, оперних партій у виставах, записів на телебаченні, радіо. Вона – лауреат III фестивалю вокалістів у Москві. Нагороджена почесною грамотою Міністерства культури УРСР за високу професійну підготовку і успішні виступи на конкурсах [4].

У Рівненському інституті культури та педагогічному інституті, де почалася її викладацька робота, Н. Сафронова заклала підвалини своєї педагогічної майстерності. Безмежна відданість співацькому мистецтву знаходила свій прояв у строго продуманій системі навчання студентів з постави голосу, можливості розгледіти внутрішній світ людини, налагодити контакт взаємної довіри і впливати на розвиток особистості [4].

Значною музичною подією в м. Рівне стала постановка опери М. Лисенка «Ноктюрн» (1972 рік). Оперу було поставлено силами студентів. Ініціатором і режисером постановки стала Н. Сафронова, вона ж виконала в опері одну з головних партій. У 1973 році у Рівному було проведено урочистий ювілейний вечір, присвячений 100-річчю від дня народження Соломії Крушельницької. У концертній програмі виступила доцент Львівської державної консерваторії Одарка Бандрівська, а Надія Сафронова виконала кілька обробок українських народних пісень з репертуару видатної української співачки [4]. У 1975 році на базі музично-педагогічного факультету Рівненського педагогічного інституту, організатором якого була Н. Сафронова, було проведено конкурс вокалістів імені М. Лисенка. Головою журі була запрошена солістка Київської національної опери, народна артистка України Євдокія Колесник [11].

Присвятивши себе педагогічній праці, Надія Петрівна здобула свої перші творчі перемоги. Її вихованці Наталія Свобода, Василь Чепелюк, Микола Фенглер, а пізніше – Лариса Ковальова, Ольга Пасічник, Валерій Кириченко, Микола Швидків, Галина Попович, Роман Марчак, Олег Дзюба, Сергій Панасюк, Микола Головатюк стали професійними співаками, викладачами мистецьких вузів. Наполеглива і копітка праця видатного педагога, її настирність і терплячість у досягненні технічних якостей та тембральних барв голосу привели до значних професійних результатів. Так, заслужена артистка України Наталія Свобода та Валерій Кириченко стали солістами Львівського оперного театру, народний артист України Василь Чепелюк – солістом Волинської філармонії, Ольга Пасічник – солісткою Варшавської камерної опери ім. В. А. Моцарта. Остання з вищеназваних співачок свого часу вступила на музично-педагогічний факультет педагогічного інституту в Рівному. В одному із своїх інтерв'ю для

газети «Урядовий кур'єр» вона згадує: «Мені свого часу порадила заінвестувати у свій голос викладачка Надія Сафронова. Вона мала воістину неправдоподібну пасію до музики й займалася зі мною щодня. Причому, коли я робила спроби хоч якось їй віддячити, вона говорила: «От колись, як заспіваєш на великій сцені, приїду до тебе на концерт...» [9]. Так згодом і сталося. Коли Ольга Пасічник виступала в Театрі на Єлисейських полях (Théâtre des Champs-Élysées) у Парижі, Надія Сафронова приїхала на спектакль. Але одразу після закінчення запитала у своєї вихованки: «То коли завтра робимо урок? Треба дещо підправити...» [9]. Ольга Пасічник завжди залюбки висилала Надії Петрівні свої платівки й отримувала від неї листи із зауваженнями на 10–12 сторінок. У вищезгаданому інтерв'ю співачка охарактеризувала Н. Сафронову так: «Вона – мій рентген, якому я цілком довіряю» [9].

Вихованка Надії Сафронової, доцент Рівненського гуманітарного університету Галина Швидків-Попович володіє колоратурним сопрано повного діапазону і є лауреатом багатьох міжнародних вокальних конкурсів та фестивалів. З великою наполегливістю вона також провадить наукову діяльність, є автором багатьох статей та методичних розробок [1]. У навчальному посібнику «Формування вокально-технічних навичок у співаків-початківців» аналізує основні принципи роботи своєї творчої наставниці. Насамперед Надія Петрівна зосереджувала свою увагу на якості звука. Вокалізи співачка вважала найнеобхіднішим матеріалом для розвитку вокально-технічних навичок. Надія Петрівна часто використовувала у роботі свої власні вокалізи для високих і низьких голосів. Вони були невеликими за обсягом, але завжди підпорядковувались індивідуальним можливостям кожного типу голосу [4]. На початковому етапі роботи зі студентами репертуар базувався на творах старовинних майстрів та класиків. Велика увага надавалася камерній та ансамблевій музиці. У концертах студенти виконували твори Дж. Пуччіні, Ш. Гуно, С. Монюшко, М. Лисенка, С. Гулака-Артемівського, П. Чайковського. Надія Петрівна вважала, що справжній співак повинен бути всебічно розвинутою особистістю, і не раз стверджувала: «Теорія, сольфеджіо, музична література – дисципліни, обов'язкові для вокалістів!» [7].

У 1993 році професор Н. Сафронова прийняла запрошення на роботу в Московський інститут сучасного мистецтва. За 20 років роботи випускники цього вузу – Ольга Пишуліна-Знаменська, Юлія Ільїна, Марина Кримська – стали лауреатами міжнародних конкурсів вокалістів у Фінляндії, Україні, Італії. Серед найбільш яскравих вихованців Надії Петрівни можемо назвати Ольгу Толкачову – лауреата багатьох фестивалів старовинної музики, Ірину Дегтерьову – лауреата IV Всеросійського фестивалю-конкурсу ім. О. Кошиця, аспірантку Московського інституту сучасного мистецтва, Абасян Аджі – лауреата міжнародних конкурсів народної музики, Тетяну Лоскутову – аспірантку Російської академії мистецтв ім. Гнесіних, Анастасію Бондарєву – дипломанта конкурсу вокалістів «Серебряный голос-2009» [2] та багатьох інших. Свого часу у Надії Петрівни навчалася також Оксана Петрівна Хархаліс-Ільницька – заслужена артистка України, солістка Закарпатської обласної філармонії. До речі, абітурієнти Московського інституту сучасного мистецтва також відгукуються про Надію Петрівну дуже схвально. Її поважають за професійний, грамотний підхід, чіткі рекомендації, за те, що вона є послідовницею школи С. Крушельницької.

У березні 2013 року Надія Петрівна Сафронова в черговий раз відвідала Закарпаття. Метою її приїзду стало проведення майстер-класу із сольного співу для студентів Ужгородського державного музичного училища імені Д. Є. Задора [3]. Студенти I–IV курсів відділу «Академічний спів» Х. Митрович, О. Ференцик, І. Свида, Н. Куричка, К. Крочак, О. Матей класу викладачів Н. М. Куклишиної, Н. М. Підгородської, Г. М. Данканич виконали твори О. Даргомижського, М. Лисенка, Дж. Верді, Дж. Перголезі та інших композиторів. Аналізуючи їх виконання, професор вказала на недоліки формування звука як у верхньому, так і в нижньому регістрах, наголосила на усвідомленні поетичного тексту та залежності звукоутворення від грамотної роботи дихання. Окремим питанням співачка розглянула поняття вокального слуху, зазначивши: «Для педагога-вокаліста, як і для соліста-виконавця, відчуття вокального слуху є дуже важливим. Його можна поступово виробити. Вокальний слух допомагає викладачеві співу точно визначити тип голосу, а це необхідно для розвитку співацьких здібностей у правильному руслі» [7].

Педагог згадувала неоціненні поради Соломії Крушельницької, яка підкреслювала: «Немає на цілому світі двох ідентичних голосів. Кожен голос має свої істотні прикмети і свої недоліки. Оволодіти диханням при співі – значить наперед відчувати якість голосу, його забарвлення, естетичну роботу м'язів, діафрагми, обличчя, маски, головного відчуття струмування повітря, яке йде від діафрагми до «голосників». Свобідним рухом м'язів можна прискорити або сповільнити це струмування, свідомий контроль над видихом» [4]. У цих словах видатної української співачки сконцентрована уся складна робота людського організму, вдосконалення якого залежить від правильної постановки дихання, організації роботи гортані, резонаторів, дикції, розвинуеного слуху.

Навесні 2013 року професор Н. П. Сафронова поділилася своїм педагогічним досвідом із викладачами та студентами Мукачівського педагогічного коледжу та педагогічного факультету Мукачівського державного університету [4]. Магістранти-студенти, які співали на майстер-класі, продемонстрували наполегливу працю педагогів над розвитком голосового апарату. Так, М. Лавра, яка закінчує магістратуру у класі заслуженої артистки України О. Хархаліс-Ільницької і вже має деякий сценічний досвід, виконала речитатив та арію Леонори з опери «Фаворитка» Г. Доніцетті, викладач з постанови голосу Мукачівського державного університету В. Фогель виконав романс М. А. Римського-Корсакова «Не пой, красавица, при мне», студент III курсу педагогічного коледжу виконав арію Остапа з опери М. Лисенка «Тарас Бульба». Виконавці уважно реагували на вказані професором недоліки і намагалися їх виправити. Співкування закарпатців із професором Надією Сафроною стали черговим уроком професійної майстерності і творчого зростання в найрізноманітніших формах його прояву.

Педагогічна діяльність Надії Петрівни Сафронової є яскравим прикладом високого професіоналізму і людської самовідданості. Саме таким викладачам молоді співаки завдячують своїм стрімким творчим зростанням і успіхами у досягненні вершин вокального мистецтва.

Узагальнюючи викладений матеріал, варто зазначити, що педагогічна діяльність професора Надії Сафронової є добрим прикладом для розкриття феномена продовження традицій вітчизняного вокального мистецтва у контексті явища культурної міграції. Неоцінним є її особистий внесок у виховання цілих поколінь українських співаків. Незважаючи на тривале проживання і роботу за кордоном, вона і досі ідентифікує себе послідовницею вокальної школи Соломії Крушельницької, а в педагогічній роботі із студентами застосовує поради своїх колишніх викладачів Одарки Бандрівської та Андрія Задора.

Спираючись на комплексний аналіз процесів явища культурної міграції в Україні, можна дійти висновку, що міграція представників вищої та найвищої кваліфікації за кордон на постійне місце проживання усе ще триває, однак інтенсивність цих процесів зараз є дещо нижчою, ніж у попередньому десятилітті. Розвиваються різноманітні форми міжнародної наукової співпраці, які не закінчуються остаточною еміграцією фахівців. Українські митці здебільшого тимчасово долучаються до іноземних творчих колективів, беруть участь у стажуваннях за кордоном.

Попит на науковий і творчий потенціал українських митців у світі залишається стабільно стійким. Але нам видається, що держава повинна переглянути свою політику у сфері розвитку культури і формувати її таким чином, щоб знання і розробки вітчизняних фахівців насамперед слугували Україні, а не іншим країнам.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Вечір-бенефіс лауреата всеукраїнських та міжнародних конкурсів Галини Швидків // Інформаційно-аналітичний портал «Четверта влада». – 29 лютого 2012 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [<http://4vlada.com/rivne/11162>].
2. Витяг з протоколу засідання журі II туру VI Московського відкритого фестивалю академічного сольного співу «Серебряный голос» (30 березня 2009 року, м. Москва) «Об итогах II тура VI Московского открытого фестиваля академического сольного пения «Серебряный голос». [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [[http://www.s-golos.ru/archive/VI\\_fest\\_hod\\_fest\\_itogi\\_II\\_tour.php](http://www.s-golos.ru/archive/VI_fest_hod_fest_itogi_II_tour.php)].
3. Данканич Г. М. Майстер-клас професора Московського інституту сучасного

- мистецтва Н. П. Сафронової. – 19 березня 2013 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [[http://muzdepartament.uz.ua/index.php?show=archive\\_news](http://muzdepartament.uz.ua/index.php?show=archive_news)].
4. Довганич-Сенченко Л. Педагогічна майстерність професора Надії Сафронової / Людмила Довганич-Сенченко // Культурологічні джерела. – 2013. – №1(21). – С. 33–36.
  5. До Дня захисту дітей [про концерт вихованки класу професора Н. П. Сафронової Ольги Знаменської в Московській нотно-музичній бібліотеці ім. П. Юргенсона] // Агентство культурних і бізнес-комунікацій «КультКом». [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [<http://www.cultcom.ru/?p=233>].
  6. Жишкович М. А. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.) [Текст]: монографія / М. А. Жишкович; ЛНМА ім. М. В. Лисенка. – Львів: СПОЛОМ, 2012. – 254 с.
  7. Інтерв'ю Г. Данканич із професором Московського інституту сучасного мистецтва Н. П. Сафроною (м. Ужгород, березень 2013 року).
  8. Ольга Знаменська: біографія співачки. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [<http://olgaznamenskaya.ru/?cat=4>].
  9. Омелянчук І. Ольга Пасічник: «Я не збираюся змінювати українське громадянство» / Інна Омелянчук // Інтерв'ю з Ольгою Пасічник. – Урядовий кур'єр. – 2013. – № 7.
  10. Оппельд Л. І. Сучасні тенденції міжнародної інтелектуальної міграції в умовах євроінтеграції / Л. І. Оппельд, А. М. Шабардіна // Наукове фахове видання «Ефективна економіка». – 2013. – 6 березня.
  11. Шевченківські лауреати 1962–2007: Енциклопедичний довідник / [автор-упорядник Микола Лабінський]. – 2-е видання. – К. : Криниця, 2007. – С. 276–277.
  12. Zádor Endre. Módszertani elveim az énektanításban / Endre Zádor // Parlando. – 1988 – 7 szám. – júl–aug.

УДК 7:788: 25

В. Ю. ГОЙСАК

### СПІВВІДНОШЕННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ЗАДУМУ Й ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ «КОТЕКАНА» П. СВЕРТСА)

*У статті розглянуто композиційно-стилістичні особливості твору «Котекан: для взаємопов'язаних альтового саксофона та струнних» П. Свертса (Бельгія). Проаналізовано реалізацію авторського задуму, його узгодження на прикладі двох виконавських інтерпретацій твору – А. Казаулкаса (Литва) й М. Уварова (РФ).*

**Ключові слова:** *музика для саксофона, творчість П. Свертса, композиторський задум, виконавська інтерпретація, стиль котекан.*

В.Ю. ГОЙСАК

### СООТНОШЕНИЕ КОМПОЗИТОРСКОГО ЗАМЫСЛА И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ «КОТЕКАНА» П. СВЕРТСА)

*В статье рассмотрены композиционно-стилистические особенности произведения «Котекан: для взаимосвязанных альтового саксофона и струнных» П. Свертса (Бельгия). Проанализировано реализацию авторского замысла, его согласование на примере двух исполнительских интерпретаций произведения – А. Казаулкаса (Литва) и М. Уварова (РФ).*

**Ключевые слова:** *музыка для саксофона, творчество П. Свертса, композиторский замысел, исполнительская интерпретация, стиль котекан.*

**THE CORRELATION BETWEEN THE COMPOSER'S CONCEPTION AND THE PERFORMING INTERPRETATION OF «KOTEKAN» BY PIET SWERTS**

*The article deals with stylistic features of the embodiment of the author's conception and its coordination with two performing interpretations of the musical work under the title of Kotekan: Interlocking for Alto Saxophone and Strings, (further «Kotekan») by Piet Swerts (Belgium). Two executive interpretations of the given work by A. Kazaulkas (Lithuania) and M. Uvarov (Russian Federation) are analyzed.*

*The author gives a special attention to the problems of interpretation of wind repertoire of the XX and the beginning of the XXI century. It is concentrated on the problems of the comprehension of the composer's conception and his corresponding message to the listener through the practice of the concert and performing activities. The scientific novelty of the publication consists in the attempt of the musicological and interpretation analysis of «Kotekan» by Piet Swerts, the appraisal of which has not been consolidated in the musical science so far. The article gives some information about Piet Swerts (1960) who is a modern Belgian composer, the conductor and the pianist, the professor of Institute of Zh.-N. Lemmensa (Lemmensinstituut), the honourable professor of the European higher education institutions of the Netherlands, Great Britain, Portugal, Finland, Spain, Italy.*

*The article analyses Kotekan: Interlocking for Alto Saxophone and Strings, (further «Kotekan») by Piet Swerts which is part of the obligatory programs of many international contests which stimulates the emergence of its numerous performing interpretations and, in its turn, the necessity of the survey of some accurate criteria of the evaluation of the musical performing mastery. In particular the article is devoted to the analysis of music works «Clone» and «Kotekan» (2006) which were created by Piet Swerts for some international saxophonic competitions.*

*The article presents the term kotekan which has the meaning of the performing style of the fast interconnected instrumental parties in many ensembles of the percussion instruments which are better known under the collective name of a bale orchestra of the Gamelan. The music work by Piet Swerts demands a high technical level of the performance (the saxophone in particular), due to its superfast tempo of its second part. Similarly, not less important is the appropriate application of contecan's manner of performance.*

*The article gives the comparison of two performing versions of the work under consideration: by a Lithuanian A. Kazaulkas and a Russian M. Uvarov. A. Kazaulkas's performance (2007) accompanied by a chamber orchestra Sinfonietta Riga under the direction of the conductor of Normunds Šnē. A. Kazaulkas's performance shows the ease and unconstraint which is inherent in this genre. It is expressed by a faster tempo of the performance and its liberal and improvisational interpretation of the given piece which is characterized by an exclusive melodiousness, a paradoxical combination of technical accomplishment and the ease of the implementation of the musical text.*

*The «Kotekan» was performed by D. Uvarov accompanied by the Chamber orchestra of the State Academic Chapel of St. Petersburg under the direction of M. Valkov in 2012. D. Uvarov's performance was more dramatized, intense and with a low tempo. The authentic style of kotekan's performance and the ease which is naturally inherent to the saxophone was completely excluded.*

*Piet Swerts, the author of the musical work, recognised A. Kazaulkas's performance as one of the best ones. The success was achieved due to the musician's taking into consideration the principles of the performing style of kotekan.*

*The article highlights «Kotekan» as highly artistic work, representing modern saxophonic literature, which fully opens a masterly potential of the saxophone. Being often included into the basic performing repertoire it is repeatedly performed at different stages of the mastering of the saxophone performance both by students of music colleges and higher educational institutions. The preparation of the concert performance of «Kotekan» presents some interest and challenge for highly skilled saxophonists as well.*

**Key words:** *music for the saxophone, Piet Swerts' creative activity, a composer conception, a performing interpretation, kotekan style.*



Проблема інтерпретації інструментальної музики класичного репертуару – одна із фундаментальних проблем у дослідженнях з історії та теорії виконавства. Науковий дискурс зосереджений навколо завдань осмислення задуму композитора і відповідного його донесення до слухача через практичну концертно-виконавську діяльність; завдань аналізу змісту, видів, структури інтерпретаційного процесу, специфіки виконавської діяльності тощо.

В останні роки в українському музикознавстві виокремлюється напрям інтерпретології, представлений у дослідженнях В. Москаленка [2], плеяди кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв (Л. Шаповалова, Л. Полусмяк) та ін. Однак завдання інтерпретації сучасного духового репертуару майже не представлене у наукових розвідках, оскільки вимагає залучення окремих модерних методів, особливо щодо творів, написаних із застосуванням композиторської техніки, більше спрямованої на інтелектуальні рефлексії, аніж на безпосередній емоційний відгук. Отже, постає проблема дослідження інтерпретаторської майстерності шляхом аналізу малодосліджених музичних продуктів ХХ – початку ХХІ ст. Пропонована стаття є продовженням дослідницької роботи автора, започаткованої зокрема у розвідці [1], присвяченій «Камерному концертино» для саксофона з оркестром Ж. Ібера.

Мета статті – здійснити музикознавчий та інтерпретаторський аналіз «Котекана» П. Свертса, розкрити особливості його виконавського втілення на прикладі виконавських інтерпретацій твору А. Казаулкаса (Литва) й М. Уварова (РФ), що сприятиме зацікавленню саксофоністів-виконавців у створенні власних інтерпретаційних підходів.

Піт Свертс (як варіант прізвища в укр. мові трапляється Швертс; нідер. – Piet Swerts; у рос. джерелах Пит Свертс, Пьет Свертс) – сучасний бельгійський композитор, диригент і піаніст. Він народився 14 листопада 1960 року в м. Тонгерене (Бельгія), закінчив Інститут ім. Ж.-Н. Лемменса (*Lemmensinstituut*) – бельгійську консерваторію, що знаходиться у м. Левені. Ще будучи студентом, П. Свертс отримав чимало різноманітних нагород та призів. З 1982 р. – професор цього ж інституту. У вересні 2005 р. захистив докторську дисертацію, присвячену порівняльному вивченню технік імітації та контрапункту композиторів доби Ренесансу та сучасності. П. Свертса було обрано почесним професором багатьох європейських вузів Нідерландів, Великобританії, Португалії, Фінляндії, Іспанії, Італії [7].

Паралельно з композиторською творчістю П. Свертс здійснює концертну діяльність як диригент та виконавець, співпрацюючи з кращими європейськими і світовими виконавськими колективами (як диригент він успішно виступав в Австрії, Чехії, Франції, Нідерландах, Польщі, Китаї).

Він найбільш відомий своєю композиторською спадщиною, що охоплює понад 200 оркестрових, оперних, камерно-інструментальних, камерно-вокальних та сольних одиниць. Чимало його творів було удостоєно спеціальних мистецьких відзнак – композитор отримав більше десяти престижних європейських премій.

Твори П. Свертса неодноразово ставали обов'язковими номерами фінальних змагань міжнародних виконавських конкурсів, зокрема Концерт для фортепіано з оркестром № 2 *Rotations*, що було обрано для Конкурсу ім. королеви Єлизабет (Брюссель), Концерт для скрипки з оркестром *Zodiac*. Подібним чином для міжнародних саксофонних конкурсів спеціально були написані «Клон» та «Котекан», про які йтиме мова далі [1; 8]. Музична громадськість прихильно зустрічала практично кожен новий твір митця: симфонічний (Симфонія № 2 *Morgenrot*), камерний (Квінтет для кларнета та струнного квартету), чи оперу (опера *Les liaisons dangereuses*) та ін. Чимало творів композитора записано на компакт-дисках кращими виконавськими колективами. Водночас в Україні творчість П. Свертса представлена і досліджена недостатньо, що актуалізує нашу розвідку.

Багато творів П. Свертса подібні за формою, ладогармонічною і мелодичною структурою, що сприяє їхній відносно легкій впізнаваності. Сам автор, який назвав себе автодидактом (людиною, яка спрямовує себе сама), аналізуючи власну творчість, визначальну роль у ній відводить музичній формі [8].

Як композитор межі ХХ–ХХІ століть він використовує сучасні композиційні методи, часто дотримуючись і традиційних формотворчих засад (наприклад, Концерт для кларнета

написано із залученням форми сонатного алегро із звичним контрастним зіставленням частин: швидко – повільно – швидко). Чимало творів П. Свертса побудовано довкола єдиної теми-зерна, зокрема один із найпопулярніших згадуваний вище скрипковий концерт «Зодіак» [8]. Композитор часто використовує імітаційні прийоми, повторюючи мелодичні і гармонічні побудови задля забезпечення музичної цілісності (використання повторів та імітацій демонструє, приміром, «Клон»).

У більшості своїх творів П. Свертс використовує один із видів хроматизму, так званий пантональний хроматизм [4] (за класифікацією сучасного австралійського джазового виконавця й музичного теоретика Й. Дімонда), що означає тональну двозначність в гармонії і мелодії, створену за допомогою використання хроматики і поліфонії. Ця техніка, створюючи ілюзію атональності, не руйнує тонального центру; спостерігаємо її й у досліджуваному «Котекані».

П. Свертс плідно працює у галузі саксофонної творчості. Поміж написаних для цього інструмента творів – заголовний «Котекан», *Klonos for Alto Saxophone and Piano* (згадуваний раніше «Клон») [3], *Dance of Uzume for Alto Saxophone and Winds, Hat City Sonata for Alto Saxophone and Piano*, на липень 2015 р. запланована світова прем'єра нового твору для квартету саксофоністів – *Black Paintings*.

Як зазначалося, «Клон» та «Котекан» були написані спеціально для міжнародних виконавських конкурсів. Зокрема, «Котекан» було створено для IV Міжнародного конкурсу ім. Адольфа Сакса, що відбувся в м. Дінанті (Бельгія) в листопаді 2006 р., де твір вперше прозвучав у фінальному турі змагань у виконанні віртуоза-саксофоніста з Мадрида А. Ф. Беліжара. Міжнародна асоціація ім. А. Сакса визнала «Котекан» обов'язковим програмним твором у фінальних змаганнях інтернаціональних конкурсів. Відтоді цей твір регулярно звучить у рамках вищезазначеного конкурсу саксофоністів (приміром, 2010 р. Котекан виконало 18 конкурсантів із різних країн: України, Південної Кореї, Словенії, Японії, Німеччини, Росії, США, Бельгії, Фінляндії, Франції, Австралії) [7].

На пострадянському просторі «Котекан» П. Свертса виконується в обов'язковій програмі фінальних змагань щорічних молодіжних Дельфійських ігор Росії як регіональних (Ульяновськ, 2010), так і загальнонаціональних (Твер, 2011), а також інших конкурсів (VIII-й Міжнародний конкурс юних музикантів «Симфонія», 2011, Волгоград) та ін. В Україні одним із перших твір виконав студент НМАУ ім. П. Чайковського А. Голоднюк (2009 р.).

Перейдемо до аналізу твору. Назва твору сприяє розумінню композиторського задуму П. Свертса. Термін *kotekan* (анг.) означає стиль виконання швидких взаємопов'язаних інструментальних партій у багатьох ансамблях ударних інструментів, більш відомих під збірною назвою балийського оркестру гамелану (напр.: *Gamelan gong kebyar*, *Gamelan angklung*, *Gamelan jegog* та ін.) [9]. Завдяки залученню творчих засад екзотичного гамелану, «Котекан» може служити одним із прикладів опосередкованого зв'язку П. Свертса з К. Дебюссі, на якого він покликуюється у своїй опері «*Les liaisons dangereuses*» [10].

У *kotekan* є дві незалежні партії, звані *polos* і *sangish*, кожна з яких заповнює паузи іншої, формуючи комплементарну ритмічну структуру. Різні метричні та звуковисотні комбінації поєднання *polos*, *sangish* та *pokok* (основної мелодії) зумовили декілька різновидів стилю *kotekan*: *Nyog cag*, *Nyok cok*, *Kotekan telu*, *Kotekan empat*. Варто зазначити, що всі вони є дещо важкуватими для сприйняття музикантами, вихованими у західній традиції, – частково завдяки своїй імпровізаційності, а також (у деяких випадках) надшвидкому темпу виконання [11].

У «Котекані» П. Свертса функцію *polos* виконує саксофон, а *sangsih* – струнний оркестр (у складі 9-и скрипок, 3-х альтів, 2-х віолончелей та 1-го контрабаса) або фортепіано, оскільки автор виділив оркестрову й камерну версії твору [5]. Партії оркестру й саксофона диференційовані, що не позбавляє їх єдності у драматургічному плані. Усе різноманіття щільних зв'язків між саксофоном й інструментами супроводу підкреслено в назві англійського видання твору («*interlocking for alto saxophone and strings*»).

Твір складається з двох частин, назви яких виписані композитором, – *Norot* (*Andante*, чверть = 60, тт. 1–92), який виконує функцію вступу, і власне *Kotekan* (*Decizo*, чверть = 104, тт. 93–379). Позначений ліризмом *Norot*, незважаючи на позірну свободу розгортання, ба навіть наративність (розповідність), вкладається у відносно пропорційну монотематичну двочастинну

побудову А–А<sup>1</sup> (43 і 48 тактів відповідно) із чітко окресленими фазами розвитку:

тт. 1–14 – початковий виклад основної теми імпровізаційного характеру: «порожні» квінти низьких струнних і повторювані скрипкові фонові мотиви відтіняють вибагливо-арабескову партію саксофона;

тт. 15–25 – варіантний розвиток викладеної теми, поява рельєфної трипласовості, утвореної діалогами саксофона і частини скрипок, фономим звучанням решти скрипок та альтів і контрапунктом віолончелі й контрабаса;

тт. 26–43 – інтенсивний секвентний розвиток, подальша діалогізація викладу, повнокровне звучання, що приводить до кульмінації; в кульмінаційній зоні (тт. 39–41) з'являється новий тематичний елемент – акордове скандування на основі кластера, що виписаний кварто-квінтовими інтервальними парами, яке стане одним із базових для партії струнних у частині *Kotekan*;

тт. 44–54 – дещо урізаний повтор початкового тематичного матеріалу;

тт. 55–62 – насичене поліфонічне фугато, тема у низьких струнних, саксофон виключено;

тт. 63–92 – варіантне викладення основного тематичного матеріалу, що за рахунок нового остинатного ритмічного малюнку в інструментів супроводу і розрідженої фактури спершу отримує пасторально-баркарольне забарвлення; у т. 68 партії саксофона виникає новий тематичний елемент – мелодичний хід по двох квартах, що згодом зазнає значних інтервальних трансформацій (приміром, у партії скрипок в тт. 72–75), але залишиться впізнаваним.

Наприкінці частини саксофон не звучить, натомість з'являється рельєфний висхідний хроматичний хід низьких струнних, а в решти інструментів поновлюється й інтенсифікується акордове скандування, що на фоні загального нарощення звучності приводить до генеральної паузи, якою розмежовано *Norot* і *Kotekan*.

Структура *Kotekan* залученням фазового розвитку перегукується зі структурою *Norot*. У цій частині значно зростає роль скандованих акордів-кластерів, хроматичних висхідних ходів і ламаних (зигзагоподібних) мелодичних ліній, мікротивів, загальної синкопованості тощо, ускладнених надшвидким темпом виконання.

У тональному відношенні *Norot* – це об'єднання однойменних ладів із тонікою *as*. Зіставлення мажоромінору акцентоване частим «мерехтінням» терції *c – ces* у партії саксофона на тлі тоніко-домінантового органного пункту (*as – es*) струнних. У подальшому розгортанні гармонічні засоби засвідчують перевагу мінорного ладу. Поряд із терцієвістю традиційного мажоромінору важлива роль кварто-квінтових сполук, кластерних звучностей та хроматизованих ходів. Згадуваний вище пантональний хроматизм проілюстровано у партії саксофона (тт. 10–11 й аналогічних до них). Завершується твір закріпленням на унісонному *c* усіх інструментів.

«Котекан» черговий раз засвідчив значний потенціал поліфонічного мислення П. Свертса. Твір вирізняється рельєфною пластовістю фактурного оформлення, між формотворчих прийомів домінує монотематичне проростання музичного матеріалу, поєднане з секвенційністю і мотивно-тематичним розвитком.

Від виконавців твір П. Свертса вимагає високого технічного рівня володіння інструментами (передусім саксофоном), ускладненого надшвидким темпом його другої частини. Водночас не менш важливим є належне відтворення манери гри у стилі котекану. Значення цього аспекту підкреслює зіставлення двох виконавських версій твору: литовця А. Казаулкаса й росіянина М. Уварова.

Виступ А. Казаулкаса – латвійська прем'єра твору – відбувся 16.02.2007 р. в Ризі у супроводі камерного оркестру *Sinfonietta Riga* під керівництвом видатного латвійського диригента Normunds Šnē (1960 р.н.) [12]. Російська прем'єра «Котекану» відбулася 12.02.2012 р. у виконанні молодого саксофоніста Д. Уварова [13] і камерного оркестру Державної академічної капели Санкт-Петербурга під керівництвом М. Валкова. Обидва аналізовані записи доступні в Інтернет-мережі, тривалість звучання «Котекану» у виконанні М. Уварова – 12 хв. 57 с., А. Казаулкаса – 12 хв. 52 с. Варто зазначити, що технічний рівень концертного запису в А. Казаулкаса значно кращий, що додатково відображується на сприйнятті цих виконавських версій.

Як вже зазначалося, для об'єктивної оцінки пропонованих виконавських версій варто

вслухатися в оригінальні зразки виконання у стилі котекану, де на перший план виходить легкість виконання у якнайширшому значенні слова. Саме таку легкість і невимушеність демонструє виконання А. Казаулкаса. Виражається це у швидшому темпі виконання, заданому насамперед солістом, вільно-імпровізаційному прочитанні твору, позначеному винятковою наспівністю (соліст й оркестр немовби змагаються – кому вдасться краще розкрити увесь ліризм і наспівність твору). Водночас має місце парадоксальне поєднання технічної докладності з легкістю виконання нотного тексту. Поєднання всіх цих якостей призводить до широкотрактованої імпресіоністичності.

Одна із характерних рис виконавської манери Д. Уварова – занурення у творчий стиль класичної російської симфонічної школи. Його виконання напружене, темп повільніший. Соліст чітко дотримується усіх авторських вказівок, прагнучи максимального зосередження. У своїй інтерпретації він невмотивовано додає композиторському задуму величі й монументалізму – тих рис, які з певною метою культивуються у свідомості росіян змалку. Відтак складається враження, що звучить, приміром, надскладний пізньоромантичний шедевр із неймовірною глибокою проблематикою. Цілковито виключено автентичність виконання стилю котекану, чи легкість, що природно властива саксофону. У тому самому ключі – масивно, натягнуто, дещо штучно – звучить й оркестр.

Автор твору П. Свертс визнав виконання А. Казлаускаса одним із найкращих, написавши саксофоністу на популярному сервісі YouTube: «One of the best performances of my piece, thank you so much» («Одне з найкращих виконань моєї п'єси, дуже дякую») [14]. Цьому успіху сприяло, зокрема, врахування засад виконавського стилю котекану.

Отже, можна зазначити, що «Котекан» – високохудожній твір, який репрезентує сучасну саксофонну літературу, особливо повно розкриваючи віртуозний потенціал саксофона, утверджуючи саксофон як гнучкий інструмент, якому під силу виконання у широкому діапазоні різноманітних музичних стилів. Обидві частини твору демонструють яскравий образно-стилістичний контраст у межах єдиного музичного цілого, втілений за допомогою цілого арсеналу засобів, що дозволило композитору якнайповніше показати виразові можливості всього інструментального складу.

Він входить до базового виконавського репертуару, виконується на різних етапах опанування саксофоном: як студентами середніх спеціальних, так і вищих навчальних закладів, підготовка концертної презентації «Котекану» – цікаве завдання і для висококваліфікованого саксофоніста.

Представлені у пропонованій розвідці загальні музично-теоретичні закономірності «Котекана», результати проведеного нами порівняльного аналізу його виконавських версій дозволять українським саксофоністам ширше залучати твір до навчальної та виконавської практики, створювати власні виконавські версії концертного виконання.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гойсак В. Інтерпретація сучасного саксофонного репертуару (на прикладі «Камерного концертино» Ж. Ібера) / В. Гойсак // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль : ТНПУ, 2013. – № 1. – С. 36–42.
2. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В. Москаленко. – К. : Изд-во Киев. гос. конс., 1994. – 157 с.
3. Cold, Benjamin T. Analysis of a recital: a report on Piet Swerts' Klonos and Ingolf Dahl's Concerto for Alto Saxophone and Wind Orchestra / Benjamin T. Cold. – Manhattan, Kansas : Kansas State University, 2012. – 34 p. – Режим доступу до ресурсу: <http://krex.k-state.edu/dspace/bitstream/handle/2097/14991/BenjaminCold2012.pdf.pdf?sequence=14> ).
4. Dimond J. Theory of Music: Introduction to Late-Romantic chromaticism [Електронний ресурс] / J. Dimond. – 2012. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.jonathandimond.com/downloadables/Theory%20of%20Music-Introduction%20to%20Chromaticism.pdf>.

5. Knockaert Y. Piet Swerts / Y. Knockaert // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – New York : Macmillan, 2001. – (2nd edition.).
6. Swerts P. Kotekan / P. Swerts. – Belgium: Zodiac Editions, 2006. – 96 p.
7. Swerts P. Piet Swerts [Електронний ресурс] / P. Swerts. – Режим доступу до ресурсу: [www.pietswerts.be](http://www.pietswerts.be).
8. Vanaker J, Coulembier K. Piet Swerts [Електронний ресурс] / J. Vanaker, K. Coulembier // CeBeDeM. – 2001–2005. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.cebedem.be/en/composers/s/138-swerts-piet>.
9. [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_gamelan\\_varieties](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_gamelan_varieties)
10. <http://www.opera-xx.narod.ru/laclo.html>
11. <http://en.wikipedia.org/wiki/Kotekan>.
12. <http://www.sinfoniettariga.lv/index.php?&109>
13. <http://dmitryuvarov.com/ru/biography/>
14. <http://www.youtube.com/watch?v=pAugmmkARaU>

УДК 78.76; 78.442

ЛО КУНЬ

### КОНЦЕРТНІ ВИСТУПИ САКСОФОНІСТІВ З УКРАЇНИ ТА РОСІЇ У КИТАЇ У 2013–2014 РОКАХ

*У статті досліджено концертну діяльність кращих саксофоністів сучасності Юрія Василевича та Сергія Колесова в ряді міст провінції Шаньсі у Китаї у 2013 та 2014 роках. Проаналізовані їхні концертні виступи та участь у майстер-класах в рамках фестивалю «Золотий саксофон» у м. Цзиньчен та концертів у м. Чанде, а також концертні виступи їх кращих китайських студентів. Доведено, що в Китаї на початку ХХІ ст. у сфері мистецтва гри на саксофоні вже відмінно розвинені міжнаціональні контакти.*

**Ключові слова:** саксофон, виконавство, фестиваль, концертні виступи, міжнаціональні контакти.

ЛО КУНЬ

### КОНЦЕРТНЫЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ САКСОФОНИСТОВ ИЗ УКРАИНЫ И РОССИИ В КИТАЕ В 2013–2014 ГОДАХ

*В статье исследована концертная деятельность лучших саксофонистов современности Юрия Василевича и Сергея Колесова в ряде городов провинции Шаньси в Китае в 2013 и 2014 годах. Проанализированы их концертные выступления и участие в мастер-классах в рамках фестиваля «Золотой саксофон» в г. Цзиньчен и концертов в г. Чандэ, а также концертные выступления их лучших китайских студентов. Доказано, что в Китае в начале ХХІ в. в сфере искусства игры на саксофоне уже отлично сформированы межнациональные контакты.*

**Ключевые слова:** саксофон, исполнительство, фестиваль, концертные выступления, межнациональные контакты.

LO KHUN

### THE CONCERT PERFORMANCES OF THE SAXOPHONISTS FROM UKRAINE AND RUSSIA IN CHINA DURING 2013–2014 YEARS

*The beginning of XXI century in China is known by the stormy development of the saxophone art. On the musician horizon some fabulous performers have appeared, who impressed by their*

*virtuoso art of the audience not in China, but from the whole world.*

*The performing on Saxophone has seriously expanded its borders not only in the concert life of the country. For the first one and a half decade in China have appeared a lot of different festivals and contests, where the young china virtuoso are performing their art. Each festival or contest opens for the china audience not only new names of the performers, but also new world names of the best performers from Ukraine, Russia, Europe and America.*

*The target of the article – to analyze the concert activity of the best saxophonists of nowadays – Youriy Vasylevych and Sergiy Kolesov in some towns of the province Shansi in China during 2013-2014 years, their concert performings and taking part in master classes in the ranks of festival «Golden saxophone» in Zinchen and concerts in Chande.*

*Beside – to analyze the concert performances of their best China students and to prove that in China on the beginning of XXI century actively international contacts were developed which caused the deep penetration of the best world achievements into the performing art of the saxophone play in China.*

*In august 2013 in the town theater in Zinchen, Shansi province the eights festival «Golden Saxophone» took part. An important event was invitation to the festival one of the best young concerting saxophonist from Russia – Sergiy Kolesov – the graduator of Russian musician academy named by Gnesinych ( class of the National artist from Russia, professor and founder of Russian saxophone art Margaryta Shaposhnikova). In the world of modern saxophone art – he was one of the most famous young performers.*

*Kolesov – the laureate of the First premium on the International contest of saxophonists «Selmer – Paris» in Kyiv ( 2003), the owner of Grand Prix on the most prestige in the world saxophone contest by Adolf Sax in Dinant ( Belgium, 2006) and others. In the concerts Kolesov has performed sonata of Japanese composer Takashi Yoshimatsu «Fuzzy bird».*

*During the festival his art was performed by young Chinese saxophonists Chen Way Le and Du Chao Way – magisters of ht NMAU by Chaikovsky in Kyiv (class of the prof. Yuriy Vasylevych) and Wan U Way – from ONMA by A. Negdanova ( class of the prof. Myhailo Krupey).*

*Yuriy Vasylevych – the famous Ukrainian performer, professor NMAU by Chaikovsky has given in Chande a big concert, in which his student, magister NMAU by Chaikovsky from China Khuan Yoon took part.*

**Key words:** *saxophone, performing, concert performings, international contacts*

Початок ХХІ століття в Китаї позначається бурхливим розвитком саксофонного виконавства. На музичному небосхилі країни з'явилися прекрасні виконавці, які вражають своїм віртуозним мистецтвом слухачів не лише Китаю, але й усього світу.

Виконавство на саксофоні значно розширило свої межі не лише в концертному житті країни. За перші півтора десятка років у Китаї з'явилося багато різноманітних фестивалів та конкурсів, на яких молоді китайські віртуози представляють своє мистецтво. Кожен фестиваль або конкурс відкриває для китайської аудиторії не лише нові імена своїх виконавців, але й нові світові імена кращих виконавців з України, Росії, Європи та Америки.

Матеріалами для дослідження запропонованої теми стали буклети та альманахи фестивалів «Золотий саксофон» у Китаї.

Мета статті – дослідити концертну діяльність кращих саксофоністів сучасності Юрія Василевича та Сергія Колесова в ряді міст провінції Шаньсі у Китаї у 2013 та 2014 роках, їхні концертні виступи та участь у майстер-класах в рамках фестивалю «Золотий саксофон» в м. Цзиньчен та концертів у м. Чанде. Крім цього, проаналізувати концертні виступи їх кращих китайських студентів і довести, що в Китаї на початку ХХІ ст. активно розвинулися міжнародні контакти, які привели до глибинного проникнення кращих світових досягнень у виконавське мистецтво гри на саксофоні.

У серпні 2013 р. у міському театрі міста Цзиньчен, провінція Шаньсі, відбувся восьмий фестиваль «Золотий саксофон». Засновником фестивалю є один з найвидатніших саксофоністів Китаю Ян Цань – педагог, керівник духового ансамблю в Пекіні, соліст Центрального філармонійного оркестру Китаю.

Важливою подією стало запрошення на фестиваль одного з найяскравіших молодих

концертуючих саксофоністів з Росії Сергія Колесова.

Сергій Колесов (народився у 1982 р. у м. Вологда, де закінчив музичну школу при Вологодському музичному училищі) є випускником Російської академії музики імені Гнесіних (клас народної артистки Росії, професора і засновника школи російського саксофонного мистецтва Маргарити Шапошнікової). У світі сучасного саксофонового мистецтва він є один з найвідоміших молодих виконавців.

Вперше Сергій Колесов заявив про себе як музикант найвищого рівня у 2003 р, коли на Міжнародному конкурсі саксофоністів «Selmer – Paris» у Києві завоював Першу премію. Після цього конкурсу почалася стрімка блискуча кар'єра талановитого музиканта.

Найбільшій світовій славі йому принесла безумовна перемога у 2006 р. на найпрестижнішому в світі Міжнародному конкурсі саксофоністів імені Адольфа Сакса в м. Дінант (Бельгія), де серед 176 представників з різних країн світу він став володарем Гран-прі. Цей міжнародний конкурс проводиться на батьківщині винахідника саксофону Адольфа Сакса і є найскладнішим випробовуванням для саксофоністів всього світу. Своєю перемогою Колесов здійснив найбільший прорив в історії російського саксофонового мистецтва.

На конкурсі Колесов виступав в дуеті зі своїм концертмейстером Оленою Гриневич, яка оргкомітетом конкурсу була нагороджена дипломом «Кращий концертмейстер».

На цьому конкурсі Колесов не обмежився лише завоюванням найвищої нагороди – Гран-прі. Для конкурсної програми кожного з трьох турів спеціально створюється твір, який, крім обов'язкової програми, повинен показати учасник конкурсу. Твір для третього туру для саксофона з оркестром, в якому є велика імпровізаційна частина, яка дається за один місяць до початку конкурсу. Колесов завоював усі три спеціальні призи за виконання спеціальних творів.

У цьому ж році Колесов став володарем ще однієї високої нагороди, отримавши Спеціальний приз фірми «Henry Selmer» на Міжнародному конкурсі саксофоністів у Парижі «Saxiana». В результаті фірма «Henry Selmer» оплатила участь Колесова у конгресі саксофоністів у Словенії.

У 2010 р. він в дуеті разом з Оленою Гриневич став володарем наступної Першої премії на Міжнародному конкурсі камерної музики «Salieri-Zinetti» в Італії (м. Верона). Перемога була не менш блискучою, оскільки їхній дует був визнаний кращим серед учасників з 62 країн.

У 2010 р. Колесова запрошують в якості почесного гостя на Міжнародний конкурс «Webconcerthall» у США, а в наступному, 2011 р., він знову в дуеті з Оленою Гриневич завоює Перший приз 4-го Європейського конкурсу камерної музики в Карлсруе (Німеччина) серед учасників з 42-х країн: «Сергій Колесов та Олена Гриневич захопили аудиторію оригінальними творами і перекладами від Клода Дебюссі до Едісона Денисова. Потрібно самому почути його гру, щоби переконатися, наскільки саксофон здатен «розмовляти» людським голосом, передаючи найменші інтонаційні та емоційні нюанси», – писала газета Claus-Dieter Hanaauer [4, с. 4]. Сам музикант так висловився про свій інструмент: «Це сучасний інструмент, де дуже багато прийомів і можливостей, які ще не розкриті. Це справді сучасний інструмент, інструмент майбутнього» [1, с. 11].

В даний час Колесов є аспірантом Російської академії музики імені Гнесіних (клас Маргарити Шапошнікової) та викладач саксофона в 2-му Музичному коледжі ім. С. Прокоф'єва в Пушкіно, що неподалік Москви. За роки праці його студенти вже неодноразово ставали переможцями різних музичних конкурсів, у тому числі й міжнародних.

Крім педагогічної роботи, С. Колесов проводить активне концертне життя, співпрацюючи з найзнаменитішими колективами: Московський камерний оркестр «Пори року» під керівництвом В. Булахова, Санкт-Петербурзький камерний оркестр под керівництвом Д. Майєра, Камерний королівський оркестр Бельгії, Тихоокеанський симфонічний оркестр під керівництвом М. Аркадьєва та інші.

Концерти з його великими сольними та дуетними програмами вже відбулися у багатьох містах Росії та України, а також Бельгії, Франції, Італії, Німеччини, Польщі, Норвегії, Швеції, Бразилії, Японії, США та Китаю.

Також Колесов входить до складу журі різних міжнародних конкурсів: Міжнародного телевізійного конкурсу «Лускунчик» (Москва, 2007), Міжнародного конкурсу саксофоністів у

м. Лодзь (Польща, 2009). Колесов є організатором та координатором різних творчих проєктів: Міжнародний конкурс саксофоністів «Голос саксофоніста в сучасному світі», організатор майстер-класів видатного французького саксофоніста Жана-Дені Міша.

Репертуар музиканта дуже різноманітний: від творів Й. С. Баха і В. А. Моцарта до поставангардних творів композиторів ХХІ ст.

Зустріч китайських виконавців зі знаменитим молодим виконавцем під час днів проведення фестивалю «Золотий саксофон» у м. Цзиньчен у 2013 р. в Китаї стала великим святом. Китайські музиканти могли бути присутніми на його концертах та повчитися на майстер-класах С. Колесова.

У концертах Колесов виконав сонату японського композитора Такаші Йошімацу «Пухнастий птах». «Сергій Колесов володіє дивовижною здатністю заворожувати слухача. На сцені він подібний до шамана, який вводить людину у стан трансу», – писали про його гру оглядачі фестивалю. Цей твір від року його перемоги на Міжнародному конкурсі саксофоністів імені Адольфа Сакса в Динанті (2006) вже обійшов цілий світ, повсюди збираючи захоплені відгуки. У 2001 р. він разом з Оленою Гриневич з величезним успіхом виконав цю сонату Йошімацу у Львові на фестивалі «Контрасти» [2, с. 121]. Китайські слухачі вперше змогли почути неперевершену інтерпретацію сонати у виконанні Колесова. Як розповідав під час майстер-класів сам виконавець, «в цій сонаті поєднується багато стилів. Вона еклектична, в ній є і джаз і елементи класичної неоромантичної сонати. Ці особливості дозволяють вільно імпровізувати – виходить дуже ефектно» [3, с. 4].

Упродовж фестивалю своє мистецтво змогли представити молоді китайські саксофоністи. Особливо резонансними були виступи Яна Гуана, який щойно отримав ступінь бакалавра в Центральній консерваторії в Пекіні.

Крім цього, своє мистецтво представили деякі китайські саксофоністи, які цього року отримали ступінь магістра у вищих музичних навчальних закладах України: Чен Вей Ле і Ду Чао Вей – в Національній музичній академії ім. П. Чайковського у Києві (клас проф. Юрія Василевича) та Ван Ю Вей – закінчив Одеську національну музичну академію ім. А.Нежданової (клас проф. Михайла Крупця).

На фестивалі у їхньому виконанні прозвучали твори «Going home» Кенні Джі (виконав Ду Чао Вей), «Від Пекіну до Києва» українського композитора з Києва В. Рунчака (виконав Ван Ю Вей).

Головною метою та результатом проведення фестивалю стало не лише знайомство китайських слухачів з мистецтвом кращих виконавців на саксофоні, з тонкими інтерпретаціями китайських, українських та російських виконавців, проведення майстер-класів, але й сприяння найширшому обмінові досвідом саксофонного європейського мистецтва у Китаї.

Продовженням розширення співпраці Китаю з представниками українського мистецтва гри на саксофоні стало запрошення у серпні 2014 року до Китаю великого українського майстра, професора Національної музичної академії ім. П. Чайковського Юрія Василевича. У концертному залі міста Чанде (провінція Хунань) відбувся великий концерт Юрія Василевича, у якому взяв участь його студент, магістр НМАУ ім. П. Чайковського з Китаю Куан Юнь.

Щоби десь показати своє мистецтво, Куан Юань почав наполегливо готуватися до участі у фестивалі «Золотий саксофон», який проводився у м. Цзиньчен, провінція Шаньсі, у 2008 р. Його виступ відразу помітили і виділили серед інших молодих учасників. Сам Куан Юань після виступу казав, що «музика принесла йому величезну силу і впевненість у собі. Він зміг розчинитися в музиці, не думати ні про що, а лише насолоджуватися звуками, відпустити емоції і виразити себе в музиці» [3, с. 8].

Участь у фестивалі стала поворотною миттю у творчій долі музиканта. На фестивалі він багато чув про видатного педагога з України Юрія Василевича і навіть зміг особисто з ним познайомитися, адже Василевич регулярно є одним з найпочесніших гостей фестивалю «Золотий саксофон» майже від дня його заснування.

Прослухавши виконання Куан Юаня, Юрій Василевич порадив йому продовжити своє навчання у Києві.

Так почалася нова сторінка в долі талановитого молодого музиканта. Вступивши до



класу Ю. Василевича у НМАУ ім. П. Чайковського, Куан Юань у 2011 р. взяв участь у Міжнародному незалежному музичному конкурсі «Індивідуаліс» («I.C.M.U»), де йому відразу вдалося стати володарем Другої премії. Президентом конкурсу є талановитий скрипаль родом зі Львова Остап Шутко.

У конкурсі, присвяченому пам'яті великого мецената, що проживав в Україні, Михайла Спізито беруть участь молоді музиканти віком до 23-х років з цілого світу. Конкурс проводиться на базі Київської дитячої Академії мистецтв. Учасники конкурсу повинні надіслати на розгляд журі лише власний відеозапис. Це робить конкурс незалежним, конфіденційним і доступним для усіх бажаючих. Програма творів для участі в конкурсі є вільною, оскільки конкурсантам надається можливість самостійно обирати твори зі світового репертуару.

У 2012 році Куан Юань став володарем Першої премії на Міжнародному конкурсі «Молода Європа» у Києві, а у вересні 2013 року брав участь в концерті джазової музики «Москва – Київ – Пекін», який відбувся у Колонному залі імені М. Лисенка в Києві.

Участь Куан Юаня в цьому концерті разом з іншими знаменитими і визнаними виконавцями свідчить про дуже високий рівень його визнання як музиканта: у концерті виступав квартет саксофоністів під керівництвом заслуженого артиста України Юрія Василевича (саксофон-сопрано). До складу квартету увійшли також інші відомі київські музиканти: Михайло Мимрик (саксофон-альт), Олександр Москаленко (саксофон-тенор) і Сергій Гданський (саксофон-баритон). В концерті також взяв участь Московський квартет саксофоністів «Ad libitum» під керівництвом заслуженого артиста Росії Олексія Волкова.

За час свого візиту у Китаї Юрій Василевич виступив у декількох концертах, на яких з величезним успіхом виконав Концертино В. Цайтца для саксофона у супроводі фортепіано та переклади творів китайської етнічної музики.

В інтерв'ю Юрій Василевич сказав: «Цей мій приїзд до Китаю вже став доброю традицією. Я дуже люблю Китай з його багатотисячолітніми традиціями і багатою культурною спадщиною. Тішить таке велике представництво в концерті молодих китайських виконавців, які показують відмінні результати своєї майстерності та індивідуальне тонке вдумливе прочитання виконуваних творів» [3, с. 5].

Також Юрій Василевич висловив свої сподівання про ще більш глибоку та інтенсивну співпрацю китайських та українських виконавців, яким він віддає свої знання і вміння.

Періодична присутність у Китаї музикантів такого високого міжнародного рівня, як Сергій Колесов та Юрій Василевич, вказує на розвинені і сформовані глибокі міжнародні контакти у цій галузі, на глибинне проникнення у Китай на початку ХХІ ст. кращих світових досягнень у виконавському мистецтві гри на саксофоні, сприйнятливості китайських виконавців до нових віянь у мистецтві. Виступи молодшої генерації китайських саксофоністів вказують на те, що на початку ХХІ ст. в Китаї вже сформувалася своя потужна національна школа гри на саксофоні.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гаврилов Е. Конкурс – соревнование, а музыка – искусство (интервью с Сергеем Колесовым) / Евгений Гаврилов // РИФформа. – Горно-Алтайск : АлтГПА, 2010. – 12 с.
2. 20-й ювілейний Міжнародний фестиваль «Контрасти». 1995 – 2014 // Львів : Львівська обласна філармонія, 2014. – 156 с.
3. Лю Лин. Фестиваль «Золотой саксофон» – 2014 / Лю Лин / [ред. Сюй Гуй Фан] // Чанге : Шан, 2014. – 14 с.
4. Сергей Колесов и Елена Гриневиц – лауреаты Первой премии IV Международного конкурса камерных ансамблей /Claus-Dieter Hanauer/. – Karlsruhe, 2010. – №26. – С. 4.

УДК 78.071.1 (477)

О. О. КОПЕЛЮК

**ФОРМУВАННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ І. КАРАБИЦЯ  
(НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ «ПРЕЛЮДІЯ І ТОКАТА»)**

*На матеріалі одного з перших фортепіанних творів І. Карабиця виявлено характерні принципи композиторського письма, які формувалися на ранньому етапі творчого шляху композитора. Розглянуто специфіку композиторського мислення митця та виконавську долю циклу.*

**Ключові слова:** *стиль, рання зрілість, цикл, письмо, джаз, гармонічні поєднання.*

О. О. КОПЕЛЮК

**ФОРМИРОВАНИЕ КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ И. КАРАБИЦА  
(НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «ПРЕЛЮДИЯ И ТОККАТА»)**

*На материале одного из первых фортепианных произведений И. Карабица выявлены характерные принципы композиторского письма, которые формировались на раннем этапе творческого пути композитора. Рассмотрена специфика композиторского мышления и исполнительская судьба цикла.*

**Ключевые слова:** *стиль, ранняя зрелость, цикл, письмо, джаз, гармонические соединения.*

О. О. КОПЕЛЮК

**FORMATION OF COMPOSING STYLE BY I. KARABYTS  
ON THE EXAMPLE OF THE PIANO CYCLE «PRELUDE AND TOKATA»**

*The article deals with the peculiarities of early style of composer Ivan Karabyts based on «Prelude and Toccata» series, one of the composer's first steps in the piano music. It describes the establishment of the composer's style, the creative Ego leading to the liberation of the composer's thinking. The examination of the early piano style of I. Karabyts has identified that the composer longs for the established traditions of classic-romantic music that had been also dominant for the founders of Ukrainian national musical language. Although the series is attributed to the early opuses of the heritage of I. Karabyts, but it already shows the origins of main stylistic milestones to be characteristic for other (mature) works the composer. The analysis of the intonation and texture peculiarities reveals tending to O. Skriabin's music style distinguished by the affectation of rhythmic pattern, veiled melodies and confrontation of texture-register dialogues.*

*The use of leit-intonations and leit-register features throughout the work is an important component of the dramatic integrity of I. Karabyts' series, and intonation units in «Prelude» becomes a new theme, a theme of the second part of the series. «Prelude» has got the improvisation nature, the spontaneity and the ease of the author's expression like in Baroque samples where the theme function is taken by the harmonic structures. «Toccata» sheds the energetic movement surrendering to the concentration of emotions: from the young heart's romantic exaltation and fragile excitement to the feeling of sinister forces of external mechanistic brutality.*

*The search for harmonic, melodic and rhythmic means that form own genre-and-style complex in this early opus makes a basis for the artist's individual style, that is why this music cannot be identified as a piece of mature style of thinking.*

*The early works of Karabyts, even if not started with a climax, definitely show the composer's gift that has already got the philosophy of the young artist. According to the typology of N. Savytska, I. Karabyts can be attributed to those artists who have a phenomenal characteristic of «early maturity».*

*Key words: style, early maturity, cycle, writing, jazz, harmonic connection.*

Еволюція стилю в творчості композиторів ХХ ст. проявляється на рівні певних стильових домінант: інтонаційний словник, вибір жанрів і форм в авторській інтерпретації, роль гармонії та поліфонії як методів композиції, виконавські трактування, розкриття нових можливостей фортепіано. У кожному із перелічених чинників матеріалізації духовної сутності творчості кожний митець, по-перше, розкриває власні пріоритети щодо певних жанрово-стильових переваг; по-друге, знаходить індивідуальні методи та механізми творчого процесу, що відзначають новачність його художнього і світоглядного самовираження.

Художній прояв композиторського Я, яке розкривається з перших кроків митця та набуває масштабності у подальшій творчості, не втрачаючи ранній «генотип», – явище досить рідкісне. Історична генеза «раннього стилю» як феномена музичної творчості свідчить про певні етапи становлення митця, коли чітко простежується процес формування художньої індивідуальності, кристалізування індивідуального (персонального) музичного стилю. Прикладами такого феномена в усій повноті є генії німецької та австрійської музичної культури Й. С. Бах і В. А. Моцарт. У теорії музичного стилю початку ХХІ століття відбувається переакцентуація дослідження стилю як семіотичного об'єкта музичної когнації на інтерпретологічний підхід, сутність якого зосереджена на суб'єкті творчості (композиторі, виконавцю) з відповідними онтологічними та психологічними дискурсами аналізу. Щодо українських митців цей процес розпочато у дисертаціях Н. Савицької [6]. та Л. Шаповалової [7].

Мета статті – виявити феномен раннього композиторського стилю Івана Карабиця на матеріалі одного з найперших опусів молодого композитора в жанрі фортепіанної музики.

Уже у ранній творчості І. Карабиця простежується композиторський дар, наділений сформованим світобаченням молодого митця. Однак, розглядаючи фортепіанний доробок в контексті всієї творчої спадщини композитора І. Карабиця, можна констатувати, що діапазон його фортепіанних творів здається дещо «звуженим». Поясненням цього слугує факт тяжіння митця до концептуальних жанрів та форм, що дозволило йому віднайти універсальний стиль (більшою мірою не камерний, а симфонічний), незважаючи на те, що сам композитор був чудовим піаністом.

Масштаб творчої спадщини майстра за своє достатньо нетривале життя (1945–2002) вражає. Це вокально-симфонічні, симфонічні, камерно-інструментальні твори для ансамблів та для інструментів соло в супроводі фортепіано, камерно-вокальні та хорові твори, естрадні вокальні твори, музика до театральних вистав, музика до художніх та анімаційних фільмів. Роль фортепіанних творів у контексті всієї творчості митця ще потребує самостійного (окремого) дослідження, і формування остаточних висновків ще попереду. Втім можна стверджувати, що фортепіанні твори І. Карабиця вже стали надбанням історії музичної культури та, безперечно, збагатили репертуар сучасних піаністів.

У «діагностиці» раннього фортепіанного стилю І. Карабиця слід відзначити тяжіння молодого композитора до усталених традицій класико-романтичної музики, що були панівними і для фундаторів української національної музичної мови. Його рання творчість окреслює свою приналежність до певної композиторської школи (Р. Глієра-Б. Лятошинського) із тяжінням до усталених жанрових настанов (експериментаторські творчі пошуки на цьому етапі композиторського становлення могли негативно відбитись на його подальшій професійній діяльності). Радянські часи ввійшли в музичну історію як період, що маніфестував пріоритет колективної свідомості над індивідуальною. Саме тоді перевага композиторів була надана не камерним, а монументальним жанрам, таким, як ораторія, опера, симфонія тощо. Тому жанровий пріоритет композиторів був спрямований не на фортепіанну творчість, а більше на ансамблеву, симфонічну, хорову. Іван Карабиць не був винятком цих пріоритетів.

Для І. Карабиця, як і для композиторів його генерації, створення сольних фортепіанних творів стало наче своєрідним трампліном та «експериментальним випробуванням» на шляху до масштабних симфонічних та хорових творів. Таким прикладом в історії музичної культури є австрійський геній В. А. Моцарт, для якого саме фортепіанні сонати стали певною творчою майстернею підготовки до написання опер та симфоній. У творчості І. Карабиця простежується

органічне поєднання фортепіанного та симфонічного методів мислення, наприклад, у двох концертах для фортепіано з оркестром та «5 музичних моментів» для фортепіано з оркестром. Отже, І. Карабиць, хоча і створював перші фортепіанні опуси в традиціях наслідування класичних жанрів, проте на рівні музичної мови він уже постає як сформований талант, митець рефлексивного типу [7].

На творчі орієнтири раннього етапу І. Карабиця-композитора також вплинула «хвиля українського авангарду», яка була розповсюджена у гурті «Київський авангард». «Іван як музикант був людиною дуже тонкою на відчуття новостилістичних тенденцій», – розповідає дружина композитора, музикознавець М. Д. Копиця [7]. Прийшовши в клас до Б. Лятошинського, він отримав високу професійну «ланку», до якої дуже тяжів. Однією з визначних постатей періоду формування молодого Карабиця був радикальний художник ХХ ст. Валентин Сильвестров, який вже закінчував своє навчання в класі Б. Лятошинського. Так, у 1963 р. студент першого курсу консерваторії І. Карабиць став свідком написання першого серійного твору В. Сильвестрова «5 п'єс для фортепіано». Новий метод композиції В. Сильвестрова одразу віднайшов творчий відгук у молодого Карабиця. Хоча в подальшому погляди на творчість в учнів Лятошинського кардинально різнилися.

Дійсно, В. Сильвестров завжди йшов своїм шляхом. Він сам для себе обирав жанри, в яких йому бажалося творити. Ніколи він не писав на замовлення пісню або квартет. Були певні жанри, яких він не приймав на той час. «Іван, навпаки, вважав, що композитор має бути професіоналом у всіх можливих жанрових та стильових амплуа. В цьому відношенні він поклонявся та дуже шанував Р. Щедріна, А. Ешпая. Казав, це – ті композитори, які зможуть написати і звичайну естрадну пісню, і джазову композицію в будь-якій формі, і симфонію й оперу» (з інтерв'ю М. Д. Копиці) [3]. Такі творчі позиції аж ніяк не позначались на їхніх стосунках. Іван назавжди залишиться для Сильвестрова добрим та надійним другом. Саме він завершив останній недописаний твір у вигляді ескізного зразка І. Карабиця (присвячений дружині Марині Копиці) – «Елегія» для струнного оркестру. Сильвестров наче пропускає крізь себе духовні інтенції свого друга. Твір вийшов у друк з подвійним авторством (І. Карабиць... В. Сильвестров), з подвійною датою створення (2000... 2002). Згодом з'явилася фортепіанна версія «Елегії».

На другому курсі навчання під керівництвом Б. Лятошинського І. Карабиць створює Варіації (1964) і перший зразок Прелюдії (1964). Прелюдія для І. Карабиця стане своєрідним мікрокосмосом. Після служби в армії (1964–1967) написано Сонатину (1967). Одним з наймасштабніших опусів цього періоду є Перший фортепіанний концерт, (1968). Цей рік ознаменований трагічним фактом в біографії митця. Раптово помирає його великий учитель – Б. М. Лятошинський, тому композитор продовжує своє навчання в Київській консерваторії вже у класі М. М. Скорика.

Навчаючись в класі Б. Лятошинського, І. Карабиць створює фортепіанний цикл «Прелюдія і токато». Можна сказати, що жанровий «вибір» композитора був не випадковим, оскільки «Прелюдія і токато» як малий цикл був унікальним явищем на території музичної України. Безумовно, зразки українських токато вже отримали своє життя у творах М. Лисенка, М. Скорика, Б. Фільц, І. Шамо (який в свою чергу назвав свою прелюдію, яка відкриває цикл «12 прелюдій», токатою). Таку ж жанрову назву отримав сонатний цикл № 3 для скрипки і фортепіано (1968) О. Красотова. Тож слід констатувати, що перший зразок такого циклу на Україні був створений І. Карабицем. Пізніше композитори широко використовували таку модель барокового циклу, яка походила від великих попередників Й.С. Баха та Г.Ф. Генделя<sup>1</sup>.

Історія виконання циклу розпочалася відносно недавно. Коли Карабиць був студентом, він сором'язливо підійшов до чудового піаніста, випускника Київської консерваторії 1965 р.

<sup>1</sup> Такі диптихи створили: кримський композитор Г. Шендер'єв «Прелюдія та токато» для баяна, російські композитори Ю. Романов «Прелюдія та токато» для акордеона та А. Прибилов «Прелюдія та токато» для баяна; в Україні В. Птушкін «Інтродукція та токато» для ф-но. Циклічні триптихи токатою написали А. Раціу «Монодична інтерлюдія, акордовий етюд та токато», І. Смагін «Токато, прелюдія та fuga» для ф-но та органа, Ю. Каспаров «Прелюдія, токато та fuga» для двох ф-но.

Бориса Деменка<sup>1</sup> і подарував рукопис тільки-но написаного твору (у вигляді нотного зошита). У Карабиця було велике бажання, щоб піаніст, який виконував в цей час виключно модернову фортепіанну музику, виконав і його новостворений цикл «Прелюдія і токато». Однак цей твір за своє життя Карабиць так і не почує.

Б. Деменко не надав вагомого значення цьому твору, відклавши його. Багато років «загублений» твір пролежав на полиці шафи. За життя Іван Федорович ніколи більше не згадував Борису Вадимовичу про свій подарунок. В інтерв'ю з доктором мистецтвознавства М. Д. Копицею був згаданий факт щодо подальшої «долі» циклу. «В 2005 році (коли, на жаль, вже не стало Івана Карабиця) пролунав телефонний дзвінок. Це був Борис Деменко, який звернувся до вдови зі словами: «Мар'яно, я так винуватий перед Вами! Я перебирав усі свої архіви і знайшов цей зошит» [3]. Піаніст відчував, що саме через його неухважність цикл не став «озвученим» за життя композитора. Тому, працюючи над черговим записом творів українських композиторів, уже в ХХІ ст. Б. Деменко записує і цикл І. Карабиця «Прелюдія і токато».

«Прелюдію і токату» неодноразово виконував автор статті у різних концертних та конкурсних виступах в Україні, Росії, Білорусі, Іспанії, Франції. Аудіоархів циклу можна почути у виконанні Б. Деменка. Також цикл збагатив і виконавський репертуар талановитого московського піаніста М. Когіна. Зауважимо, що велику популярність цикл продовжує здобувати на фортепіанному конкурсі імені І. Карабиця (який проводився раз у два роки в місті Артемівськ).

Отже, «Прелюдія і токато» належить до ранніх опусів у спадщині І. Карабиця, однак у циклі вже викристалізуються основні стильові віхи, які будуть притаманні зрілим творам композитора. В циклі не почуємо вибагливої драматизації образного змісту, трагедійності, проте простежимо ті риси, які стануть особливо помітними в подальшій творчості композитора в інших, вже не камерних жанрах: це – імпровізаційність, мелодична вишуканість та гармонічна свіжість висловлювання, тендітність метро-ритмічної пульсації, що потребує агогічного «дихання». Кредо композитора полягало у ширості думок та почуттів. Такий творчий пріоритет став запорукою успіху циклу у слухачів, свідченням самотності індивідуального стилю митця.

Іван Карабиць з перших років навчання в консерваторії досить потужно розвивав власний потенціал. Його твори часто звучали в концертах кафедри композиції. Н. Горбачевська згадувала досить цікавий факт: «Під час свого першого виступу в консерваторії на концерті студентів-композиторів Ваня зіграв свій фортепіанний цикл «Прелюдія і токато». Може бути, це ще не був зрілий твір, тим не менше він відразу ж виділив Ваню серед інших студентів композиторського факультету. Викладачі відзначали романтичну налаштованість цього твору, деякий вплив джазової гармонії і разом з тим безперечна своєрідність музичної мови» [8, с. 194].

Розглянемо більш детально аспекти циклу, пов'язані із формуванням індивідуального способу мислення митця.

«Прелюдія» наділена імпровізаційним характером, безпосередністю та невимушеністю авторського висловлювання<sup>2</sup> на кшталт барокових зразків, де функцію теми беруть на себе гармонічні структури. Образ першої частини циклу характеризується романтично-піднесеним станом душі ліричного героя. Темі притаманний низхідний рух заданих ритмічних формул із характерним інтервально-семантичним абрисом (на широких інтервалах в. 6, зб. 5, м. 7, зм. 7). За законами малого циклу «Прелюдія» в цілісній драматургії являє функцію підготовки-вступу до «Токати» – епіцентру драматургічних подій.

Твір написаний в простій тричастинній репризній формі (8+12+6). На рівні темпо-метричної будови звертає увагу принцип зіставлення 3-дольного та 4-дольного розмірів, який автор обирає за метричну одиницю (в кінці експозиції переходить на 2-дольність). Виразність

<sup>1</sup> Нині доктор мистецтвознавства, професор Київської академії культури – популяризатор сучасної фортепіанної музики, записує CD-диски.

<sup>2</sup> Завдяки цьому прелюдія не виглядає як окрема п'єса, яку можна виконати самостійно, відірвавши її від токати (як, наприклад, будь-яка прелюдія з циклу «24 прелюдій» І. Карабиця для фортепіано).

поліметрії повною мірою залежить від виконавця. Чотиридольні такти першого розділу розроблені композитором, скажімо, «штучно»: у процесі звукової реалізації виникає відчуття не стільки нестачі четвертої долі, скільки спрямовується орієнтир на продовження загальної хвилі засобом залігової третьої долі з четвертою. Такий прийом примушує вслухатись у кожен заключну гармонічну вертикаль.

Середній розділ «Прелюдії» вирізняється більш м'яким, співучим характером і базується на тематичному розвитку квартолі альтового голосу з основної теми експозиції. Регістрові «діалоги» діють як протилежні за емоційним станом характери – врівноваженості та спокою – на ґрунті своєрідного контрапункту: при багатоголосній фактурі рухаються два провідні голоси з поступовим хроматичним рухом та пульсуючим заповненням між ними. (Цей прийом також можна побачити у передрепрізній зоні «Вальсу» з «Партити» № 5 М. Скорика).

Проведення теми у репрізі (що скорочена) набуває динамізації. Фактурно та інтонаційно композитор нічого не змінює, причому екстатичність прояву досягається за рахунок діапазонного розширення тематичного матеріалу (октавні баси у великій октаві та основна тема, що звучить у 3-й та 4-й октавах). Завершується прелюдія світловим «відлунням» на основі гармонічного утворення (зб.<sup>6</sup> *-Des-dur*<sup>3</sup>), що формує у слухача стан передчуття чогось несподіваного. І, дійсно, «Токата» наче вторгається у романтично-піднесений вир прелюдії.

Образ «Токати», вирішений у техніці остинато-ритмічних формул, випромінює енергійний рух, підпорядкований концентрації емоцій: від романтичної екзальтованості та трепетної схвильованості молодого серця до відчуття зловісної сили механістичної брутальності зовнішнього оточення. Слід зазначити, що семантика токатності буде надалі типовою для творчих пошуків митця. Він залучає її в енергійно-моторні образи інших своїх творів, серед яких – прелюдії з циклу «24 прелюдії», фінал Другого фортепіанного концерту, п'єси з циклу «П'ять мініатюр», Третього концерту для фортепіано з оркестром «П'ять музичних моментів».

«Токата» написана в складній тричастинній формі:

I РОЗДІЛ			II РОЗДІЛ			III РОЗДІЛ					
А	В	А	С			А					
а	в	а	в <sub>1</sub>	с	а	с	d	с	а	b	кода

Основна тема будується на інтонаційному ядрі «Прелюдії» як нисхідний рух ламаних октав, але в ритмічній відозміні (з акцентними перебіжками на кожен чверть). Триразове повторення теми за принципом квінтового кола (с-ges; as-des-g) призводить до другого елемента теми (в дусі *dance funebre*). Гармонічні утворення (тритонові й септові) в різних пластах поліфонічної фактури збережені до кінця «Токати». Отже, логіка гармонічного мислення композитора у творі не підлягає сталим принципам мажороміночної системи західноєвропейської традиції.

Розділ експозиції, який розвивається, позначений темповою ремаркою *meno mosso* та зміною розміру на 5<sub>8</sub>. Його тема наділена характером романтичної схвильованості та інтонаційно завуальовує тему «злого» скерцо в ритмічному зменшенні, що буде звучати після проведення основної теми. Інтонаційна витонченість контрастує з різкими сигнальними поштовхами на *sf* дисонантних комплексів (на інтервалах в.7), які є панівними утвореннями в «Прелюдії».

Цікаво й те, що кожний розділ «Токати» містить нові тематичні комплекси, які будуть формувати тематизм нового розділу (у новій якості). Так, тема скерцо містить утворення наонакордового походження, що потім утворюють тему середнього розділу **В**. Вона базується на остинатних ритмоформулах в басовому регістрі фортепіано (сплав яких утворює дисонантні нон- і септакорди) та надзвичайно широкого дихання темі (знов таки ж з неповних наонакордів, зазвичай без терцієвого та септового тонів). У такий спосіб композитор увиразнює семантичний контраст двох станів ліричної свідомості свого власного відчуття реальності – чуттєвого, земного та духовного піднесення.

Тематизм середнього розділу позначений більш вокальною природою, зіставленням метра (2<sub>4</sub> / 3<sub>4</sub>) і дисонантних акордів з блюзовими гармоніями. Остинатні ритмоформули у паралельному русі завершують образ поступовим звуковим згасанням. Генеральна пауза

утримує слухача в емоційній напрузі. Реприза розпочинається ритмічним розгойдуванням основної теми на *accelerando*. Емоційне нашарування та стрімка напруга завуальованої теми скерцо несподівано обривається безпосередньо перед кодою (в зоні четвертої октави).

Апофеоз проведення теми в коді увиразнено завдяки зіставленню збільшених квартсекстакордів та плеяди мінорних секстакордів, після чого – вражаючий ефект розлюченого *tremolo* на *crescendo* в обох руках (септово-секундного інтервального сплаву в великій та малій октавах). Завершує «Токату» низхідна плеяда коротких мотивів теми по усіх регістрах (с<sup>4</sup>-С).

Ранній композиторський стиль – це етап, який характеризує процес становлення творчого Я, яке, в свою чергу, призводить до розкриття індивідуального мислення композитора (іноді навіть не в межах ustalених музичних традицій).

Фортепіанний цикл І. Карабиця «Прелюдія і токату», написаний ще в консерваторські роки (1964), яскраво демонструє творчий почерк, позначений індивідуальним способом мислення як «інтонаційного світоспоглядання» (вираз В. Медушевського [4]).

У ранньому періоді творчості І. Карабиця гармонія є однією зі стильових атрибутів письма. Так, в крайніх розділах «Прелюдії» використано гармонічні структури, виписані у вертикальних «згустках», або у розкладеному вигляді. Слід вказати на наявність неакордових звуків, що виконують функцію своєрідних «шукачів» центрального тону ладової системи. Часто задіяні акорди з розщепленими тонами, що не дозволяє визначити *dur/moll*'ний нахил (М.7 з розщепленою терцією, зменшені септакорди, переважно без терції, інтервальні сплави – ч.8-ч.8-в.7, вертикальні сполуки у вигляді двох «накладених» гармоній (E-*dur-g-moll*, F-*dur-as-moll*, зм.7-*fis-moll*). Гармонічні «родзинки» вказують на впровадження джазової стилістики в інтонаційний словник твору.

Ламаність ритмічного малюнка, мелодична завуальованість та фактурно-регістрові діалоги «Прелюдії» апелюють до музичної стилістики О. Скрябіна. Це й не дивно, оскільки вчитель І. Карабиця Б. М. Лятошинський дуже любив музику О. Скрябіна: на його уроках були детально проаналізовані з точки зору тематизму всі його 10 сонат для фортепіано. Важливим фактором драматургічної цілісності циклу І. Карабиця є використання лейт-інтонацій та лейт-регістрового забарвлення у тематичній композиції «Токати», набуваючи статусу нової теми другої частини циклу. (Чотириразове проведення фрази розпочинається з кульмінаційних вершин  $h^3-h^3-c^4-des^4$ , тобто мелодія виходить з найвищої точки – «вершина-джерело», за Л. Мазелем).

Усі образи циклу створені на ґрунті основної теми «Прелюдії», її лейтмотивах. Майстерне застосування принципу тематичної єдності і варіаційного розвитку сприяє цілісності циклу, поєднання різнорідних інтонаційних елементів. Малий цикл в інтерпретації молодого Карабиця апелює як до барокової моделі, так і до пізньоромантичних зразків жанру. Проте твір є оригінальним не лише за обраним жанром і структурою, що походить від бароково-парної конструкції, але й за стильовою визначеністю. Для авторського стилю «Прелюдія і токату» характерними є рельєфне розкриття інтонаційно-тематичних зв'язків, виразність тембрового колориту фортепіано (регістрові діалоги-зіставлення). Художня самотність цього циклу визначає множинність та сконцентрованість інтонаційної ідеї.

Пошук гармонічних, мелодичних та ритмічних засобів, що складають жанрово-стильовий комплекс в цьому ранньому опусі, стає підґрунтям індивідуального стилю митця, завдяки чому цю музику неможливо не атрибувати як феномен виявлення зрілого стилю мислення. Зважаючи, що у циклі закладено багато стилістичних рис та принципів композиції, притаманних його подальшим творам, можна зробити висновок, що І. Карабиць належить до творчих особистостей, які наділені феноменальною ознакою – «рання зрілість» [6].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Кашкадамова Н. Токкатность в советской фортепианной музыке послевоенного времени и вопросы ее исполнительской интерпретации : автореф. дис. на соиск. уч.

- ступени ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Муз. искусство / Н. Кашкадамова. – Тбилиси, 1979. – 23 с.
3. Копелюк О. Эффект присутності [Интерв'ю з М. Д. Копицею] // [Рукопис в електронному вигляді IX/2013] / Копелюк О.
  4. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. Медушевский // Музыкальный современник. – М., 1984. – Вып. 5. – С. 5–18.
  5. Михайлов М. Стиль в музыке / М. Михайлов. – М. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.
  6. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня ... док. мист-ва : спец. 17.00.03. – муз. мистецтво / Наталія Владиславівна Савицька. – К., 2010. – 36 с.
  7. Шаповалова Л. Рефлексивный художник: Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. В. Шаповалова. – Харьков : Скорпион, 2007. – 291 с.
  8. «Vivere memento» (Пам'ятай про життя) / [упоряд. М. Д. Копиця] // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – Вип. 31. – 232 с.

УДК 784.5 (4-15)

Н. Б. ШЕПЕЛЕНКО

### ОРАТОРИЯ ЯК ЖАНРОВО-СМИСЛОВА МОДЕЛЬ СВІТУ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

*У статті викладено когнітивний досвід моделювання структурно-семантичного інваріанта жанру ораторії. Його сутність складає триєдність біблійного сюжету (символіки), онтодіалогу (Богоспівкування) та сакрального часу (Вічності). Розглянуто втілення структурного хронотопу на прикладі «Іллі» Ф. Мендельсона в аспекті спадкоємності західноєвропейської традиції жанру.*

**Ключові слова:** хронотоп, музичний хронотоп, простір, час, ораторія, жанр, символіка, онтовертикаль.

Н. Б. ШЕПЕЛЕНКО

### ОРАТОРИЯ КАК ЖАНРОВО-СМЫСЛОВАЯ МОДЕЛЬ МИРА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ

*В статье изложен когнитивный опыт моделирования структурно-семантического инварианта жанра оратории. Его сущность составляет триединство библейского сюжета (символики), онтодиалога (Богообщения) и сакрального времени (Вечности). Рассмотрено воплощение структурного хронотопа на примере «Илии» Ф. Мендельсона в аспекте преемственности западноевропейской традиции жанра.*

**Ключевые слова:** хронотоп, музыкальный хронотоп, пространство, время, оратория, жанр, символика, онтовертикаль.

N. B. SHEPELENKO

### THE ORATORIO AS A GENRE SEMANTIC MODEL OF THE WORLD IN THE WESTERN EUROPEAN TRADITION

*At the turn of the third Millennium the oratorio genre is a unique object of musical culture: in the context of semiotic descriptions of its various functions, it is a sign system, mental structure which holds sacred the memory of the genre of communion with God. This article will be expanded features*



*textured organization in the spatial-temporal parameters (or, in other words, the music chronotope in the oratorio genre Western culture.*

*As for musical chronotope of the oratorio genre studies have not been conducted, which determines the relevance of the chosen theme. In addition, in musicology actively studied almost all the conceptual genres, but the archetype of the oratorio as a historical and cultural phenomenon has not yet presented for a number of reasons.*

*Discuss the choice of material research, which is still limited to the oratory St. Haydn and F. Mendelssohn, due to certain tasks: 1) identification of historical typology of music history chronotope of the genre from the Renaissance through the classicism to romanticism of the 19-th century; 2) to trace genre axis of the oratorio in the spatial-temporal parameters, and the function textures in it. Thus, the purpose of the article is to identify on the basis of studying the historical development paths oratorio through the analysis of musical chronotope and genre paintings in the world, which reflected a man of Faith (homo credens, «inner man»).*

*So, musical chronotope of the oratorio genre is the unity of spatial and temporal parameters aimed at expression of a certain artistic sense. It is expedient to consider all concepts related to holistic organization of the genre, comprehensively, because such universality allows to reach deeper into the essence of the genre and its spatial-temporal organization. Hence the concept of musical chronotope is understood by us as a special form of existence of the oratorio genre in a historical context, that is, as a phenomenon of epochal style (one side), and on the other, as a synthesis of genres signs of spatial-temporal organization.*

*History and music chronotope oratorio assumes evolutionary continuity of the genre – the procedural act of the live performing of Genesis where every epoch has its own picture of the world, way of world perception, and therefore their own sense of time.*

*Music chronotope of the oratorio genre in its Mature form (works by Handel, Haydn) is duality, that is, the differentiation on extra – and intragroup. Under extrachromosomal refers to the real, immediate sound oratorio in its spatial-temporal parameters: for example, temple architecture, the Cathedral with a special acoustic conditions and spiritually-sacral atmosphere where dissolves the sense of real time and Eternity reigns.*

*Intra-chronotope is subordinated to the logic of compositional thinking and its style system based on the composition and dramatic features.*

**Key words:** *time-space, time-space music, space and time, the oratorio, a genre, symbolism, ontovertikal.*

Ораторія як концептуальний жанр західноєвропейської музичної традиції сформувала власну жанрову картину світу, в основі якої лежать відображення національного (ментального) сакрального хронотопу людського Буття у двох вимірах – онтологічному і психологічному. Як семіотичний об'єкт музичної культури ораторіальний жанр являє собою знакову систему, ментальна структура якої зберігає сакральну «пам'ять жанру» і в основі якої лежить комунікативний принцип Богоспілкування. На питання про способи передачі «генокоду» і його збереження відповідають такі когнітивні механізми осмислення смислоутворення в ораторії, як «жанровий генотип», «жанрово-інтонаційний комплекс» і «структурно-семантичний інваріант».

У музикознавстві на засадах структурно-семантичного підходу, запропонованого у праці М. Арановського [1], активно вивчені майже всі концептуальні жанри, проте архетип ораторії як історико-культурологічний феномен до цього часу не виявлений з ряду причин. Щодо музичного хронотопу жанру ораторії як складової жанрової картини світу дослідження не проводилися, що і визначає актуальність обраної теми.

До постановки проблеми музичного хронотопу зверталися багато дослідників. Найбільш повно ця проблема висвітлена у кандидатській дисертації С. Г. Гоменюк «Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці». За словами автора, музичний хронотоп – це «взаємодія темпорального і спатіального факторів у процесі створення і обробки музично-естетичної інформації. Зміст поняття «музичний хронотоп» розкривається у його співвідношенні з музичним мисленням, музичним стилем і

стилістикою» [3]. Авторка пропонує розрізняти два тлумачення музичного хронотопу – широке і вузьке. Музичний хронотоп у широкому значенні – це «відображення в музичній творчості усвідомлених і неусвідомлених, індивідуальних і колективних часопросторових уявлень, що характеризуються більшою чи меншою єдністю всередині різних відрізків музично-історичного процесу, – від стилю окремого твору до стилю епохи» [3].

У вузькому (конкретному) значенні музичний хронотоп – це «сміслоутворююча взаємодія темпорального і спатіального факторів в музичній тканині, яка виявляється в кількості, масштабі і мотивованості її змін» [3]. Для розуміння теоретичного аспекту жанру ораторії як структурно-семантичного інваріанту були також опрацьовані роботи А. Сохора [7], Л. Березовчук [2], Є. Назайкінського [6], Л. Шаповалової [9].

Мета статті – апробувати жанрово-структурний інваріант на основі моделювання історичних шляхів розвитку ораторії через відображення її жанрової картини світу, в центрі якої – світогляд *homo credens* («людини внутрішньої», за Біблією).

Музичний хронотоп жанру ораторії являє собою єдність просторових і часових параметрів, спрямованих на вираження певного художнього сенсу. Доцільно розглядати всі концепти, що належать до цілісної організації жанру комплексно, оскільки така всеосяжність зумовлює можливість більш глибоко проникнути в суть як самого жанру, так і його часопросторової організації.

«Музичний хронотоп» розуміється як метод наукового опису жанру ораторії в історичному вимірі, як увиразнення епохального стилю, з одного боку, а з іншого – синтез жанрових знаків часопросторової організації.

I. Історико-музичний хронотоп ораторії передбачає еволюційну спадкоємність жанру – процесуальність акту живого виконавського буття, де кожна епоха характеризується власною картиною світу, способом світовідчуття, а відповідно і власним відчуттям часу. Генеза ораторії – в надрах епохи середньовіччя (літургійна драма, страсті, священні діалоги, лауди, середньовічні містерії): для нього властиве особливе світорозуміння та часосприйняття, центром якого стає Творець. За словами Августина, світ створений не в часі, а разом з часом.

Поняття часу виникає з перехідного характеру світу, онтологічною ж основою часу, ідеалом для людини і критерієм оцінки всіх його справ служить вічне, неминуще. Власне час з позицій вічності виявляється не циклічним, як в античності, а векторним – спрямованим, направленим, поступальним. Нове сприйняття часу повністю змінило основи музичної організації. Фундаментальним для музики середньовіччя і наступної епохи стає відчуття суперечливості музичного часу, що приховує в собі вічне.

Середньовіччя сформувало християнський хронотоп, що складається з лінійного – незворотного часу і ієрархічно побудованого, наскрізь символічного простору, ідеальним виявом якої є мікрокосмос храму. Остаточна кристалізація жанру припадає на добу Відродження, зокрема у творчості Д. Каріссімі, якого прийнято вважати родоначальником ораторії в сучасному розумінні (відчуття часу в епоху Відродження кардинально відрізняється від середньовічного) [4]. Епоха Відродження створила хронотоп, який багато в чому є актуальним і для сучасності.

Виникнення характерного для Нового часу єдиного темпорального мислення і відчуженого від людини простору зробило ці категорії абстракціями, що зафіксовано в ньютонівській фізиці та декартовій філософії. Сучасна культура зі всією складністю і різноманіттям її соціокультурних і національно-ментальних відносин характеризується безліччю різних хронотопів. Серед них найбільш показовим є, мабуть, той, що виражає образ стисненого простору і «втраченого» часу, в якому (на противагу свідомості давніх) практично немає теперішнього.

Починаючи з епохи Відродження (для якого характерні зростання ролі особистості й суспільства, процес соціальних перетворень, мінливість усього), мистецтво мислить переважно часом. Історизм проникає у всі пори художньої творчості епохи класицизму і вже романтики XIX ст. починають мислити часом і простором в їхній єдності.

II. Музичний хронотоп жанру ораторії у своєму зрілому прояві (твори Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна) відрізняється дуальністю, тобто диференціацією на *екстра*- та *інтра*хронотоп. Під

*екстрахронотопом* розуміється реальне, конкретне звучання ораторії в її часопросторових параметрах наприклад, храмове мистецтво, собор з особливими акустичними умовами і духовно-сакральною обстановкою, де розчиняється відчуття реального часу і панує Вічність.

*Інтрахронотоп* підпорядкований музичному мисленню композитора та його стильовим настановам (увиражений в композиційно-драматургічних особливостях твору):

- для ораторії характерна великомасштабна композиція, що найчастіше складається з двох або трьох частин. Двочастинна композиція символізує земний і небесний світи (Ф. Мендельсон «Ілля»), а тричастинна – Пекло, Чистилище, Рай (А. Рубінштейн «Втрачений рай»);

- драматургія відрізняється поступовим сходженням по онтологічній вертикалі (людина – Бог; земне – небесне);

- плавний, тривалий розвиток сюжетної лінії;

- переважання повільних темпів, яке сприяє тривалому утриманню однієї емоції, на основі стриманого, узагальнено-поетичного речитативу;

- верховенство мовного начала над мелодійним, оскільки генетичні витоки ораторії знаходяться у проповіді, яка була одним з типів ораторства і служила способом поширення віри. В ній розкривалося Слово Боже, а також викладалися навчання і постулати. Головне призначення проповіді – вплив на свідомість шляхом роз'яснення божественних істин та зміцнення віри.

Таким чином, виробилася специфікована ораторіальна інтонація та особливий тип комунікації – Богоспількування. Його проявом є часопросторова організація, що синтезує *екстра-* та *інтра-*топічні функції жанрової драматургії ораторії, які доцільно розглядати як на *макро-*, так і на *мікрорівнях*. Так, на *мікрорівні* часопросторова організація демонструє глибинні механізми жанроутворення, серед яких:

- домінування хорового співу як відображення молитовного слова-Логосу у колективно-соборній формі;

- діалог-спількування солістів та хору;

- антифонний спів зіставлення хорових груп (партій);

- тематична єдність оркестрового та вокально-хорового начал, коли оркестр є повноправним учасником музичного дійства і не тільки супроводжує слово-дію, але є джерелом викладу й розробки основних музичних тем. (Оркестру доручаються і самостійні епізоди (увертюра, а також окремі розділи в драматургії твору).

На *макрорівні* часопросторова організація сприяє духовній комунікації виконавців і слухачів, які в процесі виконання/сприймання об'єднуються в сакральному часі і просторі задля спілкування/споглядання Бога. Завдячуючи специфіці музичного хронотопу, що історично сформувався у музичній свідомості доби бароко, ораторія енергійно увиразнює соборне відчуття, поєднання великих груп людей. Час сповільнюється і дихає Вічністю (хронотоп священнодійства), ефект якого підсилює храмове атмосфера, в таких умовах народжується глибинність звучання як просторового чинника.

Так, сюжети двох останніх ораторій Й. Гайдна (обидва лібрето складені Г. ван Світенон) стикаються у певних смислових моментах. Загальним виявляється відсутність категорій початку і кінця, оскільки вони мисляться як безперервний повтор. Наприклад, «Пісня прями» і речитатив про веретено композитор помістив у фінал ораторії, тим самим підкресливши символічність образів, їх вічність. Сюжет ораторії «Пори року» має безпосередній стосунок до однієї із засадничих концепцій «великого ланцюга Буття» (за концепцією А. Лавджой), яка була священною фразою XVIII століття та вказувала на відсутність будь-яких пропусків або пустот в світобудові [5, с. 207].

Наступні рядки з «Літа» «...чи бачив хто-небудь Могутній Ланцюг буття, що спускається від нескінченної досконалості до межі Ніщо – відчайдушної прірви» характеризують ієрархічність Всесвіту відповідно до християнської концепції буття, на відтворення якої вже впливають «ростки» ідей картезіанської картини світу, яку розбудовує раціональна свідомість Просвітництва. Саме в ній «...XVIII століття розкривається як епоха могутнього пробудження почуття часу, перш за все в природі і в людському житті» [5, с. 207].

Для підтвердження вищенаведених тез звернемось до композиційно-драматургічного аналізу ораторії Ф. Мендельсона «Ілля», до якої повною мірою можна віднести слова Т. Манна про німецький романтизм: «...це швидше якась неусвідомлена міць і благоговійність, можна навіть сказати – первозданність душі ... яка чисто розумовому світорозумінню і ставленню до життя протиставляє своє більш глибоке знання, свій більш глибокий зв'язок з святинею буття...» [8, с. 25].

Драматургія циклу відповідно до авторської вказівки складається з двох крупно масштабних частин, кожна з яких, в свою чергу, поділяється на сцени. В першу частину включені чотири сцени: засуха та голод (№ 1-5), у вдови (№ 6-9), суперечка зі жрецькими Ваала (№ 10-18), молитва про дощ (№ 19-20); в другу частину увійшли також чотири сцени: у царя Ахави (№ 21-25), Ілля в пустелі (№ 26-29), Ілля на горі Хороб (№ 30-37), вознесіння на небо (№ 38). Сцени поєднуються за сюжетно-тематичним принципом. В епілозі (№39-42) міститься пророцтво Іллі про пришествя Месії – смислова кульмінація твору.

**Перша частина** ораторії відкривається прологом, пафосним проголошенням Іллі (головного героя оповідання), в якому він пророкує про майбутнє: «Живий Господь, Бог Ізраїлів, перед яким я стою: в ці роки не буде ні роси, ні дощу, хіба що за моїм словом» (Цар.3, гл.17). Ф. Мендельсон озвучує ці слова темою пророка на основі відповідного семантичного комплексу (темп *Grave*, тональність *d-moll*, оркестрові акорди: t3/5-II2-t35 – мотив «Страхи Божого»). В драматургії циклу ця тема слугує протоінтонацією, з якої походять майбутні драматургічні лінії.

Експозиція першої частини ораторії являє собою єдину хвилю зі своїми функціями: увертюрою, розвитком (хор і речитатив) та висновком (дует з хором). Увертюра і перші два номери об'єднуються в мікроцикл, який характеризують такі ознаки:

- домінування мінорних тональностей (*d-moll*, у якій написані увертюра і перший хор, *a-moll* – тональність субдомінанти, в якій звучить другий номер – дует і хор);
- структурна різноманітність номерів (ремарка *attacca* між увертюрою і першим хором, а в інших випадках тематизм розділів завершується домінантою, сприймаючись як знак питання);
- опанування драматичних образів.

Увертюра являє собою оркестрову фугу, в якій поєднуються поліфонічні і гомофонно-гармонічні принципи. За своєю семантикою вона далека від тих зразків жанру, в яких тематизм концентрує подальше розгортання інтонаційного матеріалу. Навпаки, дві теми увертюри (локальні) – семантичні антиномії: одна з них символізує життя – сходження, прагнення до Істини, до Господа; інша – низхідний трубний сигнал, який асоціюється з романтичним знаком – похоронним маршем. Завершує увертюру синтезована реприза, в якій основна тема посилена гармонізацією, активною артикуляцією (з розробкового розділу) та динамічною зв'язкою (на домінантовому органному пункті), що готує появу першої сцени (прийом *attacca*).

Перша сцена присвячена експозиції головних героїв як носіїв основних образних сфер ораторії Ф. Мендельсона – драматичної та ліричної розповіді музичної драматургії. Окрім експонуючої функції, в ній закладено драматичний «стрижень» твору – рух від п'єти до вічного життя (що увиразнює образна модуляція і тональний план – від похмурого *d-moll* до світлоносного *C-dur*).

Друга сцена продовжує розвивати нарративний спосіб мислення жанру як на сюжетному, так і на інтонаційному рівнях. Сюжетна функція цього номера полягає у сповіщенні Іллі про його захисників-ангелів, які будуть його підтримувати і слугувати, де б він не був. Подвійний квартет (№ 7) увиразнює царину лірики не тільки в цьому номері, але й у двох наступних (№ 8, 9), тим самим утворюючи цілісність сцени. Структура квартету розподіляється на два невеликі розділи, де перший представлений діалогом жіночого і чоловічого квартетів, а другий – їхнім тутійним звучанням. Основна тема в душі невибагливої побутової пісні, в тональності *G-dur*, споріднена з жанровою семантикою камерних п'єс для фортепіано «Пісень без слів».

Третя сцена відрізняється безперервним драматичним зростанням напруги (драматургічне крещендо). Написана у вигляді діалогу між жерцями та їхніми ідолами, тематизм яких пов'язаний з хоральною традицією. Ця сцена базується на двох типах

ораторіальної інтонації: «прохання жерців» – на наполегливому повторенні коротких інтонацій і «речитативі пророка», величному, впевненому у своїй силі і правоті. Загалом його характеристика витримана в речитативній манері, спокійно-владному тоні, властивому всім епізодам Іллі. При цьому інтонаційний комплекс пророка в процесі зіткнення і розвитку майже не змінюється, а репліки жерців стають все динамічнішими, стрімкішими та призводять до фінальної кульмінації. Підвищується теситура хору, зростає значення імітаційного викладу, дробиться ритмічний малюнок – все це створює образ стурбованого натовпу. Якщо перша і друга сцени, маючи опуклість і рельєфність конструкції, претендували на замкнутість внутрішніх розділів, то третя і четверта з'єднані загальним наскрізним розвитком, і не тільки. В цьому можна вбачати вплив симфонізації на нарративну компоненту сюжетної драматургії ораторії.

Четверта сцена і вся перша частина завершується хором-подякою Богу за його милість. Структура хору тричастинна, з серединою розвиваючого типу (за рахунок поліфонічних прийомів), а крайні розділи побудовані на темі хоралу. Незважаючи на тридольну основу, він сприймається швидше як гімн за рахунок відповідної семантики: тональності *Es-dur*, темпу *Allegro moderato con fuoco*, наявності пунктирного ритму, дублювання тематичних голосів у партії мідних духових інструментів, переважання акордового складу і гучної динаміки.

**Друга частина** ораторії (перші дві сцени) продовжують розвивати ідею земного життя, в той час як третя сцена слугує своєрідним переходом. Перша сцена другої частини містить у собі п'ять номерів, що більшою мірою складаються з хорів. Сольні номери – арії та речитативи – № 38-42 являють фінальну зону драматургії, де № 38 є ключовим, оскільки він втілює вознесіння Іллі на небо. Це – кульмінація всієї драматургії циклу, в ньому міститься основна ідея твору про перехід із «дольного» світу в небесний.

Номери № 39-40 – присвячені ліричній лінії ораторії, а наступні номери (№ 41-42) створюють монументальний епілог, виражений двома заключними хорами. Структура хору двочастинна, де перша частина відображає земний світ, сповнений несправедливості, зла, гріховності, що втілено драматичною тональністю *f-moll*, дисонантними гармоніями, остинатним ритмом, тривожними синкопованими фігураціями в партії оркестру.

Друга частина чітко відмежована від першої двотактовою паузою в партії хору і являє образно-тематичний контраст.

Початкова фраза на словах «І коли Господь забере його на небо, зникне вогняна колісниця з вогненними кіньми» інтонаційно побудована на звуках мажорного тризвуку *C-dur* як символ сходження до неба, до Істини. Жанрова основа розділу **B** хорал на тлі триольних фігурацій оркестру.

Арія тенора (№ 39) продовжує сферу світлої лірики, яка експонувалася в арії Овдія (№ 4), утворюючи тим самим драматургічну арку. Їхня схожість полягає в інтонаційному плані (в тематичному ядрі – висхідна секста), темповому співвідношенні (*Andante con moto* – *Andante*), тембровому – партія тенора, бемольна сфера тональностей, трактування оркестру не тільки як акомпанементу, а й як самостійного співучасника дії. Вербальний ряд також подібний за семантикою («Тоді праведники засяють, як сонце їх небесного Батька, радість міцно осяде в їх серцях і всі зітхання і скорботу зникнуть назавжди»).

Речитатив №40 у сопрано, крім розвитку сюжетної лінії, виконує функцію зв'язки до епілогу. Заключні два хори № 41-42 демонструють народно-національні риси стилю ораторії: це насамперед епічні хори, для яких характерні архаїчна мелодика, мірність ритмічного малюнка, жорстка ладогармонічна основа, строгість поліфонії.

Фінальний хор №42 «І тоді Ваше Світло» символізує онтологічну вертикаль Творця і людства, де логічною формою вираження ідеї є грандіозна fuga, тематичним ядром якої є суворе оспівування інтонації секунди. Розвиток fugи призводить до спрощення фактури та оголення основних інтонацій теми, яка вкінці звучить в потужному акордовому викладі *tutti* хору і оркестру.

Ораторія Ф. Мендельсона демонструє традиційний структурно-семантичний інваріант, в основі якого лежить великомасштабна композиція, поступальна драматургія (комунікаційний принцип), плавний, тривалий розвиток сюжетної лінії, переважання повільних темпів,

верховенство мовного начала над мелодійним. Художній світ ораторій Ф. Мендельсона продовжує лінію музичної символіки християнської онтології, згідно з якою в основі людського Буття лежить принцип духовної вертикалі: «Бог – людина», «дольне – горнє». Цей принцип діє в музичному мистецтві, в тому числі в жанровому просторі досліджуваних ораторій. Характер спілкування героїв і спосіб художнього впливу на слухача притаманні душевному, або горизонтальному, типу міжособистісної комунікації.

Пізнання законів ораторії епох класицизму і романтизму немислиме без осмислення ролі біблійної символіки, так чи інакше відображеної в музичній семантиці. Так, жанровою віссю твору є система трьох принципів: біблійної символіки, онтодіалогу (вертикальний принцип Богоспілкування) та сакрального хронотопу (великомасштабна організація художнього часу і простору). Зазначена триєдність становить сутність ораторії як жанрової моделі світу.

Запропонована методика аналізу специфіки ораторії через аналіз його жанрово-структурного інваріанту дозволяє виокремити варіативну складову, яка неодмінно присутня в композиторській інтерпретації жанру. Зроблений аналіз – перша спроба для подальшої апробації методики не тільки на матеріалі романтизму, але й творів композиторів ХХ століття, де жанрова трансформація є максимально увираженою, найдинамічнішою (порівняно з барочним або класицистичним варіантами: наприклад, «Цар Едип» І. Стравінського, «Трен» К. Пендерецького, «Плач Адама» А. Пярта). Запропонований аналіз музичного хронотопу як механізму смислоутворення в музичній творчості може бути покладений в основу *історичної типології* ораторії: від усталених західноєвропейських зразків ХVII – ХVIII ст. до трансформації жанру в творчості композиторів ХХ ст. (зокрема радянської доби Г. Свиридова, Р. Щедрина).

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник. – М. : Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5–45.
2. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) / Л. Березовчук // Аспекты теоретического музыкознания. – Л. : ЛГИТМиК, 1989. – С. 95–122.
3. Гоменюк С. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Музичне мистецтво» / С. Гоменюк. – К., 2006. – 24 с.
4. Кусая Н. (Шепеленко Н.). Становление структурно-семантического инварианта оратории в творчестве Д. Кариссими / Н. Кусая (Н. Шепеленко) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Х., 2012. – Вип. 1. – С. 14–17.
5. Лавджой А. О. Великая цепь бытия: история идеи / А. О. Лавджой. – М. : Дом интеллектуальной книги, 2001. – 376 с.
6. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
7. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М. : Музыка, 1971. – С. 292–309.
8. Фадеева О. Феликс Мендельсон и немецкая оратория XIX века / О. Фадеева // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: сборник научных трудов. – Харьков, 1995. – С. 24–33.
9. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости: автореф. дис. на соиск. научн. степени ... канд. искусствоведения: / Л. Шаповалова. – К., 1984. – 27 с.

**ФЛЕЙТА В КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВІЙ МУЗИЦІ Ф. ПУЛЕНКА**

*У статті досліджується жанрово-стильова специфіка камерно-ансамблевих творів Ф. Пуленка за участю флейти. Спеціально виділяються такі аспекти ансамблевої флейтової музики, як зв'язок з національною музичною традицією, ансамблеві функції флейти в інструментальному складі, а також жанровий аспект.*

**Ключові слова:** флейта, флейтовий тембр, звуковий образ, жанр, ансамблева музика, інструментальний склад.

**ФЛЕЙТА В КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОЙ МУЗЫКЕ Ф. ПУЛЕНКА**

*В статье исследуется жанрово-стилевая специфика камерно-ансамблевых сочинений Ф. Пуленка с участием флейты. Специально выделяются такие аспекты ансамблевой флейтовой музыки, как связь с национальной музыкальной традицией, ансамблевые функции флейты в инструментальном составе, а также жанровый аспект.*

**Ключевые слова:** флейта, флейтовый тембр, звуковой облик, жанр, ансамблевая музыка, инструментальный состав.

**FLUTE IN CHAMBER ENSEMBLE MUSIC OF POULENC**

*Chamber ensemble works for flute by French composers of the first half of the twentieth century, did not become the object of special scientific interest in the concrete, therefore, appeal to this area of flute repertoire seems to be actual for modern musicians.*

*Chamber ensemble flute repertoire, created by composers of the twentieth century, where French authors occupy significant place, is not without interest as a specific genre sphere of flute music, in which extensive and various sounds of flute formed as an ensemble instrument.*

*In the works of the classic of French music of the twentieth century Poulenc flute is widely represented in the chamber ensemble works: the composer addressed to this instrument at every stage of his career.*

*A variety of experiments is typical for chamber music for flute by Poulenc – both in terms of genre, and at the level of musical language and expressive timbre.*

*Researching the flute ensemble works by Poulenc it is necessary to notice some aspects of their genre-style specifics.*

*The genre aspect reveals the connection between the individual composer's style of Poulenc and genre traditions of European and French music. Priority sonata genre in this case points to the traditionalist orientation of chamber and instrumental works of the French composer, which is focused on the preservation of the genre under the conditions of radical renewal of musical creativity. However, such experiments in the field of chamber music ensemble as «Negro Rhapsody» refers to the principle of genre fusion realized by combining various traditions of the genre – folk and ethnic (Rhapsody) and Baroque (suite).*

*The interaction and correlation between instruments in the ensemble composition as well as the question about the types of tonal interaction are of great importance. In each case whether mixed or single type of ensemble – the performer will experience various expressional and technical problems. A mixed type of ensemble that implement traditional idea of concerto and virtuosity is of particular interest.*

*The principle of a concert instrument or orchestral group was one of the leading lines of*

*chamber and instrumental music of the twentieth century, defining the style of such directions in music as neo-classicism and expressionism. This idea is particularly relevant in the chamber ensemble music of Poulenc.*

**Key words:** *flute, flute timbre, chamber and instrumental music, ensemble music.*

Серед репертуарних переваг сучасного камерно-ансамблевого флейтового виконавства музика Ф. Пуленка займає досить значне місце: вона часто звучить як в концертних програмах, так і в класах навчальних закладів. Широка популярність камерно-ансамблевих творів французького композитора зумовлена їхньою яскравою виразністю, оригінальністю жанрових рішень і абсолютно незвичним, «по-французьки» витонченим, звучанням. Але, не дивлячись на стійку цікавість виконавців до цієї жанрової сфери творчості Ф. Пуленка, вона до цього часу не ставала об'єктом спеціального музикознавчого інтересу. Тому для сучасного флейтового виконання звернення до теоретичних аспектів камерно-ансамблевих творів французького композитора з участю флейти є актуальним.

Враховуючи нечисленність україно- і російськомовної музикознавчої літератури, пов'язаної з розробкою творчості Ф. Пуленка, його флейтові твори представлені виключно в камерно-ансамблевому варіанті і не були досліджені.

Питання жанрово-стильової специфіки камерно-ансамблевої музики Ф. Пуленка з участю флейти фрагментарно згадуються у відомій монографії І. Медведєвої [5], дисертаційному дослідженні В. А. Захарової [3], деякі аспекти жанрової специфіки творів розглянуті в окремих статтях [2].

Мета статті – виявити жанрово-стильову специфіку камерно-ансамблевих творів Ф. Пуленка з участю флейти та їхній взаємозв'язок з національною музичною традицією.

Серед жанрового різноманіття творчої спадщини Ф. Пуленка твори для флейти займають досить скромне місце: композитор не писав для цього інструмента сольні твори, його звернення до флейти, яку часто ототожнюють саме з французькою музичною традицією, обмежилось кількома камерно-ансамблевими опусами.

Флейта як ансамблевий інструмент присутня у творах Ф. Пуленка різних років – кожен з них представляє певний момент еволюції композиторського стилю, в кожному з них знаходимо оригінальне переломлення традицій французької музики.

Як відомо, флейтове мистецтво має давнє коріння у французькій музичній культурі і воно було в пріоритетному напрямі її розвитку: Паризька консерваторія, відкрита у 1795 році, спочатку була зорієнтована на підготовку професійних виконавців на духових інструментах. Починаючи з епохи бароко, коли флейта міцно закріпилась в оркестровій музиці Ж. Б. Люлі, Франція славилась своїми музикантами-флейтистами, майстерність яких була визнана в усьому європейському світі (Р. Декото, Філібер, М. Барр, Ж. Оттетер, П.-Г. Буффарден, Ж.-К. Нодо, М. Блаве, Ф. Дев'єн, Ж.-Л. Тюлу, Л. Ф. Друе, Б. Т. Бербіг'є, Л. Дорюс, К.-П. Таффанель, А. Еннебен, Л. Фльорі, Ж. Баррер, Р. Ле Руа, Ф. Гобер).

Багато європейських флейтистів перенесли традиції французької флейтової школи в свою рідну культуру, навчаючись у видатних французьких майстрів флейтового мистецтва. Так, І. Кванц навчався у П.-Г. Буффардена, італієць П. Грассі став відомим саме в Парижі. Таким чином флейтове мистецтво займало значне місце у Франції, складаючи своєрідну магістральну лінію розвитку інструментальної музики, що дає привід дослідникам ставити питання про існування французької флейтової культури [3].

Творчість Ф. Пуленка знаменує той етап розвитку французького музичного мистецтва, коли сформовані канони і традиції підлягали радикальному переосмисленню, а багато композиторів йшли шляхом створення «нової музики». «На противагу послідовникам символізму, романтизму і імпресіонізму з'являються прибічники то тих, то інших напрямів, які називають себе кубістами, дадаїстами, сюрреалістами, основний принцип яких полягав у нігілістичному руйнуванні традиційних форм реального бачення світу», – пише І. Медведєва [5, с. 29].

Долучаючись до знаменитої і скандальної групи «Шести», яка боролась за «позбавлення» музики від вагнеріанства і дебюссізму, з одного боку, і попереджувала про небезпеку модернізму, з іншого, – Ф. Пуленк був тим композитором, в творчості якого знайшли



втілення найсміливіші і оригінальні музичні ідеї. Враховуючи той факт, що композиторів французької «Шестірки» сучасники небезпідставно називали «маніфестантами мюзик-хольної циркової естетики» [5, с. 48], формування творчої індивідуальності Ф. Пуленка можна розглядати під знаком «примітивізації» музики, під знаком опозиції традиціям музичної класики.

Проте фігура Ф. Пуленка тим і цікава серед його соратників, що в ній чітко простежується зв'язок з класичними традиціями як європейської, так і своєї французької музичної культури. Не випадково цього композитора прийнято називати «французьким Шубертом», що акцентує увагу на мелодичному обдаруванні та ліричному наповненні творчої манери Ф. Пуленка (і така паралель тим більш парадоксальна, якщо враховувати культурний контекст авангардного мистецтва, в якому формувався авторський стиль композитора).

Камерно-ансамблеві твори Ф. Пуленка з участю флейти є тією жанровою галуззю його творчості, в якій утілені найбільш сміливі експерименти композитора в ній простежується еволюція його індивідуального стилю, а головне – його творче трактування звукового образу такого улюбленого у Франції інструмента. Кожен з цих творів демонструє оригінальний відбиток жанрових традицій камерно-ансамблевої музики, художньо-виразних особливостей флейтового тембру і його звукового образу.

Вказані камерно-ансамблеві твори можна умовно розділити на три жанрові групи: твори для голосу й інструментального ансамблю, твори в традиційних жанрах камерно-інструментальної музики (секстет і соната) і твори, які синтезують різні жанри мистецтва (хореографічний концерт). Ми розглянемо першу з цих груп, яка найменш популярна у вітчизняному виконавстві.

Перша із зазначених груп представлена найбільш широко: чотири вокальні цикли, створені композитором в різні періоди творчості, але можна говорити й про деякі загальні принципи використання флейти в цих творах.

*Негритянська рапсодія* для баритона та інструментального ансамблю (1917, фортепіано, квартет струнних, флейта і кларнет) є зразком взаємодії новаторського прагнення композитора з класичними традиціями французької музики – синтезу жанрових ознак рапсодії і сюїти. Дослідники в зв'язку з цим відзначають «розбіжність жанрової назви цього твору і його музично-структурного вирішення» [2, с. 204].

Дійсно, формально означена як «рапсодія» (яка, як правило, складається із контрастних епізодів і відрізняється імпровізаційною свободою форми), «Негритянська рапсодія» витримана в дусі класичної сюїтної композиції. Кожна з частин цього твору в своїй назві несе жанрову конкретику і разом з тим програмний сенс: Прелюдія, Рондо, Гонолулу, Пастораль і Фінал. Дві частини цієї композиції звернені до характерних для французької музики жанрів – рондо, пастораль, а сюїтний принцип організації музичного матеріалу підіймається до самих джерел французької музичної традиції, сповіщаючи музиці образну та виразну конкретність.

Звертаючись до екзотичної поезії вигаданого поета Макоко Кенгуру (поема «Гонолулу») і прагнучи передати в музиці африканський колорит, Ф. Пуленк звертається до дуже виразного в тембровому відношенні складу інструментів, який, за справедливим зауваженням О. Грицюк, пов'язаний «...з пошуком незвичайних тембрових поєднань, що розкривають «образ негритянського» [2, с. 203].

Виразна функція флейти в цьому сполученні направлена на створення екзотичного звучання «примітивної» африканської музики. Присутня в чотирьох із п'яти частин цієї сюїтної композиції (окрім третьої), флейта надає достатньо архаїчний колорит нехитрим мелодіям – її тематика спирається на пентатоніку і рівномірний метричний рух (в Прелюдії, наприклад) або заснований на фігурній музиці (Фінал).

Показовим виразним прийомом в Рапсодії виступає сполучення тембрів флейти і кларнета, їхнє ансамблеве звучання в деяких випадках надає гнучкість і пластичність мелодійному розвитку на фоні «первісного» ритму акордів, кварто-квінтового співзвуччя та скупі музичної фактури. Так, наприклад, в другій частині флейта і кларнет виконують функцію своєрідної «тембрової інкрустації» [2, с.206] в бурхливому вихрі танцювального ритму регтайму.

Характерною особливістю звукового образу флейти в цьому творі можна вважати імітацію гри на примітивному архаїчному духовому інструменті (з цією програмною ідеєю твору, очевидно, пов'язаний дуже простий тематизм флейтової партії та її технічна невігадливність). Таке трактування тембру флейти органічно вписане в загальну стилістику твору Ф. Пуленка, яка спирається на музичне втілення архаїки в дусі К. Дебюссі (пентатоніка, колоритні «пусті» кварто-квінтові співзвуччя, «стрічкові» унісонні рухи, октавні дублі голосів у різних інструментів, проведення мелодичної лінії у духових інструментів, а не у струнних).

В цілому можна стверджувати, що в Негритянський рапсодії виразна функція флейти як ансамблевого інструмента пов'язана виключно з тембровим його колоритом, який включає образ екзотичної африканської музики. Звучання цього тембру в ансамблевому поєднанні з іншими – кларнетом (Прелюдія, Рондо), голосом (Фінал), кларнетом і фортепіано (Фінал) – створює специфічний звуковий колорит, зумовлений принципом поєднання чистих тембрів.

У вокальному циклі *Бестіарій чи Кортеж Орфея* (шість пісень на вірші Г. Апполінера, 1919), який існує в двох версіях – для голосу і фортепіано, а також для голосу та інструментального ансамблю (квартет струнних, флейта, кларнет, фагот) – виразне значення флейтового тембру набагато скромніше: він лише фрагментарно «пробивається» через музичну фактуру, підкреслюючи заявлений у поетичному тексті образ.

Традиційно цей вокальний цикл із шести пісень виконується вокалістами в супроводі фортепіано, але спочатку він був задуманий автором саме як ансамблевий твір. І. Медведєва відзначає, що композитор добивався у своїх «музичних картинках» на тексти французького сюрреаліста Г. Апполінера адекватності віршів та музики в мелодійній виразності [5, с. 41–42]. Короткі «вкраплення» флейти якраз направлені на виразність і конкретність музичного образу.

Так, у першій п'єсі циклу («Верблюди») у флейти з'являються «стогнучі» інтонації в низькому регістрі, конкретизуючи образ втомленої тварини.

У третій п'єсі («Коник») флейтові інтонації (знову в низькому регістрі) придбали граціозний, «фуркуючий» обрис, підсилюючи виразність поетичного тексту Г. Апполінера.

*Чотири вірші Макса Жакоба* для тенора і духового квінтету (1920) є надто показовими творами Ф. Пуленка в плані продовження традицій французької музики для духових інструментів. Цікавість композиторів до ансамблевих можливостей духових інструментів відома ще з часів бароко, в епоху класицизму нам відомий абсолютно конкретний приклад звернення до цієї жанрової сфери: німецький композитор А. Рейха, славетний своїми «паризькими університетами», увійшов в історію як автор цілої серії духових квінтетів, що склали класику духового репертуару. Також показовими в цьому плані є шість сонат для п'яти флейт Ж. Буаморт'є, які значно вплинули на хід розвитку французької флейтової музики. Творчий досвід А. Рейхи в інструментальній сфері залишив помітний слід в подальшому розвитку духових інструментів, а твори Ф. Пуленка – достатньо рідкісний приклад звернення до складу духового квінтету в камерно-вокальній музиці ХХ століття.

В указаному творі прийом унісонного звучання флейти з кларнетом і тенором в повільному і монотонному розгортанні мелодійної лінії можна назвати основним. Флейта в цьому випадку виконує функцію дублюючого голосу, а її «холодний» тембр надає відчуття скутості (що зумовлено образним змістом вірша М. Жакоба – «Одинокий кут», № 1). Подібний прийом присутній в п'єсі «Поет і Тенор» (№ 2): там мелодія не дублюється, але ж «холодність» звукового образу флейти повідомляє музиці віддаленість і деяку скутість.

Згаданий раніше прийом «тембрової інкрустації» присутній в «Кущі мімози» (№ 4): поетичний образ вірша втілений в «мереживній» фактурі голосів духових інструментів, серед яких флейтовий тембр поданий то в низькому, то у високому регістрі, повідомляючи музиці витіюватість і легкість. Така образна конкретність зумовлена також традиціями французького музичного стилю, який опирається на ідею живописного бачення образів і конкретику музичної виразності (сюїти і п'єси Ф. Рамо, музичний імпресіонізм К. Дебюссі і т.ін.).

*Селянські пісні на вірші М. Фамбера* (1942) написані композитором у двох версіях для голосу і фортепіано, а також для голосу і камерного оркестру. У цьому творі особистого значення флейта набуває, мабуть, в одній єдиній із шести п'єс циклу. Виразність флейтового тембру (високий регістр і характерні «пташині» інтонації) направлені на відтворення

традиційного пасторального образу флейти, який втілює поетичний настрій натхненності природою («Прекрасною весною» № 3).

У такому звичному звуковому образі флейта зустрічається в камерно-ансамблевій музиці Ф. Пуленка досить рідко, і подібне використання виразних можливостей флейти зумовлене традиційною для французького музичного стилю рисою – картинно-живописною програмністю. Виділяючи цю рису як споконвічно французьку, Т. Золозова відзначає, що її характерною особливістю є створення «... правдивих, але одиничних образів зовнішнього світу, мінливих колористичних картин натхненної природи, образів стихії руху, динаміки танцю, гри, дії» [4, с. 16]. А дослідники національних стилів флейтової музики підкреслюють такі специфічні атрибути французької флейтової музики, як прагнення до портретизації, конкретності, картинності у трактуванні тембру флейти як носія меланхолічних, жалібних та ліричних, вишукано-граціозних образів, тяги до жанру сюїти [7].

Стильова установка французьких композиторів на образну конкретику звукового образу флейтового тембру, який складає художню суть флейти у творах Ф. Пуленка, бере свій початок в більш ранніх епохах. Так, у сюїтних композиціях Ф. Куперена флейта виступає носієм абсолютно конкретних (часто портретних) музичних образів. Наприклад, в сюїті для чотирьох інструментів і клавесина «Султанша» флейтовий тембр виступає в якості характеристики то граціозної, то вишукано-м'якої східної красуні. А в «Концерті-апофеозі» в пам'ять про незрівнянного пана Люллі (також сюїтної будови) флейтовий тематизм підкорений принципу «бачення образів»: співчуття і жалоба меркнучих перед славою Люллі його сучасників-композиторів втілюються у мовних «говорячих» інтонаціях флейти в низькому регістрі, а піднесення пана Люллі на Парнас передано стрімкими зльотами ширяючих флейтових пасажів.

У жанровому відношенні вокальні цикли Ф. Пуленка також звернені до давніх традицій французької музики, оскільки ідея неоднорідних змішаних тембрових поєднань в ансамблевому звучанні знаходила своє втілення ще в композиторських дослідженнях епохи бароко. Так, кантати М. П. де Монтеклера являють собою приклад засвоєння ансамблевих можливостей голосу і окремих інструментів: такі твори композиторів, як «Пірам і Фісба», «Смерть Дідони», «Смерть Лукреції» написані для голосу (сопрано, тенора), скрипки, флейти і басо-континуа.

Ці давні традиції французької музичної культури і флейтової музики знайшли свою оригінальну реалізацію в камерно-ансамблевих творах Ф. Пуленка, а саме в сміливих експериментах жанрового синтезу. Поєднуючи жанри духового квінтету та інструментального ансамблю з жанром вокального циклу, Пуленк на базі композиційної логіки сюїти створює нетрадиційний варіант камерно-ансамблевої музики. Як зазначає О. Вендюк, «... композиторська практика початку двадцятого століття показує, що подібного роду синтетичні формування досить поширені. Використання вокальної партії і різного роду інструментальних складів стає для композиторів своєрідною сферою для експериментів з тембрами, фактурою, структурою, словом, а також і музичним жанром» [1, с. 4].

Таким чином, камерно-ансамблева музика Ф. Пуленка з участю флейти оригінально відбиває національні традиції французької музики, які зумовлюють її стильову своєрідність. Серед стильових атрибутів розглянутих творів французького композитора спеціально виділяємо ті, які наслідують жанрові традиції (сюїтний принцип музичної композиції, звернення до жанру духового квінтету і «змішаного» типу вокально-інструментального ансамблю), музично-естетичні (установка на описову програмність і образну конкретику), а також традиції трактування звукового образу флейти і виразної специфіки її тембру (картинність, портретизація та образна конкретика).

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Вендюк О. О феномене жанрового синтеза (на примере вокальных циклических произведений первой трети XX века) / О. Вендюк // Музыкальный журнал «Израиль-XXI» [интернет-ресурс]. – Режим доступа : <http://www.21israel-music.com/Tsykl.htm>
2. Грицюк О. Жанровые парадоксы «Негритянской рапсодии» Ф. Пуленка / О. Грицюк // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Механізми новацій у музичній творчості : зб. статей [упорядник В. Г. Москаленко]. – К., 2013. – Вип. 108. – С. 203–209.

3. Захарова В. А. Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития : дисс. ... канд. искусствоведения : Специальность : 17.00.02. – Музыкальное искусство / В. А. Захарова. – Санкт-Петербург, 2008. – 246 с.
4. Золозова Т. В. Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970) : Исследование / Т. В. Золозова. – К. : Музична Україна, 1989. – 216 с.
5. Медведева И. Франсис Пуленк / И. Медведева. – М. : Советский композитор, 1969. – 240 с.
6. Мутузкин И. А. Флейта в музыкальной культуре начала XX века: к вопросу о самоопределении инструмента / И. А. Мутузкин // Искусствоведение. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2009. – № 6 (2). – С. 161–164.
7. Шелудякова Ю. В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко : дисс. ... канд. искусствоведения : Специальность : 17.00.02. – Музыкальное искусство / Ю. В. Шелудякова. – Тамбов, 2008. – 244 с.

УДК 7.071.2

I. С. КУРКОВА

**ЗБИГИ У ВИКОНАВСЬКОМУ РЕПЕРТУАРИ  
С.В. РАХМАНИНОВА ТА В.С. ГОРОВИЦЯ ЯК ФАКТОР ТВОРЧИХ БІОГРАФІЙ  
(НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР РАХМАНИНОВА)**

*У статті досліджено особливості виконавського репертуару С.В. Рахманінова та В.С. Горовиця у контексті творчих біографій. Розглянуто збіги в концертних програмах митців як важливий фактор їхньої творчої комунікації. Проаналізовано інтерпретації композитора та Володимира Горовиця деяких фортепіанних мініатюр С. Рахманінова.*

**Ключові слова:** С. Рахманінов, В. Горовиць, виконавський репертуар, творча біографія, інтерпретація, фортепіанна мініатюра.

И. С. КУРКОВА

**СОВПАДЕНИЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ РЕПЕРТУАРЕ С. В. РАХМАНИНОВА  
И В. С. ГОРОВИЦА КАК ФАКТОР ТВОРЧЕСКИХ БИОГРАФИЙ (НА ПРИМЕРЕ  
ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮР РАХМАНИНОВА)**

*В статье исследуются особенности исполнительского репертуара С. В. Рахманинова и В. С. Горовица в контексте творческих биографий. Рассматриваются совпадения в концертных программах музыкантов как важный факт их творческой коммуникации. Проанализированы интерпретации композитора и Владимира Горовица некоторых фортепианных миниатюр С. Рахманинова.*

**Ключевые слова:** С. Рахманинов, В. Горовиц, исполнительский репертуар, творческая биография, интерпретация, фортепианная миниатюра.

I. S. KURKOVA

**THE COINCIDENCES IN THE PERFORMING REPERTOIRE OF  
S.V. RACHMANINOFF AND V.S. HOROWITZ AS A FACTOR OF CREATIVE  
BIOGRAPHIES (FOR EXAMPLE RACHMANINOFF PIANO MINIATURES)**

*The article studied the features of the performing repertoire of S. V. Rachmaninoff and V. S. Horowitz in the context of creative biographies. It is considered the coincidences in concerts*

*programs of artists as an important factor of their creative communication. Interpretations of some Rachmaninoff piano miniatures are analyzed by the composer and Vladimir Horowitz.*

*The communication between Sergei Rachmaninoff and Vladimir Horowitz was very fruitful and resulted in their mutual artistic enrichment. It is particularly important that their friendship was a help to strong all-round development of the pianist, one result of which was a bright interpretation of Rachmaninoff's works by Horowitz. In this context, we emphasize the theory of communication as an important instrument to study in detail the stated problem.*

*We think that the theory of communication is necessary for a full understanding of the creative relationship between Sergei Rachmaninoff and Vladimir Horowitz, for analysis of communication problems musicians as a sociocultural phenomenon contributes to a better understanding of the personality of the creator and his artistic creation, updating of the personal importance for the cultural heritage of society, which in our case, allows to explore different sides of the creative friendship between Sergei Rachmaninoff and Vladimir Horowitz.*

*Virtually none of the researchers do not consider the personal communication between Rachmaninoff and Horowitz from the standpoint of the communication theory.*

*There were communication problems of creative people at all times, and modern scientists are trying to find the original sources of these difficulties and possible solutions of the psychological problems as well. Thus, the researchers identify a number of features specific peculiar to people with high creativity.*

*Creative communication between Rachmaninoff and Horowitz (besides the domestic one) was quite frequent and active, especially after the strengthening of the confidence of their friendship (this time interval is after the first period of Horowitz' silence, 30 years of the twentieth century). In this article we'll analyze the most revealing, from our point of view, the situation of the personal communication between two musicians who, in terms of communication theory, clearly reflect certain properties in communicating creative individuals, and are subsequently opened by the hidden meanings and subtexts.*

**Key words:** *S. Rachmaninoff, V. Horowitz, performing repertoire, creative biography, interpretation, piano miniatures.*

У творчих біографіях Сергія Васильовича Рахманінова та Володимира Самійловича Горовиця – видатних музикантів та близьких друзів – ми зустрічаємо багато згадок про чудові миті їхньої творчої та особистої взаємодії. Вивчення особливостей цього спілкування в аспекті, який нас цікавить, зокрема розширення звичних рамок дослідження в питаннях впливу повсякдення та оточення на творчий процес, огляд їхньої комунікації як важливої складової творчих біографій з сучасної наукової позиції, досі не піднімалось, що і зумовило актуальність пропонованої статті.

Зазначимо, що в сучасних музикознавчих працях відомостей про творчу дружбу та комунікацію С. Рахманінова та В. Горовиця майже не знаходимо. Вперше на їхнє спілкування вказали С. Тишко та Ю. Зільберман [6; 7], а також авторка цієї статті у своїх попередніх публікаціях [8; 9; 10] та магістерському дослідженні, які присвячені творчим біографіям Рахманінова та Горовиця.

Матеріалом для вивчення репертуару обох музикантів стали дослідження В. Брянцевої, Ю. Келдиша, В. Крутова, І. Кузнецова, Д. Радзивана, А. Соловцова, Н. Туманіної, В. Цуккермана; епістолярна спадщина самого Рахманінова, а також спогади, статті, інтерв'ю та листи його сучасників; дослідження, присвячені піаністу, серед яких переважають англомовні монографії Д. Дюбаля, Н. Мільштейна, Г. Пласкіна, Г. Шонберга; монографії Ю. Зільбермана, його статті у співавторстві з С. Тишко, публікації В. Сирятського, А. Хитрука, С. Шипа та ін. Також ми зазначаємо праці, присвячені особливостям виконавських стилів Рахманінова та Горовиця. Серед них назвемо дослідження А. Алексеєва, Г. Когана, В. Музалевського, Д. Рабиновича та ін. Важливим джерелом для визначення часу, місця та кількості записів Горовиця стали «Концертографія» та «Дискографія», скомпоновані шведом К. Йоханссоном [13]. Опираючись на цю інформацію, ми виявили низку репертуарних збігів.

Мета статті – виявити закономірності у репертуарних збігах музикантів, що зумовило впливи та масштабний культурний резонанс у творчих біографіях композитора та піаніста у музичному товаристві.

Почнемо з того, що обидва митці покинули Батьківщину, і обидва назавжди. У 1918 році емігрував Рахманінов, а в 1928 р., за 10 років – Горовиць. Ця подія сильно вплинула на подальше життя музикантів, поєднавши їх в ностальгічних переживаннях від'їзду так, що, вочевидь, саме через подібність їхньої долі та поглядів творча дружба, яка виникла згодом у Рахманінова та Горовиця, стала потужним культурним явищем<sup>1</sup>.

Вивчаючи відомості з концертографії та дискографії С. В. Рахманінова і В. С. Горовиця, виявляємо часті збіги в репертуарному виборі творів обома музикантами. Для того, щоб зрозуміти передумови подібних явищ, ми проаналізуємо особливості репертуарних переваг композитора та піаніста в їхніх концертних виступах та записах. Це дасть нам можливість повному поглянути на їхнє творче спілкування та взаємовпливи.

В існуючих біографіях Володимира Горовиця дослідники часто згадують спільне музикування Рахманінова та Горовиця [7], іноді вказуючи твори, які вони виконували. Так, влітку 1942 у Швейцарії музиканти грали рахманіновські «Симфонічні танці» ор.45, в 1943 р. «Добре темперований клавір» Й.С. Баха, а також Дві сюїти для двох фортепіано Рахманінова (ор.5 №17). У тому ж році, у маєтку в США, вони виконали Сонату К.447 для двох фортепіано, а 15 червня 1942 року на сімейному концерті в зірковому дуєті пролунав D-dur'ний концерт Моцарта.

Володимир Горовиць дуже любляв та неодноразово виконував твори Рахманінова ще з малечку<sup>2</sup>, але із існуючих чотирьох концертів грав лише Третій (хоча фігурують протиріччя на рахунок виконання також Другого та Четвертого концертів). Особливо ж піаніст обожнював рахманіновські мініатюри та часто долучав їх до своїх концертних програм, особливо виконуючи на біс.

Звернемо увагу на те, що майже всі твори Рахманінова, які Горовиць виконував, піаніст неодноразово записував, на різних студіях звукозапису (сумнівні пов'язані лише із записом «Сюїти №2 для двох фортепіано, ор. 17»).

Перші твори Рахманінова в репертуарі Горовиця з'явилися досить рано, хоча виконував він їх потрохи, ніби придивлявся та обігравав. Ці думки хронологічно проектуємо на 1920, 1923 і 1926 роки. Та вже з 1928 року помічаємо іншу тенденцію – більш часту появу рахманіновських творів у концертних програмах Горовиця. У часових проміжках піаніст досить рівномірно виконує зазначені твори, мінімум декілька разів на рік, найінтенсивніше до декількох разів у місяць! (Безумовно, в перший період мовчання 1936–1939 рр., у зв'язку зі здоров'ям Горовиць взагалі публічно не з'являється та не концертує, тому хронологічна пауза в виконанні творів Рахманінова обгрунтована).

У 1943–1945 роках – у час смерті композитора та декількох наступних роках вбачаємо кількісний сплеск у грі близьких серцю творів друга та наставника піаніста Сергія Рахманінова<sup>3</sup>. Вшановуючи пам'ять, виражаючи повагу, любов та тугу, Горовиць особливо ревно виконує його твори, зокрема, грає улюблений Третій концерт для фортепіано з оркестром, а також деякі фортепіанні мініатюри Рахманінова.

Далі, з 1945 по 1947 роки, у репертуарі піаніста ми не знаходимо рахманіновських творів, у 1948 і 1949 рр. він виконує декілька мініатюр (досить мало, у 1948 році це лише Прелюдія соль мінор ор. 23 № 5 та Прелюдія соль мажор ор. 32 № 5. В 1949 році – Етюд-картини мі-бемоль мінор ор. 39 № 5 та ре мажор ор. 39 № 9). А в 1950 та 1951 рр. грає рахманіновський Третій концерт (раз у рік відповідно).

<sup>1</sup> Про це детальніше див. публікації автора [8–10].

<sup>2</sup> В монографіях Ю. Зільбермана [3; 4; 5], а також в спільній статті С. Тишко та Зільбермана [6; 7] більш детальна інформація.

<sup>3</sup> Саме у 1942 році Рахманінов з Горовицем часто грали на двох роялях «Симфонічні танці» композитора [8].

У проміжку з 1951 по 1966 роки в концертних програмах Горовиця немає творів Рахманінова, що не дивно, адже це майже часові рамки його другого періоду мовчання – 1953–1965 роки (майже 12!).

з 1966 по 1969 роки піаніст поступово включає твори улюбленого вчителя у свій репертуар, та досить лаконічно – в програмі лиш декількох речиталів (близько 10) за три роки, при цьому Горовиць виконує виключно мініатюри, за винятком Сонату №2.

Третій період мовчання Горовиця, який тривав близько п'яти років, закінчився у 1975 р., та до 1982 року помічаємо новий сплеск публічної гри рахманіновських творів! Варто зауважити, що це здебільшого музичні моменти, етюди-картини, фінал Другої сонати, тобто піаніст знову звертає увагу переважно на фортепіанні мініатюри (можливо, такий жанровий вибір зумовлений природою мініатюри – романтичною та інтимною, лаконічною, але всеохоплюючою). Лише в 1978 році відбулася легендарна подія – були створені аудіо- (з диригентом Ю. Орманді) та відеозаписи (під керівництвом З. Мети) концерту, які стали останнім «матеріальним» свідченням виконання Третього фортепіанного концерту великим піаністом. Зазначимо, що з 1951 року це було єдине звернення Горовиця до такого важливого для нього твору.

В останні роки життя (1985–1987), Горовиць все менше виконує твори Сергія Васильовича, вони ніби промінчики серед його концертного репертуару нагадують про яскраву феєричну молодість, у якій був ще живий його близький товариш Сергій Рахманінов.

У репертуарних розвідках концертної та рекордової діяльності Горовиця містяться багато творів Рахманінова, які автор також виконував. Це, наприклад, Елегічне Тріо ре мінор ор.9, Соната для віолончелі соль мінор ор.19, Сюїта № 2 для двох фортепіано ор.17, Фортепіанний концерт №3 D-мінор, ор.30, Соната № 2 B-мінор ор. 36, Прелюдії (Соль мажор ор.32 No.5; мі мінор ор.32 No.4; соль-дієз мінор ор.32 No.12; до мінор ор.23 No.7; мі-бемоль мажор ор.23 No.6; соль мінор ор.23 No.5), Музичні моменти (сі-бемоль мінор ор.16 No.3; мі-бемоль мінор ор.16 No.2), Баркарола ор.10, No.3, Гумореска ор.10, No.5, Етюд-картина До мажор ор. 33, No. 2, Es moll ор.39 № 5 і D мажор ор.39 №8, а також Полька де V.R (безумовно, ми не стверджуємо, що це гарантовано повний перелік).

Із зазначених творів найбільш показові, на нашу думку, саме фортепіанні мініатюри, в яких яскраво виявились загальні тенденції та відмінні риси інтерпретацій піаністів з музичної точки зору їх зіставлення (а отже – безпосередньо індивідуальний стиль композитора). Зупинимось на трьох з них, а саме на Прелюдії соль мінор ор. 23 №5, «Гуморесці» та «Баркаролі» у виконанні Сергія Рахманінова і Володимира Горовиця.

Розпочнемо з прелюдії соль мінор ор. 23 No. 5, яку написав Сергій Васильович в 1901 році, вона є однією з 10 прелюдій, які складають цикл цього опусу. Про неї говорять як про музику, яка сповнена повнозвучними акордами та незабутньою мелодією<sup>1</sup>.

Для зіставлення ми обрали студійний запис Рахманінова, зроблений у 1920 році, та «живий» запис Горовиця з концерту в листопаді 1981 року в Metropolitan Opera House, New York<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Форма прелюдії – проста тричастинна, рондоподібна, що складається з 1 маршеподібного розділу, контрастної середини – сфери лірики і меланхолії, далі – реприза в первісному темпі. Незважаючи на активність і маршевість прелюдії, вона закінчується коротким висхідним арпеджіо на піанісімо. Дослідники знаходять у ній риси російської пісенності і пізнього романтизму.

Ось що про цю прелюдію писав відомий музикознавець А. Алексєєв: «Яскравим зразком образу маршу-ходи може слугувати прелюдія соль мінор ор. 23 (Alla Marcia) – композиція, яка отримала стабільну популярність та є ніби символ свого часу.

Далекий прообраз соль-мінорної прелюдії – Гумореска. Але прелюдія така зріла за стилем, така мужня за характером! Колишній гумор змінюється в ній суворою енергією, красою військової доблесті, могутнім натиском нищівного на своєму шляху до волі. Самобутньою в прелюдії є також середня частина з її типово рахманіновською широкою мелодією і складною тканиною поліфонічного розвитку.

При всій суворості колориту соль-мінорна прелюдія сприймається як твір оптимістичний, а її енергія – як носій людської творчої сили. ... Зі значною рельєфністю проявляється характерне для Рахманінова ритмічне зерно» [1, с. 111–112].

Зазначимо майже однакову тривалість обох зразків – у Рахманінова виконання триває 3 хвилини 35 секунд, у Горовиця – 3 хвилини 41 секунду, та, незважаючи на це, явно відчуваються темпові відмінності, зумовлені різним використанням агогіки, уповільнень чи, навпаки, екстатичних бурхливих сплесків.

Гра Рахманінова сповнена легкості, подиху у кожному звуці, ми відчуваємо повну відсутність важкості навіть у низхідних рухах та стрибках. В інтерпретації Горовиця зображений відчутно інший настрій, з більшою концертною ефектністю загальної концепції, деяким перебільшенням у звуковидобуванні – це, наприклад, наявність великої кількості маркато в головній темі першої частини.

У середньому розділі обидва виконавці малюють ліричну образну сферу, але якщо у Рахманінова вона чуттєва, меланхолійна і задумлива, то у Горовиця – швидше пристрасна й експресивна. При цьому обидва піаніста інтимно і неймовірно делікатно виспівують кожен звук прелюдії.

Зауважимо, що інтерпретація Горовиця саме цього твору найчастіше викликала бурю висловлювань і критики<sup>2</sup> у музичних колах.

Отже, ми вбачаємо очевидні загальні тенденції у виконанні Рахманінова та Горовиця цієї прелюдії в особливостях втілення образної сфери, тривалості звучання, а також інтимності та зворушливості гри, в той час відмінними є манера виконавського стилю та звуковидобування.

Звернемося далі до інтерпретації рахманіновської «Баркароли» ор.10 No.3<sup>1</sup> Сергієм Васильовичем 1919 року та Володимиром Самійловичем 1979 року.

---

<sup>1</sup> Існує також запис 1972 року номера на біс (після концерту піаніст часто обирав твори саме Рахманінова – задля ефектного заключного виходу на сцену), але за якістю відтворення вона поступається даній.

<sup>2</sup> У монографії Горовиця Д. Дюбаль, згадуючи свої особисті зустрічі з піаністом, описує один з вечорів, на якому вони обговорювали концертний репертуар:

«Горовиць відповів: «Я думаю зіграти соль мінор і соль-діз мінор».

Я практично закричав: «Ні, містер Горовиць, будь ласка, не грайте прелюдію соль мінор. Вона вже заग्रана до смерті».

Це, звичайно, правда. Але я не сказав Маестро, що мені ніколи не подобалося, як він грає особливо цю прелюдію. Його уявлення не збігалися з тонкістю і ніжністю інтерпретацій Рахманінова та Гофмана.

Місіс Горовиць приєдналася і додала: «Звичайно, Володню, послухай містера Дюбала. Я не можу виносити цю прелюдію».

«Маестро, – сказав я, – чому б вам замість прелюдії соль мінор не заграти прелюдію соль мажор, яку ви граєте з чудовою легкістю?».

«Я не знаю, – сказав він, – подивимося. Можливо, соль мінор я зіграю на біс».

«Звичайно, вибір за вами, але мені здається, що краще продумати все заздалегідь. Це не так вже й банально», – сказав я.

«Програма для другого відділення – хороша, – продовжував Горовиць, – але у мене має бути хороший твір на біс. Це дуже важливо. Мені потрібен один, дуже короткий, щоб не більше двох хвилин. Я зіграю Польку Рахманінова на біс, це більше чотирьох хвилин. Мій перший біс буде «Мрії» Шумана. Ось що я буду грати. Публіка чекає цього. Але всередині мені потрібно щось геніальне і коротке. Я не знаю, який твір вибрати. Вибір повинен бути влучним».

Був ще один показник, наскільки вибір програми був важливий для Горовиця. Він сказав мені: «Я хочу, щоб програма була побудована на контрастах і ще раз на контрастах» [14].

Із праці Г. Пласкіна можна зробити наступні висновки про репертуарні вподобання піаніста: «Англійська дочірня компанія HMV звукозаписуючої компанії «RCA Victor» не дарма витратила час, записуючи виконання Горовицем концерту Рахманінова. Тоді цей дебютний концерт з Лондонським симфонічним оркестром під керівництвом Альберта Коутса, що відбувся 29 і 30 грудня в Лондонському Kingsway Hall, був записаний на платівку. Концерт зайняв дев'ять сторін п'яти пластинок, на десятій стороні п'ятої платівки записали Прелюдію Рахманінова соль мінор, ор.23 №5 (як не дивно, нецікаве і недбале виконання)» [15]. Дивно, але подібні характеристики ми зустрічаємо вже не вперше. Створюється враження, що техніка і показні ефекти в декотрих випадках стояли на першому місці у піаніста в ранньому періоді творчості, тому занадто відверта динаміка і непродуманість структури композиції так очевидні слухачам.



Виокремлюючи загальні риси, знову позначимо подібну образну за сприйняттям сферу. Печаль і безвихідь, деяка трагічність присутні в трактуванні Баркаролі обома піаністами. Також відзначимо продуманість динаміки і кульмінаційних місць як у Рахманінова, так і в Горовиця практично однаковою мірою. Загальне звучання 3 хвилини 50 секунд і 3 хвилини 55 секунд відповідно. Технічність і віртуозність музикантів не викликають сумнівів.

До основних відмінностей відносимо манеру звуковидобування. Не дарма туше називають дзеркалом душі піаністів. Особлива делікатність дотику Рахманінова відображається в філігранності вимови дрібної техніки, ніби бісерною текстурою. Туше Горовиця, м'яке і оксамитове, сприймається дещо більш відкритим у звучанні, ніж у композитора. Середній розділ трактує піаніст серйозніше, тоді як у автора він скерцозно-жартівливий. Але в цілому, незважаючи на зазначені відмінності, втілений у Баркаролі характер – туга і смуток, печаль і самотність – рівнозначно рефлексують в трактуваннях обох піаністів.

Останнім твором, на якому ми зупинимось, буде «Гумореска»<sup>2</sup>. Для порівняння ми звернемося до студійного запису Рахманінова 1919 року та Горовиця 1979 року, яка також була здійснена в рамках його концертного виступу.

Як і в раніше проаналізованих творах, обидва виконання Гуморески містять спільні та відмінні риси. Так, інтерпретація Рахманінова вражає продуманістю інтонаційної основи п'єси, гармонічної мови, а також динаміки всього твору, в той час як у Горовиця відчутне деяке перебільшення вимови, більша агогіка. Гумореска відрізняється значною технічною віртуозністю, що втілюється музикантами різною мірою – якщо у Горовиця всі пасажи блискуче виграні і слухач це явно відчуває, то Рахманінов настільки легко їх проживає на одному диханні, що технічна складність нівелюється, звільняючи простір для народження ідейного задуму.

При цьому втілення образу скоморохів – жартівливого, зухвалого, і у Рахманінова, і у Горовиця вдається дуже гармонічно та схоже – певна картинність, жарт і драма, зав'язка і втеча від реальності обоє інтерпретують по-справжньому та наближено один до одного.

Безумовно, композитор вважав Горовиця не тільки талановитим піаністом, своїм одноступенем, але й висококласним віртуозом, а виконання рахманіновських творів, на думку музикознавця Ю. Понизовкіна, «розраховані на виконання першокласним артистом, справжнім художником. Музика Рахманінова, можливо, більше, ніж будь-яка інша, не терпить «середнього» виконання – нехай навіть бездоганного, але позбавленого справжнього таланту і натхнення» [11], з чим ми, безумовно, погоджуємося.

Проаналізувавши виконання рахманіновських творів самим композитором і Володимиром Горовицем, виокремимо декілька ключових моментів і важливих тенденцій в їхніх інтерпретаціях.

<sup>1</sup> Баркарола – одна з семи п'єс, які формують цикл для фортепіано ор. 10. Рахманінов створив його в період з грудня 1893 – по січень 1894 рр. В. Брянцева писала про неї: «У популярній донині сольній баркаролі ор. 10 прозорий фоновий пласт виконує функцію чуттєвого імпульсивного підтексту до співучої мрійливої мелодії. Вона затамувала свої пориви у тихій дрімоті, і лише іноді їх підкреслює «лейтгармоніями туги і самотності». Значення фону-підтексту в п'єсі поступово зростає: немов неспокійні брижі, вони починають хвилювати воду, спочатку відкрито зображають, а потім м'яко вуалюють душевні переживання» [2].

<sup>2</sup> «Гумореска» – одна з ранніх п'єс, які складають фортепіанний цикл «Салонні п'єси» 10 опусу, який присвячений професору Московської консерваторії П. Пабсту. Цикл, на думку деяких дослідників, містив невдалі зразки, такі, як Ноктюрн, Мелодію мі мінор і Мазурку. Але Баркаролу, Гумореску і Вальс вважали чудовими перлинками. А. Алексєєв вважав, що «Гумореска» відрізняється особливою новизною: «Вона становить один з перших зразків характерних надалі для Рахманінова швидких ходів-маршів. ... У Гуморески багато нових рис. Крім дводольного розміру і більш стриманого темпу, тут з'являються типово Рахманіновські елементи ритмічної організації – велика кількість синкоп і акцентів на слабких долях такту, що створюють своєрідні перебої і порушують моторну інерцію руху. Весь тон музики стає більш мужнім, суворим. У ньому більш виразно позначається художня індивідуальність композитора» [1, с. 78]. Позначаючи вже в назві циклу салонність п'єс, Рахманінов заздалегідь визначав їх стиль виконання.

Відмінності в прочитанні творів очевидні. Це передусім різна манера звуковидобування, але, будучи характерною відмінною рисою в індивідуальному стилі виконавця, несхожість туше лише відображає особистісні якості легендарних музикантів. Далі назвемо темпові зміни і динамічні контрасти, які віддзеркалюють суб'єктивне бачення музикантами ідейного задуму твору. Неоднакова тривалість виконання продиктована насамперед відмінністю артикуляційних прийомів, які використовували піаністи під час гри для вираження свого бачення твору.

Та певна спільність трактувань музикантами зіставлених вище творів полягає в декотрій «єдиній емоційній хвилі», спільному душевному пориві, пронесеному через рахманіновські твори і автором, і піаністом. Горовиць, не копіюючи індивідуальний стиль піанізму Рахманінова, розуміє його композиторський задум і вкладає в інтерпретацію, інтегруючи зі своїм власним баченням.

Як підсумок, процитуємо Рахманінова щодо інтерпретації власної музики з його статті «Композитор як інтерпретатор»: «Що стосується мене самого, я відчуваю, якщо моє виконання власних творів відрізняється від виконання чужих творів, це тільки тому, що свою музику я знаю краще. Як композитор я вже так багато думав над нею, вона стала як би частиною мене самого. Як піаніст я підходжу до неї зсередини, розуміючи її глибше, ніж її зможе зрозуміти будь-який інший виконавець. Адже чужі твори завжди вивчаєш як щось нове, що знаходиться поза тобою. Ніколи не можна бути впевненим, що своїм виконанням правильно здійснюєш задум іншого композитора. Я переконався, розучуючи свої твори з іншими піаністами, що для композитора може виявитися вельми нелегким ділом розкрити своє розуміння твору, пояснити виконавцю, як повинна бути зіграна п'єса» [12, с. 128]. Можемо сміливо допустити, що, враховуючи спілкування і музикування, Рахманінов робив Горовицю деякі зауваження або давав йому поради з приводу інтерпретацій своїх творів (також важливо згадати той факт, що піаніст чув гру композитора, і це сильно вплинуло на свідомість і стиль молодого виконавця). Вважаємо, Рахманінов робив це дуже тонко і делікатно, так, що Горовиць всією душею сприймав його теплі настанови, удосконалювався і продовжував слідувати за ними все своє життя, виконуючи і після смерті твори великого композитора, свого наставника і друга Сергія Рахманінова.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Рахманинов / А. Д. Алексеев. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1954. – 215 с.
2. Брянцева В. Фортепианные пьесы Рахманинова / В. Брянцева. – М. : Музыка, 1996. – 205 с.
3. Зильберман Ю. Владимир Горовиц. Киевские годы / Ю. Зильберман. – К., 2005. – 187 с.
4. Зильберман Ю. Володимир Горовиц в культурному середовищі Києва кінця ХІХ – початку ХХ століття. – Автореф. дис. на здоб. наук. ступеня ... канд. мистецтвознавства / Ю. А. Зильберман. – К., 2004. – 17 с.
5. Зильберман Ю. Семь очерков о Владимире Горовице. – К., 2011. – 144 с. : ил.
6. Зильберман Ю. Владимир Горовиц на родине и в эмиграции. Биографическая реальность – искаженная и восстановленная. (Работа над ошибками) / Ю. Зильберман, С. Тышко // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р.М. Глієра, 2007. – Вип. 25. – С. 221–237.
7. Зильберман Ю. Владимир Горовиц: от Чайковского к Рахманинову. Пять комментариев к малоизвестному письму С. В. Рахманинова В. С. Горовицу / Ю. Зильберман, С. Тышко // Музыкальная академия. – М., 2007. – № 2. – С. 125–150.
8. Куркова И. Владимир Горовиц как преемник Сергея Рахманинова в интерпретации Третьего фортепианного концерта / И. Куркова // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія:

- Мистецтвознавство. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. – Вип. 2. – С. 49–55.
9. Куркова И. Проблема коммуникации творческих личностей на примере взаимоотношений Сергея Рахманинова и Владимира Горовица / И. Куркова // Київське музикознавство. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, КДВМУ ім. Р.М. Глієра, 2014. – Вип. 49. – С. 168–177.
  10. Куркова И. Третий концерт С.В. Рахманинова во взаимоотношениях автора и В. С. Горовица / И. Куркова // Київське музикознавство. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р.М. Глієра, 2012. – Вип. 43. – С. 97– 102.
  11. Познизовкин Ю. В. Рахманинов – пианист, интерпретатор собственных произведений / Познизовкин Ю. В. – М. : Музыка, 1965. – 96 с.
  12. Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3-х т. Том 1 / С. В. Рахманинов. – М. : Советский композитор, 1978. – 648 с.
  13. Concertography. A listing of Horowitz's concerts as a professional pianist. Prepared and Compiled by Christian Johansson. – <http://web.telia.com/%7Eu85420275/concertography.htm>
  14. Dubal D. Evenings with Horowitz. A personal portrait / D. Dubal. – New York, Carol Publishing Group Edition, 1994. – 321 p.
  15. Plaskin G. Horowitz. A Biography by Vladimir Horowitz / G. Plaskin. – New York, 1983. – 789 p.
  16. Shonberg H. Horowitz. His life & music / H. Shonberg. – London, Simon & Shuster Ltd, 1992. – 427 p.

УДК 782.035 (477)

С. М. ЦАРУК

**У СПІЛЬНИХ ПОШУКАХ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ:  
МИКОЛА ЛИСЕНКО ТА ОЛЕКСАНДР МИШУГА**

*У статті розглянуто питання творчої співпраці видатного українського композитора, засновника Музично-драматичної школи Миколи Віталійовича Лисенка та знаного співака, вокального педагога, автора системи постановки голосу Олександра Пилиповича Мишуги. Досліджено проблему пошуку видатними митцями шляхів виховання у талановитій молоді ознак національно-культурної ідентичності.*

**Ключові слова:** Микола Лисенко, Олександр Мишуга, Музично-драматична школа, педагогічна діяльність, виховання співаків, учні, творчі здобутки.

С. Н. ЦАРУК

**В СОВМЕСТНЫХ ПОИСКАХ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ:  
НИКОЛАЙ ЛЫСЕНКО И АЛЕКСАНДР МИШУГА**

*В статье рассматриваются вопросы творческого сотрудничества выдающегося украинского композитора, основателя Музыкально-драматической школы Николая Витальевича Лысенко и известного певца, вокального педагога, автора системы постановки голоса Александра Филипповича Мишуги. Исследованы проблемы поиска знаменитыми музыкантами путей воспитания у талантливой молодежи признаков национально-культурной идентичности.*

**Ключевые слова:** Николай Лысенко, Александр Мишуга, Музыкально-драматическая школа, педагогическая деятельность, воспитание певцов, ученики, творческие достижения.

**IN JOINT SEARCHES OF NATIONAL AND CULTURAL IDENTITY:  
MYKOLA LYSENKO AND ALEKSANDER MYSHUGA**

*Article is devoted to creative cooperation of the outstanding Ukrainian composer, founder of Musically-dramatic school Mykola Lysenko and famous singer, vocal teacher, author of system of voice training Aleksander Myshuga.*

*Getting in a gift from the numerous admirers of work in the day of celebration of 35-year of creative activity a handsome sum on acquisition of suburban house, Mykola Lysenko decides to open Ukrainian Musically-dramatic school. Certainly, it was not the decision of one day, in fact, as a son of artist tells, during three decades Mykola Lysenko dreamed about such establishment, where education of future performers would be possible for the national stage, on «folk basis». The son of composer, Ostap, tells: «Plans were much, but to open Ukrainian musical school, it was needed to obtain permission of Ministry of internal affairs, overcome furious resistance of enemies of the Ukrainian culture, find teachers, and, mainly, money was needed, in those times a, powerful lot of money and free money a father had never».*

*And as soon as a necessary sum appeared, to begin long wished business, Mykola Lysenko leases an apartment down street Velyka Pidvalna, № 15, invites the best specialists from instrumental, musically-theoretical and conductor-choral disciplines, prominent singers, actors and figures of dramatic art.*

*After all among professors of the school by all means I wanted to see the glorified tenor, the famous vocal teacher. Later in the letter to Ekaterina's daughter Mykola Lysenko wrote: «The Myshuga to is torn that in Kiev to lodge, get school of singing. Hi likes Kiev».*

*A period of activity of Aleksander Myshuga on position of professor of singing of Musically-dramatic school Mykola Lysenko was extraordinarily fruitful. A teacher succeeded to bring up the whole galaxy of famous singers and vocal teachers. Among best-known: Maria Grebinetska, Varvara Dolynska-Mychalevych, Lidiya Mrozovska, Anna Pototska, professors of the Kyiv conservatory of P. Tchaikovsky Maria Donets-Tessejr and Mychaylo Mykysha, professor of the Leningrad conservatory Sofia Myrovych and many other.*

*Both teachers were united by aspiration to enrich the Ukrainian scene with own shots, such that are fluent in Ukrainian and are grown up on the best samples of the Ukrainian music, literature and so forth. And consequently also teaching language, unlike many other professors, Lysenko and Myshuga chose Ukrainian. Moreover, Myshuga even had own specially developed Ukrainian vocal terminology. As far as it was dangerously and risky in those historical circumstances, it isn't difficult to guess.*

*It is difficult to overestimate the importance of a contribution of Mykola Lysenko and Aleksander Myshuga to development of the Ukrainian art. We can only claim that relationship which developed for nearly two tens years, promoted more fruitful both creative, and pedagogical activity, allowed to take a huge step forward in development of the Ukrainian vocal art in particular and the Ukrainian musical culture in general.*

**Key words:** *Mykola Lysenko, Aleksander Myshuga, Musically-dramatic school, pedagogical activity, education of singers, pupils, creative achievements.*

Микола Лисенко й Олександр Мишуга належать до кола митців, які демонструють глибоку внутрішню гармонійність особистісних і суспільних, національних (можемо їх позначити також як альтруїстичних) елементів творчої мотивації. Ця природна піднесеність і пасіонарна відданість обраній мистецькій стежі, відсутність егоїстичного комплексу самовивищення, нерідко притаманного навіть дуже талановитим особистостям, зумовили актуальність статті.

В українській музичній культурі існує велика кількість наукових праць, присвячених творчості видатних митців. Приклад пасіонарного митця – Миколи Лисенка – докладніше розглядає Олександр Козаренко. Дана вченим характеристика індивідуального стилю

засновника української композиторської школи, який проявлявся в різних напрямках і сферах, виявляється цілком доцільною і для мотивації та професійної репрезентації Олександра Мишуги. Особливості системи постановки голосу професора та окремі питання його сходження на мистецький олімп висвітлено в публікаціях Любові Кияновської та Мирослави Жишкович. Життєві дороги двох велетнів українського музичного мистецтва наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. досить часто перетинались, тому маємо підстави виводити деякі спільні риси творчо-професійної мотивації композитора і співака.

Мета статті – дослідити історію знайомства та подальших спільних творчих здобутків, плідної діяльності на педагогічній ниві двох непересічних особистостей – композитора Миколи Лисенка та співака Олександра Мишуги.

Український співак світової слави Олександр Філіппі-Мишуга був бажаним гостем на Шевченківських святах, географія проведення яких була досить широкою – Львів, Київ, Харків, Полтава, Тернопіль, Чернігів. Окрім того, чисельні концерти, метою яких був збір коштів (до прикладу, для розвитку товариства ремісників, на будівництво «Руської бурси» та ін.), не обходились без участі славного співака. Маючи ангажемент у найкращих театрах Європи, часом йому було непросто включити у щільний гастрольний графік участь у таких заходах. Та де б не знаходився О. Мишуга, з радістю відгукувався на запрошення організаторів святкувань знаменних дат українських письменників, музикантів та навіть літературних творів (як-от столітній ювілей «Енеїди» І. Котляревського, який відбувся 1898 р. у Києві).

Частіше за інші твори у виконанні Олександра Мишуги звучали Лисенкові «Мені однаково», «Огні горять», «Смутної провесни», «Дівчино, рибалонько любя». Останній твір композитор присвятив «українському соловейкові» 1905 року. На музику фортепіанного твору М. Лисенка «Баркарола» О. Мишуга написав поезію, що зберігається нині у фондах Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

Окрім солоспівів Миколи Лисенка, відомий тенор мав у своєму репертуарі арії з опер композитора та дуети. Збереглися, зокрема, згадки відомого композитора Д. Січинського про спільний виступ Олександра Мишуги із Соломією Крушельницькою у великому залі Народного дому 3 березня 1895 року на заході товариства руських ремісників «Зоря». Він писав: «Артисти п. С. Крушельницька і п. О. Мишуга відспівали дві дуети, один з опери Лисенка «Різдвяна ніч», а другий з опери Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Злишнім хіба було би не розписуватися о чаруючим співі тої артистичної пари, на се не знайдеться слів, котрими далось би достаточо віддавати враження, якого дізнався, слухаючи їх співу: то ж не буду довго розводитися, а скажу лише, що по кожнім з тих дуетів не було оплескам кінця, і наші артисти мусили вдруге співати» [6, с. 246].

Олександр Мишуга за традицією співав на Шевченківському концерті у Львові 25 березня 1895 р., знову ж таки разом із Соломією Крушельницькою. А у травні цього ж року відбулося знайомство співака з Миколою Віталійовичем Лисенком у Києві. Відтоді митців пов'язувала міцна дружба та тісна творча співпраця. Найголовніші концерти, присвячені пам'яті видатних українців, не обходились без їхньої участі. «Звичайно, велику роль відіграло те, що у Лисенка і Мишуги були спільні погляди, спільні громадські прагнення, спільна любов до рідного народу, спільний глибокий демократизм», – згадував український поет Максим Рильський [5, с. 98]. У нього знаходимо й спогади про один із концертних вечорів: «Я за юнацьких своїх років чув Мишугу на традиційному концерті, присвяченому пам'яті Шевченка. Душею цих концертів завжди бував у нас у Києві Микола Віталійович Лисенко. Того вечора довелося йому поділити лаври зі своїм другом Мишугою, і обидва вони, срібноголові, в одному пориві клонилися перед найбільшим генієм українського народу – Тарасом Шевченком» [5, с. 102].

Дочка видатного письменника Михайла Коцюбинського розповідала про концерт, організований у Чернігові її батьком: «Виступи Миколи Лисенка і Олександра Мишуги публіка приймала оваційно, зустрічаючи і проводжаючи їх громовими оплесками, змушуючи повторювати виконуване», а «після концерту я не раз чула слова захоплення і похвали на адресу наших славних українських Бояна і Соловейка...» [5, с. 225]. Цей концерт відбувався 27 лютого 1907 р. також за участю учениць Музично-драматичної школи Миколи Лисенка (клас професора Мишуги) Сагуцької і Потоцької.

Це був найбільш плідний етап співпраці двох митців – період заснування Музично-драматичної школи Миколи Лисенка у Києві. Отримавши у подарунок від чисельних шанувальників творчості у день святкування 35-річчя творчої діяльності значну суму на придбання дачного будинку, Лисенко вирішує відкрити українську музично-драматичну школу. Звичайно, це не було рішенням одного дня, адже Микола Віталійович впродовж трьох десятиліть мріяв про такий заклад, де було б можливим виховання майбутніх виконавців для національної сцени на «народній основі». Син композитора, Остап, розповідає: «Планів було багато, але щоб відкрити українську музичну школу, треба було добитись дозволу Міністерства внутрішніх справ, перебороти шалений опір ворогів української культури, знайти викладачів, і, головне, потрібні були гроші, великі на той час гроші, а вільних грошей у батька не було ніколи» [5, с. 92].

І ось як тільки з'явилась необхідна сума, аби розпочати давно омріяну справу, Микола Лисенко орендує приміщення по вулиці Велика Підвальна, № 15, запрошує найкращих фахівців з інструментальних, музично-теоретичних та диригентсько-хорових дисциплін, видатних співаків, акторів та діячів театрального мистецтва. Олена Муравйова, Марія Зотова, Олена Вонсовська, Григорій Любомирський, Марія Старицька, Іван Стешенко та багато інших педагогів погодились взяти участь у благородній справі.

«Виростуть, зміцніють крила у наших орлят. Навчимо їх літати, і понесуть вони людям пісню і могутнє слово, що будять думку, зігрівають серце. Хіба для цього не варто кинути все інше і цілком віддатись школі!..», – так переконливо аргументував свою позицію щодо необхідності створення такої школи Микола Лисенко своєму другу Олександру Мишугі [4, с. 176]. Адже серед професорів своєї школи неодмінно хотів бачити прославленого тенора, відомого вокального педагога. Пізніше у листі до дочки Катерини Микола Віталійович писав: «Мишуга аж рветься, щоб у Києві замешкати, завести школу співу. Закоханий в Київ» [4, с. 353].

Таким чином, Мишуга дав свою згоду на переїзд із Варшави до Києва. Син композитора Остап ділиться спогадами: «Мишуга і раніше часто бував у нас. Школа, спільні інтереси, спільні погляди на життя і мистецтво, на методи викладання, глибокий демократизм ще більше поріднили його з батьком» [4, с. 177].

У більшості публікацій та енциклопедичних видань подається інформація про те, що саме з Музично-драматичної школи бере свій початок педагогічна діяльність Олександра Мишуги. Проте перші згадки про приватні уроки сольного співу належать орієнтовно до 1894 р., хоча у деяких джерелах йдеться про більш ранні роки. До прикладу, відома польська оперна співачка Яніна Королевич-Вайдова у мемуарах «Життя і мистецтво» пише, що п'ятнадцятирічною дівчинкою розпочала навчання співу у О. Мишуги. Вважаючи достовірною дату народження, яка вказується у книзі (1876 р.), припускаємо, що описані події відбувались орієнтовно 1891 р.

Недаремно Лисенко згадує про переїзд Мишуги саме з Варшави до Києва. Адже архівні документи Варшавського музичного товариства дають підстави стверджувати, що Олександр Мишуга працював педагогом сольного співу у Музичній школі ВМТ. У звіті Комітету Музичного товариства за 1904 р. відзначено, що «популярність імені», «досвід та енергія» Олександра Мишуги сприяли тому, що у другому півріччі 1904 р. порівняно з першим кількість учнів зросла від 11 до 40 осіб [8, с. 2–3]. Олександр Мишуга був не єдиним професором сольного співу у музичній школі ВМТ. Але тільки показові концерти його учнів в обов'язковому порядку, окрім сольних номерів, включали в себе виступи «хору солісток», демонструючи таким чином «чудові результати» навчання за єдиною системою, автором якої був професор Мишуга [7, с. 2].

У листі до Модеста Менцинського 5 квітня 1905 року Микола Лисенко писав: «Я заангажував добродія Олександра Мишугу до себе в Музично-драматичну школу на професора співу сольового і оперного, і він мені обіцяв у листі рішуче переїхати з Варшави до Києва і стати професором співу. Я вважаю його за дуже доброго педагога, посідаючого дуже доброю школою» [3, с. 395].

Отже, починаючи з другого півріччя 1905 року, роботу з учнями класу професора Музичної школи Варшавського музичного товариства було доручено його асистентці Гелені Бжостовській та Вітольду Александровичу у зв'язку з від'їздом Олександра Мишуги до Києва.

Микола Віталійович Лисенко доклав багато зусиль, аби зібрати до своєї школи найкращих педагогів. І результат не змусив на себе чекати. «Взагалі, школа моя має добрий попит у широкої публіки міської і позаміської, провінціальної... особливо класи співу у 3-х професорів, п. Зотової, Муравйової і у п. Мишуги мають дуже добрий і голосний попит. Вечори публічні відвідуються дуже людно і приймаються дуже гучно, так само й драма російська і українська, чи то в декламаціях на публічних вечорах чи на виставах у театрі завжди відвідуються людно, а оперні вистави (бо з цього року завівся у мене в школі оперний клас) в оперному театрі з оркестром оперним роблять цілу сенсацію в городі. Повний театр буває, і співці, і музиканти сторонні теж сходяться слухати. Овації такі бувають, що куди! Вже з моєї школи чимало співців, особливо співачок, мають ангажемент в театрах Тифліса, Москви, Харкова...», – читаємо у одному із листів М. Лисенка до І. Андріанопольської, датованому квітнем 1908 р. [3, с. 426].

Слід зауважити також, що обох педагогів поєднувало стремління збагатити українську сцену власними кадрами, такими, що вільно володіють українською мовою та виплекані на кращих зразках української музики, літератури тощо. А отже і мовою викладання, на відміну від багатьох інших професорів, Лисенко та Мишуга обрали українську. Більше того, Мишуга навіть мав власну спеціально розроблену українську вокальну термінологію. Наскільки це було небезпечно і ризиковано у тих історичних обставинах, не важко здогадатись.

Характерним був випадок, що стався на одній з лекцій професора, який описав співак хору Миколи Лисенка, учень Олександра Мишуги Андрій Чехівський: «Коли йому сказали, що не розуміють, якою мовою він говорить, він відповів, що він українець і школа, в якій вони вчать, – українська, а коли, мовляв, їм важко розуміти його, то він може викладати свою науку італійською, французькою, німецькою або польською мовами. Тоді якась пані попросила викладати по-французьки. Маестро почав, але швидко мусив припинити, бо не тільки увесь клас, але й та сама пані нічого не розуміла. Так українська мова і залишилася викладовою мовою на лекціях Мишуги. У тому часі був це, мабуть, єдиний клас на увесь Київ, де навчання відбувалося по-українськи» [5, с. 135].

На жаль, документи, які дозволили б глибше дослідити діяльність О. Мишуги на посаді професора співу у Музично-драматичній школі Миколи Лисенка, було втрачено у роки Другої світової війни. Відомо лише, що вокальний клас українського професора користувався надзвичайною популярністю – молоді співаки прагнули потрапити до нього на навчання. Система постановки голосу професора вирізнялася наявністю наукового підґрунтя. За твердженням Марії Висоцької, у ній «немає нічого випадкового, непродуманого, все логічно обґрунтовано і зрозуміло як практично, так і теоретично. Завдяки цьому методу голос звучить однорідно, однакісно, соковито на всьому діапазоні; він звучний і політний, а головне, що ні в співі, ні в розмові не стомлюється, завжди зберігає свіжість і блиск на довгі роки» [5, с. 292].

Період діяльності О. Мишуги на посаді професора співу Музично-драматичної школи Миколи Лисенка був надзвичайно плідним. Педагогу вдалося виховати цілу плеяду знаменитих співаків та вокальних педагогів. Серед найвідоміших: Марія Гребінецька, Варвара Долинська-Михалевич, Лідія Мрозовська, Анна Потоцька, народні артисти УРСР, професори Київської консерваторії ім. П. Чайковського Марія Донець-Тессейр та Михайло Микиша, заслужений діяч мистецтв РРФСР, професор Ленінградської консерваторії Софія Минович та багато інших.

Пригадуючи роки навчання у Музично-драматичній школі Миколи Лисенка, одна із найталановитіших учениць О. Мишуги Марія Донець-Тессейр писала про свого учителя: «Краща музична молодь, наче вінком з весняних квітів, оточувала його, як і Миколу Віталійовича Лисенка. Їх сиві голови виглядали між юнацтвом ще поважніше» [5, с. 142].

Улюбленим учнем Олександра Мишуги називають Михайла Микишу. Знайомство майбутнього співака з Миколою Лисенком, що відбулося 1902 року у Миргороді, відіграло в його житті вирішальну роль. Запросивши талановитого юнака на навчання до Києва, композитор «сам акомпанував йому на іспитах і хвилювався за нього, як за рідного сина» [4, с. 180].

Микола Віталійович вважав учня своєї школи перспективним співаком «з добрим голосом, героїчним тенором», по-батьківськи опікувався ним. Відомо, що Микиша не лише мав можливість безкоштовно навчатись у Музично-драматичній школі, а й перебував на повному утриманні сім'ї Лисенків. «Дуже добрий хлопець, вельми свідомий українець, енергійний, працьовитий і, як слід йому бути, дуже бідний», – писав до свого друга М. Лисенко [1, с. 230–231]. На запитання одного із учнів школи щодо надання можливості незаможним учням навчатись безкоштовно, Микола Віталійович дав вичерпну відповідь: «Ну що ж, як станете артистом, будете добре заробляти, то сплатите цей борг школі або віддасте тим, хто нуждатиметься, а зараз учіться так» [1, с. 226–227].

Про роки навчання Михайло Микиша писав: «Школа Лисенка залишила в мене найкращі спогади. Незважаючи на великі вимоги, в ній було легко і радісно вчитися. Створенню такої живої, творчої атмосфери сприяв сам Лисенко та його колеги» [1, с. 231]. Український поет, громадський діяч Максим Рильський про вплив на становлення особистості співака-громадянина Михайла Микиші писав, що у нього було «від Лисенка – горіння, любов до народу, високе почуття обов'язку, розуміння мистецтва як служіння. Від Мишуги – суворе ставлення до себе вимогливого художника, постійна робота над собою, свідомий розвиток природного обдарування» [2, с. 4].

Так само, як і для Лисенка, справа виховання молодих співаків для Мишуги була тісно пов'язана із покращенням долі рідного багатостраждального народу. Велике бажання довести його винятковість керувало митцями впродовж усього життя. Усі свої перемоги, успіхи вони присвячували своїм землякам. Станіслав Людкевич виказував своє захоплення життєвою позицією Олександра Пилиповича, який «не вагався ніколи увесь свій матеріальний доробок ще за життя роздавати щедрим, справді княжим жестом «безіменного жертводавця», чи то спомагаючи дальшу рідню, чи будуючи церкву у ріднім містечку, чи то вкінці підпомагаючи літературні видання або фундуючи стипендії у наших культурних установах на виховання молоді» [5, с. 73].

Невідомо, які події передували припиненню педагогічної діяльності Олександра Пилиповича у Музично-драматичній школі, але 1911 року він від'їжджає з Києва. Знавець його творчості, музикознавець Михайло Головащенко припускає, що «основною причиною було цькування Мишуги реакційно настроєними великодержавними шовіністами, які паплюжили його як педагога і як людину» [5, с. 28].

За рік після від'їзду Олександра Мишуги до Варшави його друг і однодумець Микола Лисенко залишає цей світ. 1914 року О. Мишуга, взявши участь в урочистостях до 100-ї річниці з дня народження Т. Шевченка у Львові, Києві та інших містах України, їде на лікування до Італії, звідки повернутись йому не судилось. За десять років по смерті Лисенка не стало й самого Мишуги. Усе своє майно він заповідав Музичному інституту імені Лисенка у Львові, а тіло, за його проханням, було перепоховане там, де він народився, у Новому Виткові «під тихими липами». Скінчилося життя двох друзів та однодумців. Проте продовжує жити справа, започаткована цими унікальними особистостями.

Не слід забувати про те, в які складні для української державності часи працювали митці. Кожен концерт, виконання українських вокальних, музично-драматичних творів тощо (що тут говорити про лекції рідною мовою!) могло призвести до арешту, та навіть до страти. Проте ніякі труднощі не зупиняли однодумців. Важко переоцінити вагомість внеску Миколи Лисенка та Олександра Мишуги у розвиток українського мистецтва. Можемо лише стверджувати, що взаємини, які склались впродовж майже двох десятків літ, сприяли більш плідній як творчій, так і педагогічній діяльності Бояна та Соловейка, дозволили зробити величезний крок вперед у справі розвитку українського вокального мистецтва зокрема та української музичної культури в цілому.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Булат Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття / Тамара Булат, Тарас Філенко. – Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США. – К. : Майстерня книги, 2009. – 408 с.



2. Головащенко М. Корифей / Михайло Головащенко // Культура і життя. – 1975. – 3 лип. – С. 4.
3. Лисенко М. Листи / Микола Лисенко ; [упорядник Р. М. Скорульська ; гол. ред. А. П. Лашенко]. – К. : Музична Україна, 2004. – 680 с. ; 24 іл..
4. Лисенко О. М. В. Лисенко: Спогади сина / Остап Лисенко. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – 269 с.
5. Олександр Мишуга – король тенорів / [авт.-упоряд. М. Головащенко]. – К. : Музична Україна, 2004. – 610 с.
6. Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів : статті та матеріали / упоряд. П. Медведик, Р. Мисько-Пасічник]. – Тернопіль : Джура, 2008. – 392 с.
7. Przegląd muzyczny. Opera // Nowości muzyczne. – Warszawa, 1913. – № 4. – S. 1–2.
8. Sprawozdanie Komitetu Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1904. – Warszawa, Druk K. Kowalewskiego, Mazowiecka 8, 1905. – 59 s.

УДК 781.6 : 78.087

О. О. АЛЕКСАНДРОВА

### **ДО ВИЗНАЧЕННЯ КОНЦЕПТУ «ДУХОВНІСТЬ» В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ Г. СВИРИДОВА**

*У статті досліджено концепт «духовність» у контексті творчості Г. Свиридова. Розглянуто прояв духовних зв'язків православної культури у вокально-хоровій творчості композитора. Охарактеризовано композиторську творчість як різновид духовного виробництва, що має специфічні завдання й естетичну функцію.*

**Ключові слова:** творчість, духовна культура, методологія аналізу, вокально-хорові твори.

О. А. АЛЕКСАНДРОВА

### **К ОПРЕДЕЛЕНИЮ КОНЦЕПТА «ДУХОВНОСТЬ» В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА Г. СВИРИДОВА**

*В статье исследован концепт «духовность» в контексте творчества Г. Свиридова. Рассмотрено проявление духовных связей православной культуры в вокально-хоровом творчестве композитора. Охарактеризовано композиторское творчество как разновидность духовного производства, которое имеет специфические задания и эстетическую функцию.*

**Ключевые слова:** творчество, духовная культура, методология анализа, вокально-хоровые произведения.

О. О. ALEKSANDROVA

### **ABOUT THE DEFINITION OF CONCEPT «SPIRITUALITY» IN THE CONTEXT OF G. SVIRIDOV'S CREATIVITY**

*Composing art is a form of spiritual production that has specific tasks and aesthetic function. It is an evidence of a certain level of spirituality of music creator. Composing creativity is represented by a set of perfect spiritual entities, such as ideas, theories, beliefs, religious persuasion, ethical and aesthetic norms, moral values, ideals, artistic images.*

*A piece of music in terms of philosophy, sociology refers to creations of spiritual production. In its best examples it reflects the spiritual life of society, associated with the development of various forms of social consciousness, which is presented in turn not as an individual and psychological, but as a socio-historical fact. The author's internal need to reveal his abilities, skills and attitude, is*

reflected in his creativity.

*G. Sviridov's creativity at the present stage gets to the center of the methodological problems, which demand development of the questions of the analysis of the spiritual contents of his compositions taking into account the achievements of philosophy, theology, liturgics and musical semiotics. Demonstration of the spiritual roots of the Russian orthodox culture in vocal and choral works of the composer lies in a reconstruction of the synergism of a singsong for which the indissoluble unity of the word and tune is typical.*

*G. Sviridov's phenomenon is that he made a modulation in the middle of his work – clearly, objectively, accurately – from the scope of secular interpretation of spirituality (texts of Pushkin, Esenin, Blok, etc.) to religious-temple understanding of spirituality as life in God and a pose of prayerful intercession before Him (in creativity). Such approach has several keys of disclosure in the composing creativity. In this case, it is a genre intonation, according to which praying as a way of musical implementation of catholicity is the main type of intonation.*

*The spirit of catholicity is a keynote of spiritual life of Slavonic culture. Catholicity, as G. Sviridov's ideological principle, is a special type of spiritual creativity, based on interpersonal communication. Spirituality of G. Sviridov is based on a religious sense that diversifies the composer's writing style and stylistics of creativity.*

*G. Sviridov is a composer, who fundamentally defended the classical norms of art in his creativity, including his harmonious language. For him, the tune and tonality were indispensable foundations, principles of his music. As a spiritual person, he gave them sacred value, considering them as acoustic predicates of the divine beginning, as a reflection of the prototype of divine harmony.*

*The cycle «Motets and prayers» for an unaccompanied choir (1980–1997) is occupied a special place in G. Sviridov's creativity. This work became not only the actual completion of the composer's creative career, but also a logical conclusion of a whole direction, which had been maturing during the last three decades of his life. The composer relegated «Motets and prayers» himself to the field of liturgical and musical works. The composition consists of a few choral collections. Their union under the common title gave us the chance to consider these spiritual choruses as the certain metacycle, which is penetrated with the similar stylistics and subject.*

**Key words:** *creativity, spiritual culture, methodology of analysis, vocal and choral works.*

На початку третього тисячоліття перед галузями гуманітаристики постають завдання оновлення методології та суттєвого переосмислення світоглядних засад наукової діяльності. І музикознавство не є виключенням. Це знайшло прояв у прагненні науковців актуалізувати ідеї, які вже знаходили своє художнє втілення багато століть тому, сприйняти з новітніх позицій насамперед усталені цінності давньоцерковного співу. Проблематика досліджень, пов'язаних із мистецтвознавчим осягненням духовної культури, активно збагачується: це й аналіз творчої спадщини митців минулого; втілення традицій слов'янської духовної музики у творчості сучасних композиторів; творчо-виконавська практика вітчизняних хорових колективів кінця ХХ–ХХІ століть.

Свого часу О. Кастальський, композитор і хоровий диригент, зазначив: «...Творити хорошу церковну музику можуть тільки таланти за наявності здатності перейнятися духом богослужбових текстів і особливим колоритом самих церковних служб» [14, с. 70]. Ці слова цілком стосуються до вокально-хорової творчості видатного композитора другої половини ХХ століття Георгія Васильовича Свиридова. Визначення концепту «духовність» у контексті творчості Г. В. Свиридова ще ніколи не поставало предметом спеціального наукового інтересу. За радянських часів у *свиридовознавстві* ставилися лише культурологічні питання щодо його творчості, що нині себе багато в чому вичерпали.

Аналіз літератури, присвяченої творчості Г. В. Свиридова, сьогодні висуває на передній план методологічні проблеми, які вимагають розробки питань аналізу духовного змісту вокально-хорової творчості композитора з урахуванням досягнень філософії, богослов'я, літургіки, музичної семіотики. В існуючих музично-критичних дослідженнях [3, 4, 6, 9, 17] мистецьке надбання Г. В. Свиридова вивчене недостатньо глибоко з точки зору онтології творчості християнської культури. Проте загальну постановку проблеми духовності у

сучасному українському мистецтвознавстві знайдемо у дослідженнях О. Самойленко [10; 12], Л. Ігнатової [10], С. Осадчої [10], І. Тилика [10], Л. Шаповалової [19].

Мета статті – осмислити концепт «духовність» як світоглядний чинник музичної творчості ХХ століття.

Духовна культура – це одна зі складових загальної культури людства, що протиставляється і кореспондує з культурою матеріальною. Якщо під матеріальною культурою розуміється предметно-фізичний світ (засоби праці, житло, одяг, оброблені руками людини природні речовини й об'єкти), то духовною культурою є ті явища, які пов'язані зі свідомістю, з інтелектуальною й емоційно-психологічною діяльністю людини – мова, звичаї і устої, вірування, знання, мистецтво.

У сучасній музичній науці помітною є тенденція до залучення аналітичного апарату зарубіжної культурології. Відмовившись від використання терміна «духовна культура» і схожих з ним понять як від застарілих або неточних, вітчизняні автори навіть у навчальних посібниках з культурології не вдаються до його використання, розкриваючи значення цієї засадничої категорії за допомогою більш експліцитних понять і аналітичних процедур (образ мислення, ментальність, розуміння, ідеал тощо).

Композиторську творчість можна розглядати як різновид духовного виробництва, що має специфічні завдання й естетичну функцію. Воно є свідченням певного рівня духовності творця музики. Композиторська творчість (як продукт духовного виробництва) виступає сукупністю духовних ідеальних утворень, таких, як ідеї, теорії, переконання, віросповідання, етичні й естетичні норми, духовні цінності, ідеали, художні образи.

Творчість композитора як складний процес є об'єктом вивчення різних галузей філософських і спеціальних знань. Композиторська творчість здійснюється в певному соціокультурному середовищі. Природними передумовами духовного виробництва (композиторської творчості) є мова (у композиторській творчості відповідно музична мова) і система цінностей самих суб'єктів духовної діяльності. Музичний твір з точки зору філософії належить до продуктів духовного виробництва (у деяких джерелах це поняття ототожнюється з поняттям «духовна культура»). Воно у своїх кращих зразках відбиває духовне життя суспільства, пов'язане з розвитком різних форм суспільної свідомості, яка у свою чергу є не індивідуально-психологічною, а суспільно-історичним фактом. У творчості (як продукті духовного виробництва) відтворюється внутрішня потреба творця (автора) виявити свої здібності, майстерність і настрій.

Починається духовне виробництво (у нашому випадку композиторська творчість) з освоєння очевидних духовних цінностей (через спадкоємність, розвиток, заперечення), що створює можливість комунікації в духовній діяльності, звільняє від суб'єктивного впливу, забезпечує певний професійний рівень. У творчості синтезується досвід не лише сучасників, але й минулих поколінь. Значна роль при цьому належить культурній традиції.

Поняття «духовність» визначається за трьома позиціями: 1) як «вищий рівень розвитку і саморегуляції зрілої особи, коли основними орієнтирами її життєдіяльності стають неминущі людські цінності»; 2) як «орієнтованість особи на дії для блага тих, хто її оточує, пошук моральних абсолютів»; 3) як «зв'язаність людини у своїх вищих прагненнях з Богом (з християнської точки зору)» [15, с. 96–97]. При цьому «душа» характеризується як «глибокий особистісний первень в людині, його внутрішній світ як унікальне ціле» [15, с. 96–97].

Духовність – це «індивідуальна здатність світо- і самопізнання, орієнтованість особи на діяльність «для інших», пошук нею моральних абсолютів; індивідуальне вираження в системі мотивів особи двох фундаментальних потреб: ідеальної потреби пізнання і соціальної потреби жити, діяти «для інших». З категорією «духовність» співвідноситься потреба пізнання світу, себе, сенсу і призначення свого життя. Людина духовна такою мірою, якою вона замислюється над цими питаннями і прагне отримати на них відповідь. Втрата духовності означає втрату людського (людяності)» [8, с. 345–346].

Проблема творчості ніколи ще не ставилася релігійно і не могла ставитися, бо сама постановка цієї проблеми є вже перехід до релігійної епохи творчості. Тисячолітня християнська історія свідчить про цивілізацію з великими духовними традиціями. Згадаємо

святителя Кирила, єпископа Турівського, великого ігумена Землі Російської Преподобного Сергія. Вказаний ними шлях творчого оновлення створив на слов'янському ґрунті великі ідеали і духовні цінності. При цьому була повернена велична і натхненна за своїм змістом духовна культура.

Феномен Г. Свиридова полягає в тому, що він усередині своєї творчості чітко, об'єктивно, точно зробив модуляцію – зі сфери світського тлумачення духовності (тексти О. Пушкіна, С. Єсеніна, О. Блока та ін.) до релігійно-храмового розуміння духовного життя як Богоспількування і служіння Його Славі (у творчості). У такого підходу декілька ключів розкриття в композиторській творчості. В даному випадку – це жанрова інтонація, в якій молитовність як спосіб музичного втілення соборності виступає основним типом інтонації.

Г. Свиридов усвідомив необхідність уцерковлення і відбив це у своїй творчості, про це свідчать його щоденникові записки (як факт біографії) і музика (як дзеркало його душі). Духовна рефлексія була характерною рисою його особистості. Творчість Г. В. Свиридова – це бездонний художній світ, де творча думка композитора, оформлюючись у матерію інтонацій і образів, шукає і затверджує себе на шляху втілення глибинних підстав буття. Висока музика Свиридова – подвиг духовного осмислення світу; вона містить, окрім чуттєво відчутної образності, щось ще більш натхненне. Досягнення цього сенсу, або християнської ідеї твору, є найважливішим завданням релігійно-філософського обґрунтування творчості композитора.

Дух соборності – домінанта духовного життя слов'янської культури. Світоглядний принцип мислення Г. Свиридова спрямований не до однієї особистості (камерний тип комунікації), а до людства: соборність – це особливий спосіб духовного єднання, заснований на синергії Бога і людини. Духовність вокально-хорової музики митця ґрунтується на релігійному почутті, що увиразнює композиторське письмо і стилістику (особливо пізнього періоду творчості). Композитор моделює те, що укорінялося в церковній традиції: 1) принцип центронності (термін І. Гарднера), або послівочної організації, як специфічної форми звукостановлення знаменних розспівів; 2) варіантні перетворення тематичного матеріалу, в основі яких лежить принцип єдиноначальності, коли послівка виступає композиційно-сисловою одиницею; 3) принцип проростання (або ланцюгового розгортання), який забезпечує тематичну єдність, розвиток у рамках певного інтонаційно-мелодійного комплексу; 4) синтез монодії і гомофонно-гармонічного складу.

Особливе місце в творчості Г. Свиридова займає цикл «Піснеспіви і молитви» для хору без супроводу (1980–1997). У підзаголовку значиться: «слова з літургійної поезії». Головна особливість цих творів полягає в тому, що вони написані на тексти з православних богослужбових книг або з народних духовних пісень. Цей твір став не лише фактичним завершенням творчого шляху композитора, але й логічним підсумком цілого напрямку в пострадянському культурному просторі, що визрівав протягом останніх трьох десятиліть його життя. Умовно цей напрям О. Белоненко називає «духовно-музичним», тому що важко відокремити у Г. В. Свиридова власне духовні твори в традиційному значенні цього слова від світських. Доказом цього служить наявність євангельських образів, цитат з Псалтиря і Нового Заповіту, релігійна символіка і мотиви в кантаті «Світлий гість», хорі «Душа сумує за небесами» (на сл. С. Єсеніна), в хоровому циклі на сл. О. Блока «Пісні лихоліття». Композитор зараховував «Піснеспіви і молитви» до літургійно-музичних творів.

Хори Г. Свиридова пройняті глибокою молитовністю, достовірно духовні і до того ж створені з опорою на кращі традиції слов'янського церковного співу. Неканонічні вони лише в інтерпретації текстів молитов: найважливіші канонічні тексти композитор інтерпретував по-своєму.

У циклі «Піснеспіви і молитви» відчуваються драматургічні засади літургійності як принципу організації богослужбового циклу. Свиридов не лише відчував специфіку формування церковної мелодики, але й синергізм молитовної інтонації, для якої характерною є нерозривна єдність слова і наспіву. Саме тому, як відомо, знаменний розспів був системою богослужбового співу, а не музики як такої. Важливе значення відіграє виконавський момент – духовна сонастроєність співаків хору, бо співати належить з розумінням сенсу і «світлим» станом душі: півччі мають тримати душу і розум під час співу в чистоті. Духовний стан півчих має

відповідати виконуваному співу<sup>1</sup>.

Одним із засобів, що допомагають співакам кліросів співати духовно, була сама система давньоруської музичної писемності, в якій фіксувалися не стільки «музичні» параметри, а знаки, що допомагали осягнути смислові акценти і духовну сутність співу. Запис богослужбового співу засобами знаменної нотації можна порівняти з «партитурою духовних почуттів».

Слов'янська християнська традиція протиставляла поняття «богослужбовий спів» і «музика». У основі розуміння церковного співу як служіння Богу лежить порівняння його із співом янголів, що віддають хвалу Богові біля Його Престолу. Тому й метою божественного співу є істинне сходження до Бога в молитві. Богослужбовий спів розглядався як органічна складова церковної служби, як «одна з форм самого Богослужіння» (за словами І. Гарднера [2]).

Під час загального усунення від справжньої національної спадщини Г. В. Свиридов у своїй творчості звертався до споконвічно народної традиції, оскільки саме національний первень містить у собі істинний зміст, що знаходиться в побуті, обрядах і традиціях. Володіючи матеріалом різних сфер культури – музики, історії, літератури, філософії, науки, богослов'я, – він був напрочуд цілісною особистістю. Ця якість визначалася головною, була в центрі усієї його творчості. Композитор багато розмірковував про долю мистецтва і його творців, незмінно приходячи до думки, що «...мистецтво, в якому є присутній Бог як внутрішньо пережита ідея, буде бессмертним» [13, с. 101].

На думку деяких святих отців, богоподібність людини полягає у її здатності до творчості. Художник-митець є людиною богоподібною. Якоюсь мірою людина, що творить, наслідує свого Творця. Творіння завжди несе в собі подібність до творця, передає його внутрішній стан, розкриває його духовний світ. Творчість земного художника визначають дві речі: матеріал, з якого він творить, і уміння обробити цей матеріал, надати йому образ.

Назва «Піснеспіви і молитви» слугувала композиторові жанровим визначенням твору. На початку 1990-х рр. в записках композитора з'явився термін «літургійна музика». Приблизно в цей же час Г. В. Свиридов дає наступну класифікацію: «Музика: а) церковна (призначена для виконання в Храмі і є складовою канонічного, традиційного, строго узаконеного обряду); б) світська (що виконується в концерті або в театрі); с) духовна (і те, і інше). Музика, відмічена впливом Духу Святого, духовне мистецтво у світських формах. У ній панує високоурочистий дух православного богослужіння» [13, с. 205]. Зв'язок музики композитора з церковною православною традицією криється не у формальному наслідуванні церковних обрядів, а передусім у створенні образів молитви – дивної благоговійної лагідності і тиші, властивій православному храму, і одночасно граничної зібраності й напруги духовних сил тих, що моляться. Однією з духовно-моральних засад православної культури є розуміння сенсу свого життя, кінцевої мети (Істини). У апостола Павла читаємо: «Тут ми пізнаємо частково, там – лицем до Лиця». Пізнання – це є з'єднання з пізнаваним. Православний сенс людського життя – єднання з Богом, духовне єднання дає світло, за допомогою якого можна зрозуміти акт творчості. Промінь вічності освітлює земне життя у сфері будь-якого виду мистецтва й науки, він – ключ до розуміння, критерій істинної оцінки.

Для Г. Свиридова з його незвичайно розвиненим образним мисленням віра ніколи не була абстрактною ідеєю. Євангельські події (у тому числі й подія Воскресіння) для нього мали реальний історичний сенс. Багатство думок і почуттів митця знаходить в його творчості надзвичайно різнохарактерне мелодико-тематичне втілення. При всій своїй виразності й самоцінності мелодія в музичній мові композитора органічно сполучена із словом, буквально злита з ним. Мелодичний синтаксис, як правило, точно наслідує вербальний текст. При цьому кожен рядок незвичайно виразний і пластичний, має яскраве інтонаційне ядро.

Однією з характерних рис композиторського стилю Г. Свиридова є складання

---

<sup>1</sup> За словами Феодосія Печерського, засновника Києво-Печерської лаври, «...як спів, так і поведінка співака повинні уподібнюватися янгельському». Процес виконання розуміється тут як процес «духовного проживання» півчими виконуваного ними співу, звідси пішов вислів «співати духовно». Т. Владішевська називає церковнослов'янський спів «богослов'ям у звуках» [1].

мелодійних фраз у ціле, в чому полягає сутність його незбагненого мелодійного дару. Неповторність його творів визначає також своєрідність хорової інструментовки. Його хори сприймаються як «співуча гармонія». Фонізм акордів домінує в його творах і підпорядковує собі усі інші засоби виразності. Органні пункти, на тлі яких звучать акордові послідовності, – своєрідні ікони, що прийшли з глибини віків. Зростання мелодії з тонів гармонії і її рецитація на одному звуці – також відгомін церковної псалмодії.

Г. Свиридов – композитор, що принципово відстоював у своїй творчості класичні норми мистецтва, у тому числі у гармонічній мові. Для нього лад і тональність були непорушними основами, засадами його музики. Як віруюча людина він надавав їм сакрального значення, розглядаючи їх у якості акустичних предикатів Божественного, як прообраз божественної гармонії.

Отже, духовність в онтологічному сенсі безпосередньо пов'язана з духом, а значить – із внутрішньою суттю людини, її світовідчуттям. Творчість не менш духовна, не менш релігійна, ніж аскетика, якщо вона служить Істині, пронизана Світом і Слогом-Логосом. Така постановка проблеми могла народитися лише в перехідну епоху – порубіжжя II–III тисячоліть. Г. В. Свиридов виконав поставлене історичне завдання – створити «літургійну музику», світську за формою комунікативного викладу, але православну за відтворенням у ній духовної реальності.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Владышевская Т. Музыка Древней Руси / Т. Владышевская, К. Вагнер // Искусство Древней Руси – М., 1993. – С. 182–186.
2. Гарднер И. Богослужбное пение в Русской Православной Церкви: Сущность. Система. История / И. Гарднер. – Сергиев Посад, 1998. – 604 с.
3. Георгий Свиридов : сб.ст. [сост. Р.Леденёв]. – М. : Музыка, 1979. – 460 с.
4. Георгий Свиридов : сб.ст. [сост.общ.ред. Д.Фришман]. – М. : Музыка, 1971. – 424 с.
5. Ігнатів С. О. Світогляд як стан системи свідомості / С. О. Ігнатів // Науковий вісник Волинського держ. університету імені Лесі Українки / Філософські науки. – Вип. 3. – Луцьк, 2006. – С. 56–61.
6. Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки ; [сост. А. Золотов]. – М. : Сов. композитор, 1983. – 282 с.
7. Кручинина А. Н. Древнерусские ключи к творчеству Свиридова / А.Н. Кручинина // Музыкальный мир Георгия Свиридова: сб. ст. ; [сост. А.С. Белоненко]. – М. : Сов. композитор, 1990. – С. 124–133.
8. Культурология XX в. – т. I. – С-Пб. : Университетская книга, 1998. – С. 345–346.
9. Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб.ст. [сост.А.Белоненко]. – М. : Сов. композитор, 1990. – 224 с.
10. Науковий вісник національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. – Вип. 85: Духовна культура України: традиції та сучасність: збірник наук. ст. [ред.-упор. М.М. Скорик]. – К., 2010. – 408 с.
11. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М. : Аграф, 1997. – 384 с.
12. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: монография / А. Самойленко. – Одесса : Астропринт, 2002. – 244 с.
13. Свиридов Г. В. Музыка как судьба / Г. В. Свиридов ; [сост. А.С. Белоненко]. – М. : Молодая гвардия, 2002. – 798 с.
14. Свиридовские чтения: «Духовно-нравственные основы русской музыкальной культуры» : материалы межрегиональной студ. конф. ; [под ред. М.Ю. Артёмова; отв. ред. Л.И. Чунихиной, Р.В. Белецкой]. – Курск : Изд-во Института повышения квалификации и переподготовки работников образования, 2004. – 137 с.
15. Словарь-справочник по педагогике / [авт.-сост. В.А. Мижериков; под общ. ред. П. И. Пидкасистого]. – М. : ТЦ Сфера, 2004. – 448 с.
16. Современный философский словарь / [под общ. ред. В.Е. Кемерова]. – М. : Академический Проект, 2004 – 864 с.

17. Сохор А. Георгий Свиридов / А. Сохор. – Изд. 2-е, дополн. – М. : Сов. композитор, 1972. – 31 с.
18. Философский энциклопедический словарь / [сост. Е. Ф. Губский, Г. В. Кораблёва, В. А. Лутченко]. – М. : ВУ ФРА-М, 1997. – 576 с.
19. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. В. Шаповалова. – Харьков : Скорпион, 2007. – 292 с.

УДК 784.5

Ю. С. КУЧУРИВСЬКИЙ

### **ХОРОВА МУЗИКА СУЧАСНИХ БРИТАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ЯК ОБ'ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ**

*У статті висвітлено проблеми музикознавчого дослідження хорової музики британських композиторів другої половини ХХ століття і сучасності. Розглянуто основну проблематику вивчення сучасної британської хорової музики, а також виділено спеціальні аспекти дослідження творчості таких композиторів, як Дж. Раттер, К. Дженкінс та ін.*

**Ключові слова:** британська музика, англійська музика, хорова музика, хорова творчість, національна хорова традиція.

Ю. С. КУЧУРИВСЬКИЙ

### **ХОРОВАЯ МУЗЫКА СОВРЕМЕННЫХ БРИТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ КАК ОБЪЕКТ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ**

*В статье освещены проблемы музыковедческого исследования хоровой музыки британских композиторов второй половины ХХ века и современности. Рассмотрена основная проблематика изучения современной британской хоровой музыки, а также выделены специальные аспекты исследования творчества таких композиторов, как Дж. Раттер, К. Дженкинс и др.*

**Ключевые слова:** британская музыка, английская музыка, хоровая музыка, хоровое творчество, национальная хоровая традиция.

Y. S. KUCHURIVSKY

### **CHORAL MUSIC OF CONTEMPORARY BRITISH COMPOSERS AS MUSICOLOGICAL RESEARCH FACILITY**

*This article investigates the musicological study of British composers' choral music dated the second half of the 20-th century to present. The main problems of studying modern British choral music, as well as special aspects of the research works of such composers as John. Rutter, K. Jenkins, etc., are considered. Despite the enormous popularity of choral works by contemporary British authors (J. Rutter, K. Jenkins, J. Tavener) in performing practice, they still are not the subject of scientific interest in the domestic musicology. This indeed is the main problem of the British study of choral music of the second half of the 20-th century to present: there are almost no research materials on the subject matter, with the exception of a few articles of small authors.*

*Given the historical features of the development of the British national choral tradition, especially its evolution and development at the present stage, special aspects of its perspective study are being offered. The most important and significant is the question of national identity of the British choral tradition, its historical origins and genesis. The same problem field is the issue of national and ethnic specificity «British» and «English» in the history of this tradition of musical art.*

*Genre aspect is the base for the musicological research, which makes it possible to identify both the national identity of the choral tradition in general, and the specifics of the individual composer's style. Another aspect is the basic stylistic specificity of choral music (the style of a particular genre, the style of the era, the style of the composer).*

*An important question for the study of contemporary British choral music is the interaction of the individual composer's style with national tradition (at the level of genre-style interactions), with the traditions of the «alien» cultures, as well as the problem of genre and stylistic synthesis and polystylistics. This aspect may be considered in choral works of J. Rutter, K. Jenkins, J. Tavener, B. Chilcott, E. L. Webber, N. Jackson, D. Arditti, W. Todd, and many other British composers.*

*There is an obvious trend present in the choral works of British composers of the second half of the 20-th century to present, which is an appeal to church music genres, such as the Mass and Requiem. In this regard, the aspect of the study of contemporary British choral music as the development of the idea of the «new sacredness» (in the terminology of N. Gulyanitskaya) is specifically highlighted, which realizes itself by reviving the traditions of sacred music. Numerous versions of the liturgical genres British composers constitute the most popular contemporary choral repertoire formation, as well as they are an essential part of the creative heritage of most composers. Special research interest is the requiem genre, which is present in the work symptomatically most contemporary British composers and is a «constant» of each individual author's style.*

*In this regard, the study of principles of existence of church choral music genres in modern academic practice concert performance, as well as the originality of refracted tradition Requiem in liturgical practice of Anglicanism, and in particular the work of the composer becomes relevant.*

**Key words:** *British music, English music, choral music, choral works, the national choral tradition.*

Хорові твори англійських композиторів міцно закріпилися в сучасній виконавській практиці і концертному житті. Твори таких видатних авторів, як Б. Бріттен, Е. Л. Веббер, Дж. Раттер, Б. Чилкотт, К. Дженкінс, Дж. Тавенер складають основу сьогоднішнього хорового репертуару, вагому і значну в художньому плані частину сучасного європейського хорового мистецтва. Проте при очевидній затребуваності у виконавській практиці історичні та теоретичні аспекти хорової творчості сучасних британських композиторів досі не ставали предметом спеціального музикознавчого дослідження. Ця обставина зумовлює актуальність звернення до цієї теми та необхідність наукового осмислення цього пласта сучасної хорової музики.

До питань розвитку британської хорової культури зверталася Л. Г. Ковнацька, яка до цих пір є найбільш авторитетним фахівцем у сфері британської музичної культури: відомості про хорову музику містяться в її монографії та окремих статтях [4; 5; 6]. Також фрагментарну інформацію про еволюцію англійської хорової культури знаходимо в музичній енциклопедії [11]. Окремі питання, пов'язані з хоровою творчістю такого сучасного британського композитора, як Дж. Тавенер, представлені в нечисленних статтях [3].

Мета статті – систематизувати спеціальну літературу, присвячену музикознавчому дослідженню сучасної британської хорової музики, а також виявити типологію проблематики цієї теми.

Хорова музика британських композиторів другої половини ХХ століття є невід'ємною частиною сучасної європейської хорової культури: вона звучить як у концертних залах, так і в спеціальних класах музичних вищих навчальних закладів, на фестивалях хорової культури і в кінематографі. Творчість таких композиторів, як Дж. Тавенер і К. Дженкінс, які представляють британську академічну музику, органічно вписана у європейський культурний контекст, оскільки деякі з їхніх творів («Меса миру» К. Дженкінса, наприклад) пов'язані з соціально-політичними подіями, дуже далекими від Британії (військовий конфлікт у Косово 1998–2000 рр.). А фігура Дж. Тавенера показова в цьому плані принциповою міжкультурною установкою – декларацією своєї духовно-культурної орієнтації на православ'я.

Подібні приклади вказують на тенденцію «виходу» британської хорової традиції в культурний простір континентального європейського світу на сучасному історичному етапі. Цей факт особливо важливий, якщо враховувати багатовікову «замкнутість» професійної



британської музики, її відстороненість від культурного життя Франції, Німеччини і Австрії, слов'янських країн, яка зумовлена її острівним географічним положенням. Значимість цієї тенденції пов'язана і з фактом очевидного «прийняття» і визнання європейським музичним світом британської музичної культури саме через хорові жанри: про це сама за себе говорить популярність цієї музики серед виконавців, здатних оцінити художні достоїнства цих творів.

Хорові твори таких авторів, як Е. Л. Веббер, Дж. Раттер, Б. Чилкотт, К. Дженкінс, серед професійних музикантів іноді можуть розцінюватися як «прості» і «легкі»: дійсно, порівняно з хоровими полотнами композиторів-класиків ці твори можуть здатися трохи полегшеними і спрощеними. Однак цьому факту є пояснення, яке безпосередньо пов'язане з національними традиціями хорової британської музики та її генезисом – і тут постає питання історико-теоретичних знань з цієї музики, яких сьогодні в україно- та російськомовній музикознавчій літературі надзвичайно мало.

Найбільш широко з британських композиторів другої половини ХХ століття, які зверталися до хорових жанрів, вивчено творчість Б. Бріттена (1913–1976) – класика англійської музики, «Військовий реквієм» якого увійшов до скарбниці європейського музичного мистецтва ХХ століття. Питання взаємозв'язку композиторського стилю Б. Бріттена з національними традиціями вокально-хорового мистецтва і основні теоретичні аспекти його творчості найбільш фундаментально представлені в дослідженнях Л. Г. Ковнацької [5; 6]. Проте імена наступних за Бріттенем композиторів – нового покоління британської хорової культури – залишилися «в тіні» свого великого попередника. І це цілком зрозуміло: їх авторський стиль формувався вже в зовсім іншому національно-культурному контексті, їхня творчість орієнтована на інші мови музичної виразності і багато в чому – на «чисте», без академічного інтелектуалізму відродження національних традицій, а також на актуальну з останньої чверті минулого століття естетику «нової простоти».

І в цьому сенсі роботи Л. Г. Ковнацької представляють величезну цінність, оскільки в них міститься широкий спектр відомостей, що стосуються генезису британської національної хорової традиції. Виділимо найбільш істотні для вивчення сучасної британської хорової музики моменти в історико-теоретичних розробках цього автора.

По-перше, Л. Г. Ковнацька ставить проблему співвідношення понять «британська» і «англійська» музика, яка пов'язана з національно-етнічними особливостями розвитку досліджуваної музичної традиції. Вона вказує на той факт, що у звичному визначенні «англійська музика» слід враховувати значення складних культурних взаємодій різних етносів, які визначили специфіку музичного фольклору британських островів. А професійна музика, яка природним шляхом взаємодіє з фольклором, також увібрала в себе цю етнічну строкатість, так що говорити про «англійську» музику можна умовно, у збірному значенні; визначення «британська» музика в цьому сенсі більш правомірне, оскільки воно відображає географічну та етнічну конкретику цієї музичної традиції.

За твердженням дослідниці, свідоцтва етнічних взаємозв'язків відображені в західноєвропейському музичному побуті: «... повсюдно поширена «шотландська синкопа»...; вільний метр уельської поезії прийшов з Англії; музичні метри в практиці бардів Уельсу мають ірландські назви; загальновідомий широкий вплив ірландської народної інструментальної музики; багато англійських пісень стали настільки популярними в Шотландії, що влилися в потік національних пісень. Об'єднання Англії і Шотландії 1707 р., коли Британія стала Великобританією, поселення англійських селян в Ірландії..., а шотландських та ірландських переселенців – в Англії, змішання культурних традицій всередині прикордонних районів – все це сприяло поширенню локальних музичних звичаїв по всій країні» [4, с. 8].

Ця позиція Л. Г. Ковнацької виявляється особливо актуальною щодо дослідження творчості сучасних британських композиторів, в якому часто в «змішаному» вигляді присутні культурні традиції різних британських етносів. У цьому плані важливим виявляється валлійське походження К. Дженкінса, етнічні традиції Лондона (як столиці Сполученого Королівства Британії, Шотландії і Північної Ірландії), в якому формувалися творчі індивідуальності Дж. Раттера, Дж. Тавенера, Е. Л. Веббера, а також Оксфорда (з яким пов'язана діяльність Б. Чилкотта) і т.ін.

Другий дуже важливий момент в розробках Л. Г. Ковнацької – це виявлення специфічних особливостей розвитку британської хорової традиції, пов'язаних з її споконвічною «спаяністю» з народно-фольклорною практикою. «Значно раніше, ніж в інших європейських країнах, в Англії спостерігається тісний взаємозв'язок народної та професійної творчості, який встановився ще в епоху Ренесансу», – пише Л. Г. Ковнацька [4, с. 10]. Подібні відомості, але в більш скороченому варіанті, містяться і в музичній енциклопедії [11].

Цей взаємозв'язок, на думку музикознавця, визначив специфіку англійської хорової церковної музики ранніх епох, оскільки народна пісня часто була її музично-тематичною основою, а прийоми розвитку музичного матеріалу спиралися на хорову манеру виконання, характерну для фольклорних жанрів (раунд, кетч, керол тощо). Ці зв'язки виявилися суттєвими для хорових композицій професійних композиторів кінця ХІХ – початку ХХ століття, вони ж стали найважливішими стилеутворювальними факторами хорової творчості британських композиторів другої половини ХХ століття і сучасності.

Ще одним наслідком зазначеного Л. Г. Ковнацькою взаємовпливу фольклорної і професійної музичної творчості з'явилася природна «вписаність» хорової музики в побутовий контекст англійського життя: «Англія – країна співу. Але співу не сольного, а хорового» [4, с. 42]. Це ствердження дослідниці пояснює специфічні особливості розвитку як хорової, так і в цілому музичної культури Англії з ХVІІІ століття, пов'язані з популярністю хорового співу в побутовому середовищі: «Саме любительське русло в хоровому русі додало специфічність цієї національної традиції», – зазначає Л. Г. Ковнацька [4, с. 47]. Ця специфіка є дуже важливим моментом у визначенні стильової якості багатьох хорових творів сучасних британських авторів: ці твори можуть здатися «простими», доступними просто «любителю» музики, що не володіє спеціальними виконавськими навичками і музичною ерудицією. Однак ця уявна простота і доступність є генетичною якістю, яка актуалізується в умовах естетики «нової простоти» музичної мови на рубежі ХХ–ХХІ століть і часто «оголює» національні витоки звучущої музики.

У цьому плані дуже цікавим і показовим є той факт, що твори сучасних британських композиторів дослідники виконавських питань сучасної хорової музики не включають у списки «нової хорової музики» (поряд зі складними в плані композиторської техніки творами Л. Ноно, К. Штокхаузена, Д. Лігеті, А. Шнітке та ін) [1].

І найважливіше положення, висунуте Л. Г. Ковнацькою, яке пояснює природу фундаментального значення хорової традиції для британської професійної хорової культури – зв'язок хорової музики професійних композиторів з духовно-релігійними ідеями та усвідомлення її в такому варіанті як культурно «своєю». Це положення дослідниці виводить з двох пунктів: перший стосується особливостей організації концертного життя в Англії в ХVІІІ–ХІХ ст., орієнтованого на виконання переважно хорових творів сучасних композиторів континентальної Європи, другий – на значення творчої постаті Г. Генделя і його ораторіальної спадщини для англійської культури.

В доповнення до другого пункту можна привести симптоматичне зауваження Б. Шоу, до якого апелює Л. Г. Ковнацька: «Для англійця Гендель не просто композитор, але об'єкт культу. Скажу більше – релігійного культу!» [4, с. 23]. Хорова творчість Генделя і його ораторії як вища точка розвитку британських хорових традицій стали рубіжною точкою, в якій акумулювалися багатомірова еволюція хорового мистецтва від Талліса через Берда до Перселлу. Ця еволюція спиралася на традиційні жанри англійської церковної хорової практики – антими, гімни, псалми і кристалізувалася відповідно в межах церковного виконання. Гендель успадковував ці традиції та вивів хорову композицію сакральнорелігійного змісту в умови концертного виконання і тим самим заклав основи майже закономірного звернення британських композиторів другої половини ХХ століття до жанрів церковно-культурної музики – меси, реквієму і т. ін. Особливий інтерес у цьому сенсі викликає жанр реквієму, до якого зверталися майже всі видатні британські композитори другої половини ХХ – рубежа ХХІ століть (Е. Л. Веббер, Чилкотт, Дж. Раттер, Дж. Тавенер, К. Дженкіс).

Симптоматичне звернення сучасних британських авторів до цих жанрів можна пояснити і більш об'єктивними факторами, які пов'язані з морально-етичними прагненнями

музичного мистецтва ХХ століття: «Показово, що для ХХ століття, коли питання майбутнього людства стоять особливо гостро, реквієм бере на себе функцію жанру, здатного осмислити дійсність, виявити її вузлові протиріччя. В цьому відношенні жанр володіє комплексом необхідних засобів – містить «позитивну ідею», спонукає до ствердження морально-етичного ідеалу, володіє здатністю його затвердити», – зазначає Н. В. Тарасевич [9, с. 108]. У цьому ж ключі розглядають розвиток реквієму в сучасній композиторській практиці О. Муравська [7] і В. Петров [8]. Однак «генетична схильність» британських авторів до стилю *nova musica sacra* (в термінології Н. Гуляницької [2]), в даному разі є визначальним фактором у визначенні національної специфіки та художніх орієнтирів їхньої творчості.

Відомості про генезис британської хорової культури містяться у фундаментальній праці Е. Вілсон-Діксона «Історія християнської музики» [10], яка досліджується автором у широкому історико-культурному і релігійно-політичному контексті. Особливо цінними для розуміння національних традицій хорової музики є відомості, наведені дослідником стосовно таких жанрів церковної хорової музики, як англіканський хорал, антем і гімн, а також особливостей англіканського богослужіння.

Сучасному етапу розвитку хорової музики Е. Вілсон-Діксон також приділяє увагу, але в силу того, що вперше ця книга була видана в 1992 році, в ній не могло обговорюватися хорова творчість британських композиторів на рубежі ХХ–ХХІ століть в якості сучасних композиторів, тому в дослідженні Е. Вілсона-Діксона виступають найбільші автори початку ХХ століття – Ральф Воен Вільямс, Густав Холст, Чарльз Вільєрс Стенфорд, а також Майкл Тіппет і Бенджамін Бріттен (релігійні хорові твори яких лише коротко згадані автором) [10, с. 368].

З композиторів «нової музики» (друга половина ХХ століття), що розвивається в рамках богослужбової практики англіканської церкви, Е. Вілсон-Діксон згадує У. Матіаса, Б. Келлі, К. Лейтона, Дж. Харві, а також цілий ряд представників так званого «авангардного» стилю духовної музики [10, с. 369.]. Примітно, що творчість Дж. Раттера дослідник зараховує до «популярної течії» [10, с. 372], а популярні твори Е. Л. Веббера до жанру християнського мюзиклу [10, с. 379].

Таким чином, узагальнюючи напрями музикознавчого дослідження хорової творчості сучасних британських композиторів, можна зробити висновок про спеціальну значущість таких з них: взаємодія з національною хоровою традицією, взаємодія з фольклорними витоками і принципове значення етнічної «строкатості» цих витоків, значення жанрів хорової музики англіканської богослужбової практики, а також орієнтація на сакральну-релігійну ідею хорового твору в умовах концертного виконання. Кожне із зазначених напрямків може стати об'єктом спеціального дослідницького інтересу, оскільки є стилеутворювальним фактором хорових творів британських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Батюк И. В. К проблеме исполнения Новой хоровой музыки ХХ века : автореф. дисс. на соиск. уч. степени ... канд. искусствоведения : специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / И. В. Батюк. – М., 1999. – 47 с.
2. Гуляницкая Н. *Nova musica sacra*: жанровая панорама / Н. Гуляницкая // Открытый текст : электронное периодическое издание [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://opentextnn.ru/music/epoch%20XX/?id=3792>
3. Жилкин С. В духе времени: Джон Тавенер и его академическая музыка / С. Жилкин [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.interviewrussia.ru/music/v-duhe-vremeni-dzhon-tavener-i-ego-akademicheskaya-muzyka>
4. Ковнацкая Л. Г. Английская музыка ХХ века (истоки и этапы развития): Очерки / Л. Г. Ковнацкая. – М. : Советский композитор, 1986. – 216 с.
5. Ковнацкая Л. Г. Английские национальные черты в творчестве Бенджамина Бриттена : автореф. дисс. на соиск. уч. степени ... канд. искусствоведения : Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / Л. Г. Ковнацкая. – Л. : ЛОЛГК, 1970. – 20 с.

6. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен / Л. Г. Ковнацкая. – М. : Советский композитор, 1974. – 392 с.
7. Муравська О. В. Історія латинського (католицького) реквієму у руслі європейського історико-культурного процесу / О. В. Муравська // Нариси з історії зарубіжної музичної культури. – Вип.1. – Одеса : Друкарський дім, 2010. – С. 49–63.
8. Петров В. Реквием и современность / В. Петров // Израиль XXI. Музыкальный журнал [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.21israel-music.com/Petrov\\_Rekviem\\_XX.htm](http://www.21israel-music.com/Petrov_Rekviem_XX.htm)
9. Тарасевич Н. И. Социально-коммуникативная направленность жанра Реквием / Н. И. Тарасевич // Музыкальное произведение в системе художественной коммуникации : Межвуз. сб. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1989. – С. 94–110.
10. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки [Пер. с англ.] / Э. Уилсон-Диксон. – С-Пб. : Мирт, 2001. – 428 с.
11. Шнеерсон Г. М. Английская музыка / Г. М. Шнеерсон // Музыкальная энциклопедия. В 6-ти т. – М. : Советская энциклопедия; Советская музыка, 1973. – Т. 1. – С. 147–162.

# ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 791.01:792.032(38)

М. В. КРИПЧУК

## СИМВОЛІЧНА ОБРАЗНІСТЬ МАСОВИХ ВИДОВИЩ ДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ДІОНІСІЙСЬКИХ МІСТЕРІЙ)

*У статті досліджено значення символу як найголовнішого засобу виразності при створенні художнього образу масових видовищ та свят епохи античності. Розглянуто роль давньогрецького міфу, який є основою всіх видовищ означеного періоду. Показано особливості проведення Діонісійських містерій. В результаті дослідження виявлено, що символічна образність є завжди зовнішньовиразною, тобто видовищною.*

**Ключові слова:** символічна образність, символ, античність, міф, Діоніс, містерії.

Н. В. КРИПЧУК

## СИМВОЛИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ МАССОВЫХ ЗРЕЛИЩ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ДИОНИСИЙСКИХ МИСТЕРИЙ)

*В статье исследовано значение символа как самого главного средства выразительности при создании художественного образа массовых зрелищ и праздников эпохи античности. Рассмотрена роль древнегреческого мифа, который является основой всех зрелищ обозначенного периода. Показаны особенности проведения Дионисийских мистерий. В результате исследования выявлено, что символическая образность всегда является внешневыразительной, то есть зрелищной.*

**Ключевые слова:** символическая образность, символ, античность, миф, Дионис, мистерии.

N. V. KRIPCHUK

## SYMBOLIC IMAGERY OF OLD GREEK PERFORMANCES (BY THE EXAMPLE OF DIONYSIUS MYSTERIES)

*The article is devoted to the meaning of symbol, as the most important way of imagery for the creation of images of Old Greek performances and holidays. Author points up the theories, that every cultural demonstration is symbolic a priori, as well as the person him/herself. The ability of culture creative activity is connected with this: on the one hand, to make a synthesis of innovative and traditional, on the other – to distinguish them. Symbol is an embodiment of this ability. In anthological meaning it is a significant formula of a particular type of culture, idiosyncratic «identity card». At the same time, functioning in different cultural texts as representation sign, symbol attains epistemological qualities.*

*At the times of antiquity it also possessed regulatory-legislative, normative and cognitive*

*meanings which provided selectivity of communication.*

*Old Greek myth is investigated as the basis for all performances of the abovementioned period. Symbolic structure is imbedded in the myth itself. Need to show this or that deity with the help of different symbols appeared in Hellenes culture according to the gradual development of anthropomorphism. Animals, plants and things are used as symbols. We cannot leave the following fact unnoticed: many holidays (much more than in the following centuries of Christian culture) are held in Greece in the honor of different Gods, as the representation of a particular myth.*

*The peculiarities of Dionysian mysteries' holding are shown. Mysteries belong to those peculiarities of Greek culture which were spread all over Hellenes. Mythological cycle of Dionysus is very difficult, because he appears in myths under different names; to be more exact, antique religion acknowledged several appearances of Dionysus.*

*During the celebration of Dionysian mysteries ritual actions were held. Specificity of such rituals is in symbolic character of actions, which means that every action comes laden with peculiar content, significant character, becoming the language of culture. Because symbol is an image or sign, with a deep implication.*

*As the result, we came to conclusion that symbolic imagery is always externally spectacular, showy. Symbolic imagery as spectacular convention became the basis for many theatre performances, ideological, political and manipulatory weapon of influence on public conscience (Soviet performances of 20–30's of XX cen), which combined in itself the heritage of professional theatre with the traditions of ritual culture.*

**Key words:** *symbolic imagery, symbol, Antiquity, myth, Dionysus, mystery.*

Розвиток сучасного театрального мистецтва, зокрема такого його напрямку, як театралізовані видовища і масові свята, зазнають нині значної трансформації. Відбувається творчий процес, у якому є змога не тільки долучатися до культурних цінностей, а й удосконалювати власний духовний світ. Потреба в переосмисленні культуротворчих можливостей масових свят і видовищ викликана значущою соціально-моральною функцією, що вони виконували й виконують у суспільстві.

Специфічна образність театру масових форм досягається цілим комплексом художніх засобів, серед них значне місце займає символіка, яка є одним із змістоутворюючих основ масової видовищної культури, справжнім чинником художньої образності в різноманітних формах в різні часи і в різних значеннях. Актуальність дослідження зумовлена зростаючим інтересом до символіки і символу як предмета історико-культурологічного, семантичного, мистецтвознавчого аналізу.

Історичні аспекти цієї проблеми розглядали знані фахівці, зокрема А. Білецький, Г. Бояджієв, В. Брабич, Б. Варнеке, В. Головня, М. Давидова, Д. Лауенштайн, С. Мокульський, А. Тахо-Годі та ін.

Метою статті є визначення основних рис символічної образності в театралізованих видовищах античності, які є основою реформування й пошуку у сфері мистецтва масових дійств.

Автор акцентує увагу на теоріях, у яких зазначається, що будь-який вияв культури є апріорі символічним, як і сама людина (Е. Кассієр). З цим пов'язана здатність культуротворчої діяльності, з одного боку, синтезувати в собі інноваційне та традиційне, з іншого – розділяти їх (Н. Булатова). Уособленням такої здатності є символ. В антологічному значенні він є знаковою формулою того чи іншого типу культури, своєрідним «свідоцтвом особистості» (Г. Гадамер). Водночас, функціонуючи в різних культурних текстах як представницький знак, символ набуває гносеологічних якостей.

З часів античності йому також надавалися регулятивно-правове, нормативне та когнітивне значення, які забезпечували вибірковість спілкування.

У XVIII столітті символ сприймався як знак для дискурсивного роздуму, інтуїтивного осягнення ідеї (І. Кант), зовнішньовиразна форма, контекстуальна за змістом (Г. Гегель). Символ як художнє узагальнення бачиться І. Кантом специфічною формою, сприйняття якої передбачає естетичну, тобто чуттєву реакцію.

Різноманіття таких форм у мистецьких практиках XIX століття актуалізувало питання мови як знакової системи, що регламентується певними правилами.

Як науковий напрямок семіотика у XX столітті визначила нові параметри інтерпретації функцій символу як знака. Було доведено його генетичну належність до структур колективної пам'яті, тобто міфологічної свідомості (К. Леві-Стросс), та пізнавальну активність ірраціональної спрямованості, реалізація якої вимагає певних умов, а саме: ігрових, коли мовою символів розгортається колективна дія. Яскравим прикладом є античні видовища, розіграні міфи із символічною структурою. Це була форма особливих містеріальних знань (культ Діоніса, Деметри), уособленням яких є сакральні акти, трансформовані в гру. Значна роль у зазначених процедурах відводиться ритуалу, який виконує соціальну, інтегруючу, відтворюючу та компенсаторну функції (Е. Дюркгейм).

Особливу увагу привертає епоха античності, а саме Давня Греція, яка виявилася у давні часи найбільш стійкою державою, що вплинула на всю європейську цивілізацію.

Антична цивілізація – це значний крок уперед порівняно зі східними. Як вважає більшість учених, саме Греція визначила все те, що докорінно відрізняє західну цивілізацію від східної. Це стосується науки, театру, архітектури, літератури, словом усього, що в наступні часи лише сприймалося і доповнювалося. До того ж, до XVIII ст., як стверджують дослідники, античність «була еталоном, до якого не тільки всі прагнули, але з яким змагались. Вона не усвідомлювалася як культурне минуле, вона була культурним сьогоднішнім» [4, с. 10].

Основою античної культури у контексті нашого дослідження, є символ, за допомогою якого ми намагаємося досягнути всю глибину і багатозначність образів, які вкладаються у це поняття. У символічних зображеннях богів і героїв, архітектурі, скульптурі, драматургії, поезії приховані образи дійсності, які ми сприймаємо як взірці великого прагнення до реалій, краси і гармонії.

Розвинуте міфологічне світорозуміння передбачало нероздільну тотожність символічної форми і її змісту, що стало пізніше основою християнського символізму, в якому все сутне мислилося як символ вищої непізнаної сутності – Бога.

Прагнення зрозуміти і пояснити світ народжує міф. Сама міфологія давніх греків становила собою не тільки арсенал, але й ґрунт грецького мистецтва, поезії, історії, філософії, театру тощо. У міфах за допомогою уяви долали, підкоряли і формували греки сили природи. Завоювання ними реальної влади над світом змінює природу і суспільство, руйнує наявність і цілісність міфологічних уявлень про них. Грецькі міфи різноманітні за змістом: у них розповідається про походження світу, про грецьких богів та героїв, про виникнення звичаїв, обрядів. Міф був тісно пов'язаний з язичницькою релігією. При цьому в Греції не існувало замкненої касты жерців, яка б забороняла зображення богів у образі людей і заважала б вільному створенню міфів та їхній поетизації. Тому грецькі міфи були збагачені життєвими мотивами, спостереженнями, деталями.

Протягом багатьох століть наукова думка постає перед феноменом грецького міфу, намагаючись зрозуміти його походження і зміст.

Міфи закарбували історію освоєння людиною навколишнього середовища і пізнання нею свого місця в ньому. При цьому могутні, незалежні від людини сили у греків мисляться як істоти, наділені людськими бажаннями, думками і почуттями. Міфи відображають не тільки розуміння людиною могутності цих сил, але й фальшиві уявлення про можливість певним чином забезпечити себе від них.

Міф є первинною формою уявлення незнання, ланкою між творчістю людини і природою, засіб заглиблення у глобальну картину світу. Міф первинно обґрунтовує всю будівлю культурного цілого, окреслює його найважливіші характеристики і відрізняє одну культуру від іншої, один народ від іншого. Міф гармонізує особистість і її природне й соціальне оточення. За допомогою міфу життя людини, роду, племені, нації, держави розширюється до розмірів універсума. Міф, врешті, задовольняє людську потребу в цілісному сприйнятті світу.

У грецькій міфології всесвіт споглядається як космос, а сам космос – як світ духовний. Символ же, закладений у міфі, є зображенням безкінечного в кінечному, тобто космічне

безкінечне має своє втілення в матерії, і тому тільки вона може бути причетною до вічності, якщо на ній залишений слід вічності. Краса – основа космосу.

У подальшому первинна наївна міфологія нерозвинутого первісного мислення гине як самостійна творчість і набуває службового характеру, ставши однією з форм художнього виразу різного роду релігійних, соціально-політичних, моральних і філософських ідей рабовласницької полісної ідеології, перетворюється у філософську алегорію, широко використовується в літературі і мистецтві.

Міф поступово стає своєрідною символічною моделлю світобудови. Недаремно для багатьох російських символістів початку ХХ ст. (В. Іванова, Ф. Сологуба) міф був тією красою, яка здатна врятувати світ. До речі, російський символізм знаходився в пошуку синтезу між християнством і язичництвом, міфотворчість, власне, стала метою поетичної творчості. Цей процес В. Іванов убачав не в обробці давніх міфів, а в істинній міфотворчості, яку теоретик символізму розуміє як «душевний подвиг самого художника». Останній «має перестати творити поза зв'язком з божественною вседністю, має виховувати себе до можливостей творчої реалізації цього зв'язку. І міф, перш ніж він буде переживатися всіма, повинен стати подією внутрішнього досвіду, особистого за своєю ареною, надособистого за своїм змістом» [5, с. 558]. В ідеалі міф, згідно з В. Івановим, повинен реалізуватися в особливій формі, яка може виникнути і розвинути на основі театру.

Звернімо увагу на те, що вже в самому міфі закладена символічна структура. Потреба зображати те чи інше божество у вигляді певних символів з'явилася в еллінів відповідно до поступового розвитку антропоморфізму. У якості символів виступають тварини, рослини, речі. Із світу тварин найчастіше символом служила змія, «... найбільш тісно пов'язане вшанування змії з культом Асклепія, якому вони служили чи котрий сам з'являвся в їхньому образі. ... давні знаходили в природі змії дещо хтонічне, що змушувало вважати їх особливо придатними для втілення божественних істот. Діоніс зображався іноді з бичими рогами чи у вигляді бика ... деякі чотириногі і птахи вважалися особливо улюбленими тим чи іншим божеством і, як такі, присвячувалися їм: орел – Зевсу, пава – Гері, голуб – Афродіті, сова – Афіні, лебідь – Аполлону, лев – Матері богів і т. д.» [1, с. 298–299].

Виходячи з вищесказаного, можна зробити висновок, що використання такої символіки було пов'язане із співвідношення якостей божества і якостей тварин. Є чимало свідчень, які доводять, що греки поклонялись деревам як символам божеств і навіть іноді як самим божествам. Такі священні дерева різноманітно прикрашалися чи перед ними здійснювали жертвоприношення. Плющ був пов'язаний з культом і міфом про Діоніса, кипарис – з погребальним трауром, платан – з культом Аполлона, дуб – з культом Зевса (недаремно малося на увазі, що дуб – цар серед дерев).

Не можна не помітити, що велика кількість свят, набагато більше, ніж у наступні століття християнської доби, проводилися в Греції на честь тих чи інших богів як відображення того чи іншого міфу. Найбільші свята могли тривати по декілька днів, і, як вважає Д. Калістов, «були вони не днями байдикування, а днями святкування» [6, с. 19]. Мабуть, найвідомішим і найпоширенішим культом у давніх греків був культ родючості, вмираючої і воскресаючої природи, який із язичницьких часів пізніше органічно влився у відомі християнські сюжети та обряди. З цим культом у деяких народів були пов'язані так звані Містерії – свята з таємничими ритуалами.

Прикладом можуть служити Елевсінські і Діонісійські містерії. Головним у містеріях були символічні дії, пов'язані з проходженням спеціальними учасниками духовного шляху Персефони й Діоніса, їхнє вмирання і воскресіння. Це було свого роду очищення душі і долучення тим самим до таємниць Буття. Через ці таїнства люди долали страх загибелі, набували приховані від непосвячених знання і встановлювали свого роду зв'язок між двома світами – земним і підземним (загробним). Таким чином, давній міф і містерії лягли в основу ідеї про безсмертя душі, яка давала надію безлічі людей незалежно від соціального статусу.

Своєрідним же засобом від усіх бід, джерелом заспокоєння й оптимізму для древніх служили містерії – таємничі церемонії, до участі в яких допускалися лише посвячені. Містерії належать до ряду тих особливостей грецької культури, які були розповсюджені по всій Елладі.



З тих небагатьох джерел, які повідомляють нам інформацію про таїнства, «ніякі інші не досягли такої слави, як Елевсінські і Діонісійські» [1, с. 461]. У міфах, вважає М. Кун, «людина не тільки звертатися до бога хоче, не тільки просити його і славословити, ... вона шукає містичного поєднання з божеством, вона хоче, щоб божество виконало його особливим священним натхненням, і таким чином людина має очиститися від гріха» [7, с. 16]. Ця потреба давніх греків вирішується в Елевсінських містеріях, присвячених богині Деметрі.

У Діонісійських же містеріях шлях до одкровення проходив через високу напругу пристрастей, через вкрай емоційну і фізичну напругу. Діоніс, відомий ще на ім'я Вакх, як і Деметра, був символом вмираючої і воскресаючої рослинності, виноградарства. Культ Діоніса носив чітко виражений оргіастичний характер, що й знайшло яскраве відображення в містерії.

У грецький період уявлення про богів, які уособлювали різні сили природи, жертвоприношення набувало символічної форми. Незважаючи на те, що про Діоніса відомо, здавалось би, більше, ніж про інших богів, зважаючи на його популярність серед усіх верст населення, все ж ми недостатньо знаємо про нього і його культ, а також містерії, присвячені йому.

Річ у тім, що вся існуюча інформація про Діоніса надзвичайно строката й різна. Як вважають деякі вчені, «цей бог мав майже півтори сотні імен» [8, с. 132].

Досить широко відомо, що Діоніс, Вакх, Бахус – це одне й те саме божество. Але водночас у різних версіях про нього ми можемо зустрітися і з іншими його найменуваннями. Так, відомі «архаїчні іпостасі Діоніса – Загрея, сина Зевса Критського і Персефони; Іакх, пов'язаний з Елевсінськими містеріями; Діоніс – син Зевса і дочки фіванського царя Кадма Семели» [1, с. 638]. І саме тому відтворювати картину діонісизму в принципі значно складніше, ніж створювати, припустимо, Зевса і його свиту, Аполлона і його свиту і т. ін.

Приймаємо до розгляду найпоширенішу версію, що Діоніс – бог виноградарства, вина, син Зевса і Семели, який згодом став одним з найважливіших в пантеоні античних богів, символ вмираючої і воскресаючої природи. Його називають найвеличнішим трикстером грецької міфології, який був богом веселощів, панічного страху і священного безумства, яке порушує всі межі звичайного розуму. Втім, Діоніс стоїть уже на половині шляху від первісної трагікомедії до більш сучасної.

Недаремно з часів Ніцше – це улюблений бог небайдужих душ нашого часу. Один з французьких авторів написав книгу про сучасне бунтарство на вулиці і в мистецтві, назвавши її «Повернення Діоніса».

Діоніс також був богом дерев. Часто його зображали як вертикальний стовп з маскою замість обличчя. Йому був присвячений зелений колір – символ зростання і животворної сили природи. Діонісу, як і Деметрі, приносили жертви з тим, щоб він посприяв зростанню плодів на полях і в садах.

Діоніс міг з'являтися в образах бика, лева, чи змія – це своєрідні символічні календарні емблеми поділеного на три частини року. Взимку він народжувався як змій, навесні ставав левом, а до літнього сонцестояння його приносили в жертву і поїдали як бика чи козла.

Діоніс належить до типу страждаючих богів, тому пов'язані з ним сказання і міфи давали багатий матеріал для відтворення їх у живій дії. Символами Діоніса вважались виноградна лоза і плющ, хоч на перших порах вони і не пов'язувалися з Діонісом (адже спочатку він був богом виробничих сил природи загалом); у подальшому ж виноградна лоза і плющ міцно увійшли в його міфологію. Культ Діоніса отримує широке розповсюдження в VII–VI ст. до н. е., коли в Греції відбувається соціальна революція, яка поклала край родовому устрою і призвела до створення класового рабовласницького суспільства. У цей період «пристрасті» Діоніса отримують моральне осмислення: загибель невинного бога, а потім його чудове воскресіння символізували боротьбу добрих і злих сил і порівнювалися з невинним стражданням і остаточним торжеством справедливості. Образ Діоніса в середині I тис. до н. е. інтегрується не тільки в Елевсінські містерії богині Деметри, де він в іпостасі Іакха означає символ оновлення – зрізаний колос у кінці священнодійства, але й в ритуалах Дельфійського святилища, центра культу Аполлона.

Міфологічний цикл Діоніса досить складний хоча б тому, що останній виступає в міфах під різними іменами; точніше, антична релігія визнавала кілька явлень Діоніса. У деяких з них

він виступає як істота суто божественна, іноді навіть з зооморфними рисами, в інших – як людина чи, точніше, як боголюдина, яка з'явилась на землю завдяки народженню від смертної жінки.

У джерелах, які описують античні містерії, збереглися відомості про процесії на честь Діоніса. Як правило, в них брали участь вакханки, одягнені в шкури диких звірів, на головах у них були плющеві вінки; під час процесії вони створювали дрижання тирсами (жезли, обвиті плющем, на гострій кінцівці яких були прикріплені ялинкові шишки), з тимпанами (бубнами) в руках. Щоб долучитися до божества, вакханки влаштовували танці і процесії зі смолоскипами.

Діоніс займав особливе місце серед еллінських богів. Підкреслено езотеричний характер його культу часто відривав людину від суспільства і сприяв створенню груп зі специфічними, протиставленими іншим, інтересами.

Ця характерна риса виявилась і в самому способі організації діонісійських церемоній, і в статусі їх священнослужителів. Діонісійські таїнства не мали ні постійних жерців, ні певних святилищ. Мандрівні служителі бога приходили туди, де збирались його шанувальники.

Під час проведення Діонісійських містерій проводились ритуальні дії. Специфіка цих ритуалів – у символічному характері дій, а це означає, що дія несе в собі особливий зміст, знаковий характер, стаючи мовою культури. Бо символ є образ чи знак, що має глибинний зміст. Витлумачення змісту, в свою чергу, є діалогічною формою знання: зміст символу реально існує лише в середині людського спілкування.

Актори в античному театрі користувалися масками, які з'явилися в грецькому театрі завдяки їх зв'язку з культом Діоніса: жрець, що зображав божество, завжди виступав у масці. Якщо говорити про театр класичного періоду, то тут маска вже не мала такого культового значення; вона відповідала завданню грецького театру створювати масштабні, узагальнені образи, чи героїчні, які підіймаються над дійсністю, чи карикатурно-комедійні. У деяких моментах маска використовувалася для підкреслювання умовності характеру образу, для цього, як пише дослідник античного театру Б. Варнеке, «подовжуючи догори лоб трагічної маски і створюючи так званий *opkos*, хотіли тим самим показати глядачу, що перед ними не пересічні люди, а істоти вищого порядку» [2, с. 115].

Слід звернути увагу на символіку сценічного костюма і його кольори. З опису Г. Головня ми бачимо, що «Діоніс, наприклад, носив довгий плащ шафранового кольору, на вигляд жіночий. Цариці поверх хітону пурпурового кольору зі шлейфом одягали білий гіматій, також обшитий пурпуровою стрічкою. Вбрання богів складалося з вовняного плаща, який закривав усе тіло. Вигнання, траур, нещастя також знаходили свій вираз. Одяг вигнанців, наприклад, був білого кольору, але забруднений від пилу і негоди. Чорний колір означав не тільки траур, але і взагалі нещастя ... лахміття, в яке одягав деяких своїх героїв Еврипід, були символом злиднів» [3, с. 60]. Крім цього, деякі учасники користувалися певними постійними символами – атрибутами: «У старців – посох, у царя – скіпетр і т.ін.; для богів вони були встановлені з незапам'ятних часів: ліра для Аполлона, лук зі стрілами для Артеміді, тирс для Діоніса, тризуб для Посейдона і т. ін.» [2, с. 115]. Також символічними були оливкові гілки в руках тих, хто просить.

Отже, видовищні форми античної культури розкривають характерні риси символічної образності та умови, в яких вона може існувати. Це ритуальна дія з певними суспільно значущими функціями родової пам'яті, яка скеровує громадське життя на закладену в її основу систему цінностей. Обряд як сукупність ритуальних дій вимагав таких образів, які б не роз'єднували, а об'єднували тих, хто брав у них участь. Тому їх символіка не передбачала виокремлення за художніми засадами: музика, рухи, костюми, слово доповнювали один одне у синкретичній єдності народного свята.

З'ясовано, що актуальність символічної образності зростає в культурних текстах, інтерпретація яких вимагає цілісності формульного рівня в онтологічному значенні та представницького в гносеологічному. Тому символічна образність є завжди зовнішньовиразною, тобто видовищною, що потребує певної опозиційності для прочитання закладеного в її основу змісту.

Така опозиційність можлива лише в ігрових ситуаціях, які моделює міфологічна свідомість. Класичним прикладом функціонування символічної образності є антична культурна традиція, яка узагальнила її рольове призначення як комунікатора, що забезпечує чуттєвість сприйняття закладеної в основі родової пам'яті системи цінностей: моральних, соціальних, світоглядних. Історичні трансформації, які відбуваються у цих характеристиках символічної образності, дали змогу визначити спрямованість її подальшого розвитку у напрямі доцільності використання в різних контекстах: храмовому, дидактичному, карнавальному або драматичному (середньовіччя та Відродження), конкретних історичних подіях, конфліктних соціальних ситуаціях (Просвітництво), естетико-романтичному, поетико-метафоричному (модернізм), що сприяло посиленню ролі гри як автономної за своїм значенням форми, тобто театральної, яка синтезувала у ХХ столітті досвід виразності, набутий у цих контекстах. Як видовишна умовність символічна образність стала основою масових театралізованих дій, ідеологічним, політичним та маніпулятивним знаряддям впливу на суспільну свідомість (радянські постановки 20–30-х років ХХ ст.), які поєднали в собі здобутки професійного театру з традиціями обрядової культури. Отже, масове театралізоване видовище стало формою, яка інтегрує в єдине ціле знаково-символічну конструкцію з уявою та фантазією митця, які є невід'ємною частиною режисерської творчості на сучасному етапі.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Античная мифология : энциклопедия / [ред. К. Королёва]. – М. : ЭКСМО; СПб. : МИДГАРД, 2004. – 768 с., ил.
2. Варнеке Б. В. История античного театра : учеб. пособие / Б. Н. Варнеке. – Одесса : Студия «Негоциант», 2003. – 280 с., 108 ил.
3. Головня В. В. История античного театра / В. В. Головня. – М. : Искусство, 1972. – 400 с.
4. Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв. / [отв. ред. М. Ю. Давыдова]. – М. : РГГУ, 2001. – 436 с.
5. Иванов Вяч. Собр. соч. : в 4 т. / Вяч. Иванов ; [под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт]. – Bruxelles : Foyer Oriental Chrétien, 1971. – Т. 2. – 1974. – 851, [1] с.
6. Калистов Д. М. Античный театр / Д. М. Калистов. – Л. : Искусство, 1970. – 176 с.
7. Кун Н. А. Что рассказали греки и римляне о своих богах и героях / Н. А. Кун ; [под ред. Р. В. Грищенко]. – СПб. : СЗКЭО «Кристалл», 2003. – 576 с., ил.
8. Клековкін О. Ю. Античний театр : навч. посіб. для студентів вищ. навч. закл. культури і мистецтв I – IV рівнів акредитації / О. Ю. Клековкін. – К. : Артєк, 2004. – 208 с.

УДК 791.43.049.1.067

Т. І. СІЛЬЧЕНКО

### ПЛАСТИЧНА ПІДГОТОВКА РУК ЯК ОДИН ІЗ ГОЛОВНИХ КОМПОНЕНТІВ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

*У статті розглянуто один з головних компонентів акторської майстерності лялькаря – пластична підготовка рук. У результаті аналізу доведено, що правильне визначення провідної і допоміжної руки допоможе студентові добитися ефективності під час роботи над тренажними вправами і досягти певного рівня у професійній підготовці лялькаря.*

**Ключові слова:** театр ляльок, актор театру ляльок, пластика руки, тренажні вправи, провідна і допоміжна рука.

**ПЛАСТИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА РУК КАК ОДИН ИЗ ГЛАВНЫХ  
КОМПОНЕНТОВ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА**

*В статье рассмотрен один из главных компонентов актерского мастерства кукольника – пластическая подготовка рук. В результате анализа доведено, что правильное определение ведущей и вспомогательной руки поможет студенту добиться эффективности во время работы над тренажными упражнениями и достичь определенного уровня в профессиональной подготовке кукольника.*

**Ключевые слова:** театр кукол, актер театра кукол, пластика руки, тренажные упражнения, ведущая и вспомогательная рука.

**PLASTIC HEND'S PREPARATION AS ONE OF THE MAIN COMPONENTS IN  
ACTING TECHNIQUES**

*Plastic hands preparation of an actor-puppeteer, their development and expressiveness is one of the most important assignments of educational training. The plastic hands can transmit by gesture the most delicate tinge of existence of a human spirit, they are necessary for an actor of a puppet theater as a one of the strongest expressive resource. Not accidental the training of an actor-puppeteer begins with the training and descriptive exercises. Training exercises and gymnastics develop flexibility of arms and exercise their muscles. Descriptive exercises develop a student's imagination, at the time when an arm transforms into a scenic character.*

*The methodological component of a chapter «Hands plastic» may be divided into several parts. First part is a training technology, in which the hands flexibility and plasticity are being developed. The second one is «Hands as an artistic material», in which students learn to use a hands plastic as an expressive art means. The third one is «Hands-partners» in which the student must contrive a sketch plot where the student (one character) interacts with his arms or everything they create (second character).*

*Naturally the right and left hands of a human being are developed differently. The activity of one of the hands makes it principal. It quite easily learns the plastic exercises, while the auxiliary hand, that is a way behind the development, resists to it and needs much more attention during training. In order to make both hands of a student to develop more or less evenly, it is necessary to help him or her to determine the activity of either one or the other hand in the beginning of the practice.*

*Starting the training by an auxiliary hand (left), a student will determine later on that a principal hand (right) has already learned a new material. Actually, if the right hand is relatively relaxed and the left hand precisely fulfills a task then one can fill that during the unusual functioning of our hands muscles, the right hand executes micro movements that repeat those that are executed by left hand. Such signal is enough for it. After such training by an auxiliary hand a student can easily repeat this exercise by a principal one.*

*During the training the absolute liberty of hands muscles is extremely important – from shoulder gilder to finger tips. This is the most important condition during mastering the new material, since at general suppression the results are unlikely and at the boundary liberty of muscles – success is assured.*

*Practice without concentration on the working organ makes the practice unproductive, superficial. The exercise is effective only when it is performed with the absolute attention.*

*Plastic preparation of hands is one of the main components of acting techniques of an actor-puppeteer. The training and vivid exercises, that student gets during the study, facilitate him to reach a level that will help him in the future profession. Furthermore it will teach him or her to use evenly the right and left hands in work. The right definition of a principal and auxiliary hand at the beginning*

*helps a student to master the training exercises given by the teacher and reach a certain level in the professional preparation of hands.*

**Key words:** *puppet theatre, actor of a puppet theatre, hand's plastic, training exercises, principal and auxiliary hand.*

Пластична підготовка рук актора-лялькаря, їхній розвиток та виразність є однією з найважливіших завдань навчального процесу. Пластичні руки здатні передавати в жесті якнайтонші відтінки життя людського духу, вони необхідні артистові театру ляльок як один з найсильніших виразних засобів. Не випадково навчання актора-лялькаря розпочинається з тренажних та образних вправ. Тренажні вправи і гімнастика розвивають пластичність рук, інакше кажучи, розминають нервові шляхи цих кінцівок і тренують їхні м'язи. Образні ж вправи розвивають уяву студента, коли рука перетворюється у сценічний персонаж.

Про користь пластики рук для актора-лялькаря писав М. Корольов, зазначаючи, що причина появи рук-артистів в театрі ляльок і їхньої великої популярності міститься саме у художніх засобах та естетичних закономірностях театру ляльок. Т. Андріанова у своїх методичних та практичних роботах неодноразово наголошувала, що робота рук – необхідна ланка у творчості актора театру ляльок, і від ступеня їхньої тренуваності залежить точність втілення у пластиці ляльки внутрішнього та зовнішнього життя ролі [1]. С. Жуков зауважував, що непіддатливість рук заважає образному осмисленню матеріалу [2]. Н. Наумов у своїх працях зазначав, що руки лялькаря – це і технологічний інструмент, що надає життя нашому головному інструменту – ляльці, і художній інструмент, за допомогою якого створюються цілі вистави [3].

Мета статті – детальніше розкрити один з головних компонентів акторської майстерності студента – пластичну підготовку рук.

Чому пластичності рук майбутнього актора театру ляльок приділяється стільки уваги? Усе багатство свого внутрішнього життя актор передає через рух ляльки головним чином руками. Насамперед тому, що робота рук пов'язана із досвідом всього життя людини, усіх його внутрішніх спонукань, роботою всього організму. Жодна мить людини не обходиться без руху рук. Ними вона застерігає, відсторонює, захищає себе від небажаних наслідків зовнішнього світу, з їхньою допомогою вступає у необхідний контакт з навколишнім середовищем. Важлива не винятковість функцій рук взагалі, цікава насамперед належність рук до досвіду всього людського організму і можливість дії на приховані від нас внутрішні процеси через розвиток їхньої пластичності.

Вміло готуючи і тренуючи руки лялькаря, ми виховуємо і розвиваємо внутрішні творчі дані студентів. «Руки – ви немов дві великі птахи ... Як оживляли все навколо ...» Як чудово та образно слова поета В. Лебедєва-Кумача відбивають художнє значення одного з напрямків акторського мистецтва лялькаря.

Початковий розділ навчальної програми акторської майстерності театру ляльок присвячений розвитку пластики рук. Студентові пропонуються тренажні вправи з використанням вправ пропедевтики: тренажі для зняття затиску тіла; вправи на розтягування і зміцнення плеча та плечового суглоба, м'язів кисті рук і долонь; на силу руху кисті, на розвиток гнучкості та сили пальців; вправи на координацію пальців попарно і самостійності руху кожного пальця зокрема тощо.

Руки актора-лялькаря виконують три основні функції. Перша – технологічна, де руки призводять у рух ляльку, керують нею: здійснюють повороти і підйом голови, працюють елементами механіки (рота, очей тощо). Друга – художньо-технологічна. Накопичуючи в собі емоційну енергію внутрішнього «проживання» актором ролі, його руки «оживляють» ляльку. Таким чином, руки актора є сполучною ланкою між внутрішнім «проживанням» ролі і її зовнішнім втіленням через пластику ляльки. Третя – художня функція, де руки використовуються як самостійний виразний засіб [3, с. 6–7]. Методологічну складову розділу «Пластика рук» можна поділити на декілька частин.

*Перша.* Технологія тренінгу, що розвиває гнучкість і пластичність рук. На цьому етапі руки подібні до глини у скульптора, розминаються як майбутній художній матеріал:

а) вправи на розвиток гнучкості, починаючи з пальців, кистей і рук у цілому;  
б) вправи, що виробляють у студентів образне ставлення до пластики рук як художнього виразного засобу;

в) вправи, що сприяють засвоєнню визначених елементів загальної психотехніки актора: внутрішньої мови, спілкування і насамперед цілеспрямованості уваги: внутрішньої та зовнішньої.

*Друга.* «Руки – художній матеріал». Основна сутність – художньо-освітня. Студенти вчаться використовувати руки в якості художнього виразного засобу. Цю частину можна поділити на два етапи:

а) розвиток образно-художньої уяви: створення за допомогою рук різних персонажів (людей, тварин, рослин, неймовірних істот), що живуть, діють за законами людської психіки (думають, переживають, плачуть, радіють, зляться тощо);

б) вміння думати – діяти руками, опираючись на специфіку нашого виду мистецтва: чіткий розподіл на внутрішній процес «проживання» ролі актором і зовнішнє його зображення через руки (ляльку); все, що студент проживає, він повинен передати через пластику рук.

*Третя.* «Руки – партнери». Методична ціль цієї частини – оволодіння сутністю акторської природи лялькаря. Основа цієї природи міститься у подвійності акторського існування на сцені в процесі виконання ролі. Перед студентом ставиться завдання придумати сюжет етюду, де він – один персонаж, а руки (і все, що ними створюється) – інша «істота». Ці обидва персонажі повинні в процесі етюду вступати у взаємодію.

Т. П. Андріанова вважає, що систему «актор – руки актора – лялька» можна уявити собі як своєрідну біомеханічну систему, що приймає та передає інформацію. Актор подумки уявляє потрібну дію ляльки, а руки актора перетворюють його уяву у побачений актором та глядачем образ. Руки актора – це своєрідний перетворювач його нервової та фізичної енергії в пластичну дію ляльки, провідник думок та почуттів його сценічного персонажа. Від ступеня повороту кисті руки, від нахилу зап'ястка, від легкого натиску пальців на повзунок-шайбу змінюється емоційне осмислення пози казкового героя [1, с. 18]. Руки лялькаря – головний інструмент, найслухняніша і рухлива лялька. Вже в перший рік навчання руки студента повинні стати спритними, пластичними, виразними, здібними відчувати руку – майбутню ляльку, швидко реагувати на щонайменші імпульси внутрішнього життя актора.

Репетиції з руками повинні бути прирівняні до репетицій музикантів. Виконавець стільки разів програє важкий пасаж на інструменті, скільки йому необхідно для вироблення автоматизму у виконанні, тільки тоді він зможе вкласти у музичну фразу емоційне звучання. Так само й майбутньому акторові-лялькареві потрібна гімнастика рук щоденно, адже його рука – безпосередній передавач пластики та емоцій ляльки.

Тренінгові вправи символічно розділяються на два види, що, безперечно, залежать один від одного. Під час здійснення гімнастичних вправ включаються елементи уяви і, навпаки, при виконанні образних вправ потрібно володіти достатньою пластичною підготовкою рук. Проте під час перших занять при виконанні образних вправ студентові доводиться відволікатися на подолання недостатньої рухливості рук і пальців.

Мала рухливість рук залежить не від властивостей мускулатури, а залежить від організації нервово-рухового апарату. Якщо у певних структурах нервової системи не вироблений зв'язок, що організовує певний спосіб дій, то руки ще не здатні повноцінно працювати над образними вправами. Це схоже на старання піаніста, у якого стрімка та моторна робота пальців постійно порушується опором одного – нерозвинutoго, мало тренованого. Виразити думку еквівалентно до художнього задуму такий виконавець не спроможний. Окрім того, художній задум не може розвиватися далі за виконавські можливості, так як те й інше взаємозв'язане [2, с. 247].

Труднощі, які випробовує студент, починаючи роботу над тренажними вправами, є наслідком недоліку життєвої гімнастики його рук. Від природи права і ліва руки людини розвинуті по-різному. Вправи гімнастики повинні зробити цю відмінність мінімальним. Студентів, у яких однаково пластичні обидві руки, занадто мало. Вони з перших днів роботи

над вправами гімнастики швидко засвоюють матеріал. З рештою студентів робота ускладнюється.

Активність однієї з рук робить її провідною. Нервові центри обох рук пристосовані до ролі провідної, однак у житті в результаті обмежених навантажень і характеру робіт одна з рук звикає більше працювати, інша залишається менш розвинутою.

Акторові театру ляльок потрібно однаково добре вміти керувати лялькою і правою, і лівою рукою, він повинен добиватися, щоб його руки взаємно замінювали одна одну. Рівномірно розвинуті руки є умовою роботи як у пластичних етюдах з руками, так і з будь-якою системою ляльок (наприклад, у роботі з тростинною лялькою будь-яка з вільних рук повинна безперешкодно керувати тростинами). Ця якість необхідна для вимушеного відпочинку втомленої руки без втрати у виразності рухів ляльки на іншій. Вона потрібна для безперешкодного виконання будь-якої мізансцени, виходу ляльки з будь-якої сторони, пересування її в будь-якому напрямку. Не таємниця, що нерідко ці компоненти сценічної дії програють у художньому відношенні через невідповідність актора.

Більш розвинута ліва рука збагачує роботу обох рук. З рівномірним розвитком обох рук швидше розвивається пластичність усього тіла студента. Все це становить психологічну розкутість.

Для того, щоб обидві руки розвивалися більш-менш рівномірно, на початку практичних занять викладач повинен допомогти студентові з'ясувати активність тієї чи іншої руки. Пластичні вправи досить легко засвоюються провідною рукою, в той час як допоміжна рука, яка значно відстає у розвитку, чинить опір і потребує набагато більше уваги в засвоєнні вправ.

Провідна рука – права, допоміжна – ліва. Якщо студент розпочинатиме тренінг спочатку з лівої (допоміжної руки), то в подальшому виявиться, що права (провідна рука) вже засвоїла новий матеріал. Дійсно, якщо тримати праву руку максимально розслабленою, а лівою точно виконувати завдання, можна відчувати, як при незвичній для наших рук роботі м'язів права здійснює мікрорухи, що повторюють ті, які робить ліва рука. І для неї цього сигналу достатньо. Після роботи лівою рукою студенту досить легко повторити цю вправу правою. Вона майже засвоїла рухи, і ліва при цьому в розвитку не відстала.

Крайня свобода м'язів усієї, в нашому випадку правої руки (від плечового поясу до кінчиків пальців), є найважливішою умовою засвоєння нового матеріалу, тому що будь-яке зусилля в ній є аналогічним до роботи, яку здійснює ліва рука. Права при цьому «не відчуває» ліву, не сприймає її «уроку», а лівій важко працювати при затисненій правій. При загальному затиску і результати малоімовірні, а при максимальній свободі м'язів – успіх забезпечений. У цьому випадку засвоюється правильний розподіл м'язової енергії у всьому тілі студента. Так, починаючи кожну вправу з роботи лівою рукою, ми досягаємо рівномірного розвитку обох рук без затрати особливих зусиль.

Отже, студент з провідною правою рукою повинен починати засвоєння кожної вправи з допоміжної лівої руки. І навпаки. На початку звичка робити все правою рукою підштовхує студента квапити ліву, яка в силу інерції спочатку відстає, чинить опір. Вправа виконується неправильно, і, якщо викладач вчасно не помітить помилки, належного ефекту може не вийти. Необхідно стримувати студента і примушувати його повторювати все спочатку, спокійно й зосереджено. Результати не забаряться. А студент, практично відчувши користь цієї послідовності, решта вправ буде виконувати свідомо й самостійно.

Для успішного виконання гімнастики рук необхідно дотримуватися ще однієї умови: все робити з правильно спрямованим поглядом і максимальною увагою до руки, яка працює.

Під час виконання тренажних вправ обов'язково потрібен зоровий контроль. Адже при спробі здійснення вправи, поясненої викладачем, у студента виникає своє сприйняття народженого руху, незадоволеність ним і бажання внести корективи. А оскільки кожному студенту притаманні власні недоліки в пластичності кінцівок, під час тренінгу йому необхідна допомога для подолання цих недоліків, тим більше, що викладач повсякчас корегує виконання вправ. У такій ситуації студенту не варто відводити очі від своєї працюючої руки.

Виконання вправи без зосередження уваги на працюючому органі робить працю непродуктивною, поверховою. Вправа корисна тільки тоді, коли вона виконана з повною

увагою. Подаючи команду в мозок, ми простежуємо шлях цієї команди до органу, що виконує вправу, і навпаки. Таким чином, наче розігриваємо цей шлях, робимо його узвичайним, формуючи правильну навичку.

Головна умова тренажу: ніколи не виконувати вправи до перевтоми, це призводить до ослаблення й відключення уваги. Без належної уваги виконавча ділянка мозку перестає контролювати команду безпомилкової та продуктивної дії. Починаються погрішності: втрата сили руху, порушення координації, послідовності й ритмічного виконання. Відбувається неправильне засвоєння матеріалу. Втомлюються не м'язи, втомлюється відповідний відділ мозку. М'язи здатні виконати й більшу роботу, але мозок ще не засвоює таких навантажень і тому не справляється з нею. Потрібно давати голові відпочинок.

Передусім особливо втомлюється допоміжна рука. Їй потрібен систематичний відпочинок. На м'яз руки, що відпочиває, увага зосереджується так само, як і на тій, що працює. Після відпочинку вправа повторюється.

Тут ми виявляємо ще одну психофізичну особливість людського організму. Після активного виконання вправу можна повторювати з мінімальним зусиллям, хоча і з первинною увагою. Це добре закріплює навичку й одночасно надає можливість відпочинку. Таким чином, комплексно засвоюється і вправа, і точний розподіл м'язового зусилля у всьому тілі.

Невід'ємною складовою тренажу рук є пластичні дисципліни (ритміка, ексцентрика, сценічний рух, танок, фехтування). Спільність методичних завдань цих дисциплін і тренінгу рук студента-лялькаря гарантує його професійний пластичний розвиток.

Пластична підготовка рук – це один із головних компонентів акторської майстерності лялькаря. Тренажні й образні вправи, які виконує студент під час навчання, дозволяють йому досягнути того рівня підготовки, який допоможе йому у майбутній професії. Окрім того, вони навчають рівномірно використовувати у роботі праву і ліву руки. Правильне визначення провідної та допоміжної руки на початковому етапі допоможе студентові якнайшвидше засвоїти тренажні вправи і досягти певного рівня у професійній підготовці рук. Пластика рук – основа акторського мистецтва лялькаря, є спеціальною вимогою кафедри, що готує професійного актора театру ляльок.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Андрианова Т. П. Профессиональная подготовка рук кукольника / Т. П. Андрианова // Андрианова Т. П. Тренинг актера в театре кукол. – Л. : ЛГИТМиК, 1983. – 79 с.
2. Жуков С. К. Гимнастика рук актера-кукольника / С. К. Жуков // Пластика рук – основа актерского искусства кукольника. – Санкт-Петербург: С.-П.ГАТИ, 2012. – С. 247–265.
3. Наумов Н. П. Развитие пластики рук как один из элементов психотехники актера-кукольника / Н. П. Наумов // Пластика рук – основа актерского искусства кукольника. – Санкт-Петербург: С.-П.ГАТИ, 2012. – С. 6–7.

УДК 130.2:792.038.531 (091)

О. Ю. ЛАЧКО

### СТАНОВЛЕННЯ ХЕПЕНІНГУ У ТЕАТРАЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті розглянуто історичні аспекти становлення нової арт-практики – хепенінгу в театральному мистецтві. Проаналізовано естетико-художні властивості означеного явища, виявлено особливості функціонування хепенінгу в українській театральній культурі.*

**Ключові слова:** хепенінг, перформанс, акція, арт-практика, акціонізм, «мистецтво дії».



## СТАНОВЛЕНИЕ ХЭППЕНИНГА В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ XX ВЕКА

*В статье рассмотрены исторические аспекты становления новой арт-практики – хэппенинга. Проанализированы эстетико-художественные свойства данного явления, выявлены особенности функционирования хэппенинга в украинской театральной культуре.*

**Ключевые слова:** хэппенинг, перформанс, акция, арт-практика, акционизм, «искусство действия».

O. Y. LACHKO

## FORMATION OF HAPPENING IN THE THEATRE PRACTICE OF THE XX CENTURY

*The integration of world art traditions in the Ukrainian art space has led to the upraise of a phenomenon, new for the theatrical culture, – happening. Happening has formed in the medium of «action art», an avant-garde trend, shifting the accent from the result of creation to the process of creating an artistic product. The artist's actions are transformed in a kind of theatrical performance, which aims at the spontaneous involvement of spectators in the creative process.*

*The name of the phenomenon in question comes from the performance of American artist A. Kaprow, named «18 happenings in six parts», which took place in 1959 in «Reuben Gallery». It is necessary to determine the postulates of the structure of happening: renunciation of the structure «scene – audience»; a short-term and unique action; a spectator turns from an outside observer into a participant of action; no script and developed story line; the performers act without plan, spontaneously, depending on the audience reaction. Besides actualization in the visual art and music, the features of happening can be also traced in the theatre environment. Happening as a formative element of performances, can be traced in A. Boal's «invisible theatre», performances of Leo de Berardinis, R. de Simone, L. Ronconi.*

*In the second half of the XX century, happening spread in Western Europe, gaining the features of international art practice, the development and formation of which is characterized in many countries by both similar artistic texture and similar ideological foundation. The first European piece of happening, «L'enterrement de la Chose», was staged by Jean-Jacques Lebel, a French artist, poet, art critic, in 1960.*

*Besides J.-J. Lebel, J. Beuys, W. Vostell, K. Rinke joined European happening as well. Any place could be chosen for the place of action: a street, the territory of an abandoned factory, the roof of a skyscraper, a train. In the action, organized by the above mentioned masters, the prosaic gestures and deeds, separated from the everyday life, turned into a kind of an aesthetic show for a spectator and a method of leveling aggressive, erotic and other subconscious impulses for a performer.*

*Regardless of the fact that the phenomenon of happening is relatively new for the Ukrainian theatre environment, its formative principles can be often traced in the performances of various experimental troupes. Vlad Troyitsky applies the director's technique of ruining the border between the stage and auditorium in the performances of theatre «Dach». Kyiv playback theatre «Déjà vu plus» works at the intensification of relationship between the actors and spectators. This art practice is realized only outside the state art institutions: art association «Dzyga» (Lviv), foundation «Modern Art Centre» (Kyiv) work to support young Ukrainian artists.*

*The dynamic development of happening in the Ukrainian art space offers new opportunities for the dramatic performances of nowadays. This art practice aims at awakening creativity in each person and opens the way of radical creative transformation to the Ukrainian theatre.*

**Key words:** happening, performance, art practice, action art.

Інтеграція світових мистецьких традицій в український театральний простір зумовила появу нового явища – хепенінгу. Цей термін виникає у 60-х роках XX ст. у середовищі акціонізму, напрями авангардного мистецтва, в якому акцент переноситься з результату творчості на сам процес створення художнього доробку, та має стійку наукову й художню

норму вжитку саме в англomовному варіанті (англ. *happening* – випадок, подія). Тенденція контркультури другої половини ХХ ст. – це не лише невизнання традиційних форм, технік, матеріалів, передусім – це протест проти комерціалізації мистецтва. Зосереджуючи увагу на акті написання картини, митець відмовляється від твору як кінцевої мети, адже вважає недоцільним участь художніх об'єктів у функціонуванні суспільства споживання. Дії художника трансформуються у певне театралізоване дійство, мета якого полягає в спонтанному залученні глядачів до творчого процесу. Актуальність теми дослідження пов'язана із необхідністю наукового осмислення теоретичного підґрунтя, яке характеризується неоднозначністю дефініцій. Детальний аналіз понятійного апарату дозволить конкретизувати процеси, пов'язані із розвитком хепенінгу в середовищі сучасної театральної культури.

У спеціальній літературі питання генезису та ретроспективи хепенінгу висвітлено у зарубіжних енциклопедіях: «The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre» [11] та «The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance» [12]. Проблеми функціонування означеного явища в контексті театрального мистецтва проаналізовано у працях іноземних мистецтвознавців: С. Зонтаг, П. Паві, Р. Шехнера. У культурологічному контексті хепенінг досліджували В. Бичков, Н. Маньковська, М. Можейко, К. Андрєєва, В. Турчин; в аспекті концептуального мистецтва і «мистецтва дії» – Д. Буличова, К. Дьоготь, В. Петров, В. Берьозкін.

Мета статті – розглянути історію становлення та функціонування хепенінгу в театральній культурі.

Назва досліджуваного явища походить від дійства «18 хепенінгів в шести частинах» американського художника А. Капроу, яке відбулося в 1959 р. в «Рубен Гелері». Видовище нагадувало «тотальний театр», в якому брали участь Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс, Альфред Леслі, Лестер Джонсон. М. Переверзева зазначає: «...у дійстві Капроу не було ні сюжету, ні програми, ні запланованої послідовності подій...» [7]. У виставі відбувалося нівелювання «межі сцени» та перетворення публіки на учасників інсценування. Глядачі мимоволі долучалися до дійства, адже актори провокували їх на спонтанні вчинки та співавторство.

А. Капроу вперше наводить теоретичне обґрунтування хепенінгу, характеризуючи його, як «сукупність подій, виконаних або сприйнятих в більш ніж одному часі і просторі... Хепенінг, на відміну від сценічної п'єси, може відбутися в супермаркеті, під час автомобільної подорожі по автотрасі на самоті, під купою лахміття, на кухні у друга, причому як одного разу, так і регулярно... Це мистецтво, але здається, що воно ближче до реального життя» [13, с. 3].

А. Капроу був послідовником ідей Джона Кейджа, автора знаменитої п'єси «4'33». Під час виконання цього твору піаніст, вийшовши на сцену і сівши за рояль, залишався нерухомим протягом тих самих 4 хвилин 33 секунд. Глядачі, які спочатку прислуховувалися до тиші, згодом почали реагувати, тим самим створюючи навколо певну звукову атмосферу. Художньо-естетична концепція Д. Кейджа полягала «...у виділенні цілих фрагментів, уламків реальної дійсності і обмеженні їх художніми рамками» [7]. Під час дійства «4'33» кожен слухач ставав учасником гігантського оркестру.

Художні принципи А. Капроу та Д. Кейджа були схвально прийняті багатьма послідовниками «мистецтва дії»: Клас Олденбург, Джим Дайн, Жан-Жак Лебель, Роберт Раушенберг, Рой Ліхтенштейн намагалися по-новому поглянути на художню реальність.

Аналізуючи дійства названих митців, слід виокремити основні постулати побудови хепенінгу: відмова від структури «сцена – аудиторія»; неповторність дійства; глядач перетворюється зі стороннього спостерігача на учасника дії; відсутність сценарію і задалегідь продуманої сюжетної лінії; непередбачувана тривалість видовища. С. Зонтаг зазначає: «В основі впливу хепенінгів – незаплановане коло несподіванок без кульмінації та розв'язки: передусім алогічність сновидінь, ніж логіка більшості мистецтв. Часу в снах не відчуваєш. Те ж саме – в хепенінгах» [2, с. 39]. Ірраціональному елементу у видовищі надається особлива естетична значимість.

Не зважаючи на те, що хепенінг мав ознаки театрального дійства, А. Капроу відмовлявся від ідеї його генези у театральному середовищі, детермінуючи означене поняття як

новий жанр в системі образотворчого мистецтва. Теоретична дискусія продовжується й донині: у мистецтвознавчих працях присутні наступні дефініції: «різновид арт-акції, що відрізняється масовою участю глядачів, живою імпровізацією, безпосередністю, ризиком, що унеможливує чіткий сценарій» [1, с. 217], «форма театральної діяльності» [5, с. 424], «одна із форм сучасного мистецтва, мультимедійна подія, розіграна на публіці з елементами образотворчого мистецтва, хореографії і театрального мистецтва» [7].

Еріка Фішер-Ліхте, німецький мистецтвознавець, підкреслює, що суть будь-якої «революції в театрі» – атака на «традиційний театр», а точніше, на його базові принципи, які склалися у європейському театрі XVIII ст.: перенесення на сцену літературного тексту; актор, який представляє персонажа і втрачає при цьому своє власне обличчя; обмеження ролі глядачів, які спостерігають за зображуваними подіями, вживаються в образи персонажів і осягають сформульовану в постановці ідею [10, с. 482]. Заперечуючи вищеозначені засади, філософсько-естетичні інтеції хепенінгу суттєво вплинули на трансформаційні процеси у середовищі театральної культури. Якщо класичне драматичне мистецтво культивувало споглядання як основну форму сприйняття твору, то хепенінг надає перевагу хаптиці.

Відомий французький мислитель Ж.-П. Сартр вважає провісником хепенінгу вистави «театру жорстокості» А. Арто: «Дійсно, здебільшого хепенінг – це вмiла експлуатація жорстокості, про яку говорив Арто... Сцена відсутня, усе трапляється прямо посеред залу або ж на вулиці, на березі моря; все відбувається між глядачами і тими, кого ми назвемо вже не акторами, а діючими особами; між ними існує лише тимчасове розмежування, тобто розмежування у часі. Діючі особи реально щось роблять – неважливо, що саме, але неодмінно щось провокаційне, зухвале – і це приводить до того, що відбувається реальна подія – неважливо яка!» [8, с. 93]. Ж.-П. Сартр зазначає, що відмова від театральності в ім'я реального проживання події – гасло А. Арто, режисера-авангардиста. Ознаки хепенінгу простежуються у «невидимому театрі» А. Боалю (термін введено А. Боалем у 1977 р.), виставах Лео де Берардініса, Р. де Сімоні, Л. Ронконі.

Відступ від театральності заради реального «проживання» події, стирання кордонів між життям та мистецтвом провокує небачену раніше активізацію суб'єкта. Нова арт-практика сприяє художньому синтезу на сцені: відбувається посилення акцентів візуально-віртуального характеру. Звичайний перехожий, зупинившись на хвилину, здатен вплинути на розвиток сюжету, перетворюючись із пасивного спостерігача на співавтор вистави.

Протягом другої половини XX ст. хепенінг поширюється в Західній Європі та набуває ознак інтернаціональної художньої практики, розвиток і становлення якої у багатьох країнах характеризується не лише схожими художніми особливостями, а й має подібні ідеологічні підстави. Перший європейський хепенінг «L'enterrement de la Chose» реалізовував у 1960 р. Жан-Жак Лебель – французький художник, поет, мистецтвознавець. Дійства Ж.-Ж. Лебеля наближалися за своєю формою до театралізованих імпровізацій, що розвивалися навколо задалегідь визначених сцен у супроводі живої музики.

Естетичною домінантою видовищ Ж.-Ж. Лебеля слугували оголені тіла, секс, свіже м'ясо, атрибути політичного життя і символи суспільства споживання. Художник здійснював моральну трансгресію, гарантуючи глядачеві необхідний катарсис, який дозволив би подолати приховані травми, вилікувати суспільство від насильства і знайти бажану свободу.

Намагаючись виявити характерні риси хепенінгу у театральному мистецтві, Ж.-Ж. Лебель досліджував творчість авангардного театрального колективу «The Living Theatre». За допомогою «прекрасної, ненасильницької, анархічної революції» в театральному мистецтві актори намагалися зруйнувати так звану «четверту стіну», яка заважала взаємодії з глядацьким залом на первинному енергетичному рівні. Фундатор театру Джуліан Бек зазначав: «Ви не можете бути вільні, якщо ваше життя міститься у рамках літературного твору» [4]. Вистави «The Living Theatre» нагадували містичний ритуал, у процесі якого глядачі мимоволі долучалися до акторської трупи. Віра в те, що відбувається на сцені, стирала лінію рампи і вивільняла неймовірний енергетичний потенціал видовища.

На думку американського мистецтвознавця С. Зонтаг, хепенінг – це «бісівська комедія», мета якої полягає у тому, щоб «пробудити сьогоднішню публіку від її комфортної

емоційної анестезії» [2, с. 37]. Варто зазначити, що саме провокаційний характер дійства актуалізує нові теми для обговорення у суспільстві, які свідомо залишаються поза межами повсякденної дискусії внаслідок своєї неоднозначності. Залучення глядачів до співавторства, яке найчастіше характеризувалося безглуздістю дій та безчинством, складало драматургічну основу хепенінгу. М. Скорнякова зазначає, що в процесі ігрової імпровізації «...глядачі непомітно для самих себе втягувались у дію, мимоволі стаючи співучасниками. Тільки тоді, коли все закінчувалося, загальна картина подій вибудовувалася в щось цільне» [9, с. 121]. Непередбачуваний характер видовища провокував емоційний шок і повністю змінював зміст і тривалість дійства.

До європейської практики хепенінгу, окрім Ж.-Ж. Лебеля, долучаються також Й. Бойс, В. Фостель, К. Ринке. Місцем дії обирався будь-який простір: вулиця, територія занедбаного заводу, дах хмарочосу, потяг. В акціях цих митців повсякденні вчинки і жести, будучи вилучені із звичайного життя, набували характеру естетичного видовища для спостерігача, а для виконавця ставали способом нівелювання агресивних, еротичних та інших підсвідомих імпульсів.

Одночасно із розвитком європейського хепенінгу простежуються спроби інтеграції постмодерністських арт-практик у художню реальність СРСР. У 1951 р. на філологічному факультеті Ленінградського державного університету імені А. Жданова відбувся перший хепенінг, у якому взяли участь студенти М. Красильников, Ю. Михайлов та Е. Кондратов. Оскільки образ вільного і творчо ініціативного індивіда не міг бути популярний в СРСР, автори були виключені з університету за вільнодумство.

На протигагу офіційному курсу державної доктрини у сфері мистецтва виникають арт-групи «Мухомори», «Коллективні дії», «Э.Т.И.». «Ми не займаємося мистецтвом. Наш головний твір – це наше існування», – зазначав один із фундаторів «Мухоморів» К. Звездочетов [3]. Насміхаючись над політикою «розвиненого соціалізму», «Мухомори» розпочали період героїчного естетичного протистояння влади і незалежних геніїв. Серед багаточисельних акцій, хепенінгів та перформансів найбільш знаковими були: «Випадок в котельні», «Скарб», «Життя в метро», «Розстріл». Митці викладали своїми тілами нецензурне слово на снігу; каталися на метро з відкриття і до закриття, призначаючи явки на різних станціях; відправляли глядачів з лопатами в руках, щоб ті зрештою відкопали художника Свена Гундлаха, який просидів кілька годин під землею. Однак боротьба з рецидивами тоталітарного мислення, шляхом реалізації подібних творчих проєктів так і не вийшла за межі вузького кола апологетів андеграундної культури.

Після розпаду СРСР хепенінг набуває динамічного розвитку у середовищі художників, музикантів, діячів театрального мистецтва. Серед театральних колективів, які використовують формотворчі ознаки цієї арт-практики у виставах, слід виділити московський театр «Тінь». Творчим колективом реалізовано хепенінг «Червоні шапочки», сюжетом якого є процес творчості глядачів: вони самостійно створюють звукову партитуру, оживляють ляльки, будують декорації. Завершується вистава демонстрацією фільму, головними героями якого були «автори» видовища. Театр «Тінь» реалізовував проєкт «Швидка театральна допомога» (мікроавтобус з обладнаною міні сценою та глядацьким залом), мета якого полягала у виїзді в будь-який час і в будь-яке зручне для глядача місце для введення «ін'єкції культури». «Театромобіль» отримав національну премію «Золота Маска» у 2013 р.

Театр «Гун-го» Сергія Гогуна влаштовує видовище на вокзалах, вулицях. Драматургія таких акцій створюється на імпровізаційній основі, характерна пряма участь глядача в конструюванні сюжету.

Аналізуючи історію становлення українського хепенінгу, слід зазначити, що театральне мистецтво сьогодення перебуває під інтенсивним впливом споживчо-орієнтованої публіки, спрямованої переважно на розважальний жанр. Перенесення акценту з творчості автора на творчість глядача потребує принципової здатності останнього до інтерпретації, розуміння множинності смислів тексту, відповідного інтелектуального, естетичного, духовного досвіду.

Формотворчі принципи хепенінгу часто простежуються у дійствах Влада Троїцького: прийом руйнації кордону між сценою і залом у виставах театру «Дах». У напрямі активізації стосунків між акторами та глядачами працює київський плейбек-театр «Déjà vu plus». Вистава «Нова зустріч із собою» характеризується відсутністю заздалегідь підготовленого сценарію: засобами нестримної імпровізаційної гри актори відтворюють реальні життєві історії глядачів. Безпосередня участь у мистецькій дії впливає на чуттєву сферу людини, що трансформується в міру того, як певні зміни відбуваються в системі візуального й тактильного сприйняття. Показ вистави щораз унікальний і неповторний, позаяк глядацька аудиторія повсякчас наповнює театральний простір новими історіями та емоційними переживаннями. Глядач починає краще розуміти не лише механізми створення сучасної вистави, але й функціонування суспільства, економіки й політики, а також отримує нові знання і знаходить поновлений психологічний досвід.

Вищезазначене дозволило дійти висновку, що динамічний розвиток хепенінгу в українському художньому просторі продукуватиме нові можливості для театральних вистав сьогодення. Основними принципами створення хепенінгу є: незвичайний простір, у якому зароджується задум; взаємопроникнення «життя-сцена»; неповторність дійства; участь глядачів у видовищі нарівні із акторами; відсутність заздалегідь продуманої сюжетної лінії; випадковий характер подій. Така мистецька практика направлена на пробудження у кожній людині енергії творчого начала, адже головна мета дійства – у процесі ігрової імпровізації дати вихід підсвідомим імпульсам, стати джерелом нового досвіду реципієнта, що дозволить українському театру вийти на новий рівень радикальних творчих перетворень

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Десятерик Д. Альтернативная культура. Энциклопедия / Дмитрий Десятерик. – Екатеринбург : Ультра-Культура, 2005. – 240 с.
2. Зонтаг С. Хепенинги: Искусство безоглядных сопоставлений / С. Зонтаг // Мысль как страсть: Избранные эссе 1960–70-х годов / [Сост., общ. ред., пер. с фр. Б. Дубина; Пер. с англ. В. Голышева и др.]. – М., 1997. – С. 37–45.
3. Ковалев А. Никто – полковнику [Електронний ресурс] / Андрей Ковалев – Режим доступу до ресурсу: [http://old.russ.ru/columns/pictures/20040312\\_kov-pr.html](http://old.russ.ru/columns/pictures/20040312_kov-pr.html) – Загл. с экрана.
4. Локшин Б. «The Living Theatre»: репетиция рая [Електронний ресурс] / Борис Локшин – Режим доступу до ресурсу: <http://oteatre.info/living-theatre-repetitsiya-aya/>. – Загл. с экрана.
5. Пави П. Словарь театра / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
6. Переверзева М. Хэппенинг / Марина Переверзева // Музыкальная культура США XX века: Учебное пособие. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007. – С. 455–468.
7. Переверзева М. Хэппенинги Джона Кейджа [Електронний ресурс] / Марина Переверзева // Harmony: международный музыкальный культурологический журнал – Режим доступу до ресурсу: <http://harmony.musigidunya.az/rus/archiveader.asp?s=1&xtid=114>. – Загл. с экрана.
8. Сартр Ж.–П. К театру ситуаций [пер. с франц.] / Жан-Поль Сартр // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. – М. : ТПФ «Союзтеатр», 1992. – С. 92–94.
9. Скорнякова М. Реформа театрального пространства (Эксперименты Луки Ронкони) / Мария Скорнякова // Западное искусство. XX век. Между Пикассо и Бергманом. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1997. – С. 99–128.
10. Фишер-Лихте Э. Франк Касторф: игры с театром. Как новое приходит в мир / Э. Фишер-Лихте // Германия. XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм. Литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр [Текст] : [сборник] / [В. И. Берёзкин [и др.] ; ред.-сост. В. Ф. Колязин]. – М. : РОССПЭН, 2008. – С. 481–502.

11. Chambers C. The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre / Colin Chambers. – New York : Continuum, 2002. – 865 p.
12. Kennedy D. The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance / Dennis Kennedy. – New York : Oxford University Press, 2003. – 1618 p.
13. Kaprow A. Some Recent Happenings / Allan Kaprow. – New York : A Great Bear Pamphlet, 1966. – 18 p.

УДК 378.147.091:792.78.071

В. О. БУГАЙОВА

### **РОЗВИТОК СИСТЕМНО-КРЕАТИВНОГО МИСЛЕННЯ МАЙБУТНЬОГО РЕЖИСЕРА ЕСТРАДИ ТА МАСОВИХ СВЯТ**

*У статті розглянуто популярні підходи аналізу креативності, наведено практичні поради для стимуляції творчих здібностей студентів, які навчаються режисерської професії.*

**Ключові слова:** креативність, латеральність, мислення, творчі здібності, методи театральної педагогіки.

В. А. БУГАЙОВА

### **РАЗВИТИЕ СИСТЕМНО-КРЕАТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ БУДУЩЕГО РЕЖИССЕРА ЭСТРАДЫ И МАССОВЫХ ПРАЗДНИКОВ**

*В статье рассмотрено популярные подходы анализа креативности, даны практические советы для стимуляции творческих способностей студентов, обучаемых режиссерской профессии.*

**Ключевые слова:** креативность, латеральность, мышление, творческие способности, методы театральной педагогики.

V. O. BUHAIIOVA

### **DEVELOPMENT OF SYSTEMATIC CREATIVE THINKING ESTRADE AND MASS CELEBRATION DIRECTOR STUDENTS**

*This article is about investigation of most popular approaches for analysis of creativeness, giving practical advices for stimulation of director students creative abilities.*

*Modern society, development of innovative technologies require forming of new field of educational activity. Social demand for creative and proactive graduate who can show himself in different situations, flexibly use knowledge in different life situation has a big influence on upgrading whole educational system. Regarding the director's profession creativity – is one of the most important measures of specialist's success. That is why nowadays we can notice a high interest for creativity as in Ukrainian such in other countries pedagogics and psychology. Among popular approaches to creativity analysis we can mark: conception of lateral thinking, in accordance to which all people have vertical (logical) or horizontal (lateral) type of thinking. Their differences are: Vertical thinking allows existence of only one way to solve the problem and denies all other directions. Horizontal thinking compares all possible ways, underscores new ways and always leaves space for new choice Vertical thinking accepts only distinctive consistent steps, while horizontal accepts logical leaps In vertical thinking every human's step has to be proper, in horizontal only result matters Vertical thinking has tendency to quickly label, horizontal tends to avoid templates and strict schemes Vertical*

*thinking sticks to pre-described easy path, horizontal seeks for other ways, which, at first glance is less promising, but in the end leads to creation of the new original idea.*

*Discussing the result of practical exercise on development of creative thinking, it is not recommended to measure it, but analyze: what is in common and different, what are good and bad sides, nuances, which are noticed by one group and which were not noticed by another one, different aspects of creative determinations, similarities and differences with scientific determinations etc. Teacher has to look after students so they don't start discussing personalities, give everyone an opportunity to participate, keep the conversation flow in structured manner, without turning lesson into chaos. Working with creative tasks in aspect of creativity trainings allow participants to learn main stages of creative process. In order to make students pay attention to this, before explaining the goals of training task, teacher asks students to pay attention to all conditions that arise, and during the discussion students tell about these conditions, their common characteristics and dynamics. Being creative means combining as much possibilities as possible, being actor and spectator at the same time. Doing, exchanging experiences. Stand away from clichés and static models of thinking. Generalize alternatives and taking new ideas, which can become a starting point in implementation of future plan.*

**Key words:** *creativity, laterality, thinking, creative abilities, methods of theatrical pedagogics.*

Сучасний рух суспільства, розвиток інноваційних технологій, висувають вимоги до формування нового поля освітньої діяльності. Великий вплив на вдосконалення всієї системи освіти надає соціальне замовлення суспільства на креативного, активного випускника загальноосвітнього закладу, здатного проявити себе в нестандартних умовах, гнучко і самостійно використовувати набуті знання в різноманітних життєвих ситуаціях. Стосовно режисерської професії креативність – один із найважливіших критеріїв оцінки успішності майбутнього фахівця. Саме тому сьогодні відзначається підвищений інтерес до креативності як у вітчизняній, так і в зарубіжній педагогіці та психології.

Серед науковців, що досліджують проблеми креативності, можемо відзначити таких авторів, як О. Є. Антонова [1], Е. де Боно [10], Дж. Гілфорд [3], Т. Сидорчук [9] та ін. Незважаючи на значну кількість робіт, присвячених проблемам творчого мислення та самосвідомості особистості, дотепер недостатньо вивчена специфіка практичного вдосконалення розвитку креативності серед студентів творчих спеціальностей. Саме це ставимо собі за мету висвітлити у пропонованій роботі.

Сьогодні існує більше ста означень креативності. Та виявлення генези креативності не можливе без з'ясування самого поняття «креативність». У перекладі з англійської «Creative» – творчий, з латиниці «Creation» – створення. Таким чином бачимо, що креативність має подвійне значення: творчість і створення, чи створення творчості. Існує безліч критеріїв, за якими прийнято визначати креативність людини. Американський психолог Джо Пол Гілфорд виділяє шість параметрів креативності: здатність до знаходження і постановки проблеми; здатність до генерування великої кількості ідей; гнучкість – здатність до продукування різноманітних ідей; оригінальність – здатність відповідати на стимули нестандартно; здатність удосконалювати об'єкт, додаючи деталі; здатність розв'язувати проблеми, тобто здатність до аналізу та синтезу [3]. Проаналізувавши концепції творчого мислення, розроблені зарубіжними психологами (мультифакторна теорія Дж. Гілфорда, концепція латерального мислення Е. де Боно, інвестиційна теорія креативності Р. Стернберга, Т. Любарта, теорія трьох кілець Дж. Рензулли та ін.), приходимо до висновку, що креативність притаманна від природи усім людям без винятку. Людина втрачає здатність до творчої поведінки лише під впливом негативного соціального середовища.

Специфіка виховання майбутніх режисерів естради та масових свят припускає регулювання ступеня креативності. Для початку проведемо паралелі між критичним мисленням звичайної людини й креативним мисленням режисера естради та масових свят:

## ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Критичне мислення звичайної людини:	Креативне мислення режисера естради та масових свят:
аналітичне	генеративне
конвергентне	дивергентне
вертикально спрямоване	спрямоване вбік
містить ймовірність	містить можливість
базується на судженнях	базується на припущеннях
сфокусоване	розсіяне
об'єктивне	суб'єктивне
задіює ліву півкулю мозку	задіює праву півкулю мозку й активно використовує ліву
вербальне	візуальне
лінійне	асоціативне
результат – аргументація, розумовий висновок	результат – новизна, широкий вибір

Як же сконструювати незвичайний святковий захід, використовуючи латеральний тип мислення? Як розвинути креативне мислення студента-режисера для створення святкового заходу, не схожого ні на який інший? Як здивувати, вразити, захопити глядача?

Серед популярних підходів аналізу креативності можна відзначити концепцію латерального мислення, за якою усі люди володіють вертикальним (логічним) і горизонтальним (латеральним) типами мислення. Різниця їх полягає у тому, що:

- вертикальне мислення допускає існування тільки одного шляху вирішення проблеми й заперечує всі інші напрями. Горизонтальне мислення розглядає і порівнює всі можливі шляхи, звертає особливу увагу на нові шляхи і завжди залишає можливість для нового вибору;
- вертикальне мислення визнає тільки окремі послідовні кроки, горизонтальне ж допускає логічні стрибки;
- при вертикальному мисленні людини кожен крок має бути правильним, при горизонтальному – важливий тільки підсумковий результат;
- вертикальне мислення схильне занадто швидко наклеювати ярлики, горизонтальне ж прагне уникнути шаблонів і жорстких схем;
- вертикальне мислення дотримується давновикладеного, легкого шляху, горизонтальне – шукає шлях, який на перший погляд обіцяє найменше, а в кінцевому результаті наштовхує на створення оригінальної ідеї.

Інша теорія **ТРІЗ** (теорія рішення винахідницьких завдань) – це теорія, що досліджує механізми розвитку технічних систем з метою створення практичних методів розв'язання винахідницьких завдань. Роботу над теорією розпочав Генріх Альтшуллер і його колеги в 1946 році, і до тепер концепція розвинулася до серйозних масштабів. ТРІЗ ґрунтується на науковому підході до винахідництва, застосуванні спеціальних алгоритмів для пошуку рішень, вдосконаленні творчих колективів [2]. Однак ТРІЗ не сформувалася науковою дисципліною в силу відсутності єдиної структури.

Методика «**Шести капелюхів**» Едварда де Боно, яка дозволяє впорядкувати творчий процес за допомогою уявного надягання одного з шести кольорових капелюхів.

1. Інформаційний білий капелюх. Білий капелюх використовується для того, щоб направити увагу людини на інформацію. При цьому типі мислення нас цікавлять в основному факти. Ми задаємося питаннями про те, що ми вже знаємо, яка ще інформація нам необхідна і як нам її можна отримати.

2. Емоційний червоний капелюх. Мислення в червоному капелюсі пов'язано з інтуїцією, емоціями, бажаннями і почуттями. Червоний капелюх дає можливість висловлювати



свої почуття і здогади щодо розглянутої проблеми, не вдаючись до пояснень, виправдань або мотивації.

3. Обережний чорний капелюх. Мислення в чорному капелюсі дозволяє нам давати волю нашій критиці, здоровому скептицизму, побоюванням і обережності. Таке мислення оберігає нас від нерозважливих і непродуманих дій, вказує на можливі ризики, підводні рифи і каміння.

4. Оптимістичний жовтий капелюх. Розмірковуючи в жовтому капелюсі, ми намагаємося знайти переваги і перспективи, виявити всі потенційні можливості. Оптимістичні роздуми допомагають нам знайти всі достоїнства потрібного об'єкта.

5. Творчий зелений капелюх. Одягаючи зелений капелюх, ми придумуємо нові ідеї, а також змінюємо вже існуючі, шукаємо можливі альтернативи, досліджуємо потенційні можливості. Зелений капелюх створює в нашій голові режим творчості та креативності.

6. Організований синій капелюх. Синій капелюх призначений для спрямування нашого розуму до управління самим процесом нашої активності. Можна сказати, що у синьому капелюсі відбувається мислення про мислення. Такий тип розумової діяльності використовують на початку креативного процесу для визначення того, що належить зробити, а також у кінці, щоб узагальнити отримані результати [9].

Тоні Бьюзен є автором методики «**Ментальних карт**». На його думку, креативність пов'язана з пам'яттю, а значить, зміцнення пам'яті поліпшить і якість креативних процесів [6, с. 61]. Однак традиційна система запису із заголовками й абзацами перешкоджає запам'ятовуванню. Бьюзен запропонував помістити в центр листа ключове поняття, а всі асоціації, гідні запам'ятовування, записувати на гілках, що виходять від центру. Не забороняється підкріплювати думки графічно. Процес малювання карти сприяє появі нових асоціацій, а образ отриманого дерева надовго залишиться в пам'яті.

Інший вчений пропонує методику під назвою «**Синектика**». Дж. Гордон вважає, що основне джерело креативності – у пошуку аналогів. Спочатку потрібно вибрати об'єкт і намалювати таблицю для його аналогів. У перший стовпець записують всі прямі аналоги, у другий – непрямі (наприклад, заперечення ознак першого стовпчика). Потім потрібно зіставити мету, об'єкт і непрямі аналоги [6, с. 72]. Скажімо, об'єкт – олівець, завдання – розширення асортименту. Пряма аналогія – об'ємний олівець, її заперечення – плоский олівець. Результатом буде олівець-закладка.

**Метод фокальних об'єктів** авторства Чарльза Вайтінга. Ідея цього методу полягає в тому, щоб об'єднати ознаки різних об'єктів в одному предметі. Наприклад, взяли звичайну свічку і поняття «Новий рік». Новий рік асоціюється з іскристим бенгальським вогнем, цю ознаку можна перенести на свічку. Якщо бенгальську свічку стерти в порошок і додати його в віск, вийде «новорічна» свічка з іскристою крихтою всередині.

**Морфологічний аналіз** Фріца Цвіккі, за яким об'єкт потрібно розкласти на компоненти, вибрати з них кілька суттєвих характеристик, змінити їх і спробувати поєднати знову для того, щоб у фіналі вийшов новий об'єкт. Наприклад, потрібно придумати візитну картку для парфумерної компанії. Якщо змінити класичну прямокутну форму і вплив на органи чуття, може вийти трикутна візитка із запахом парфумів.

**Метод непрямих стратегій**, або 128 карт із фразами, які призначені для нетривіального вирішення проблем у творчій діяльності. Ідея їх створення належить відомому англійському композитору Брайану Іно і німецькому художнику Пітеру Шмідту. Картки використовують таким чином: коли людина підходить до складного творчого ступору чи відчуває глухий кут, потрібно навмання вибрати будь-яку картку з колоди і спробувати творчо осмислити повідомлення (наприклад, «дай волю злості», «вкради рішення» та ін.). Під час створення нової ідеї потрібно витягувати картку і намагатися слідувати за її вказівками.

Окрім вищезазначених методик, у театральній педагогіці задля знаходження нестандартних, інноваційних рішень реалізації творчих ідей та застосування їх на практиці необхідно використовувати метод Алекса Осборна більш відомий як «метод мозкового штурму» – вирішення проблеми на основі стимулювання творчої активності, де учасникам обговорення пропонують висловлювати якомога більшу кількість варіантів рішення, в тому

числі нафантастичніших. Після цього із загального числа висловлених ідей відбирають найбільш вдалі, які можуть бути використані на практиці. Метою застосування мозкового штурму є виключення оцінного компонента на початкових стадіях створення ідей. Класична техніка мозкового штурму, запропонована Осборном, ґрунтується на двох основних принципах – «відстрочка винесення вироку ідеї» та «з кількості народжується якість» [5]. Цей підхід передбачає застосування декількох правил, серед яких:

- виключається критика: на стадії генерації ідей вислів будь-якої критики на адресу авторів ідей (як своїх, так і чужих) не допускається;
- вітається вільний політ фантазії: студенти повинні спробувати максимально розвивати свою уяву. Дозволено висловлювати будь-які, навіть абсурдні або фантастичні ідеї. Не існує ідей настільки безглузвих або непрактичних, щоб їх не можна було висловити вголос;
- комбінування і вдосконалення запропонованих ідей: розвиток ідей, запропонованих іншими;
- відбір кращого рішення, виходячи з експертних оцінок.

В останні роки широке поширення одержав «електронний мозковий штурм» (online brainstorming), що використовує інтернет-технології. Він дозволяє майже повністю усунути «боязнь оцінки», тому забезпечує анонімність учасників, а також дає можливість вирішити ряд проблем традиційного мозкового штурму [5].

Практичними засобами на режисерських заняттях для стимуляції творчих здібностей мають стати постійні завдання-брифи, арт-терапія, різноманітні теоретичні колоквиуми, візуальні та вербальні комплекси вправ тощо. Для проведення практичних занять необхідна простора аудиторія, де меблі розміщені вздовж стін (стілці відповідно до кількості студентів), фліп-чарт. На стінах можна розміщувати результати практичної роботи.

Необхідні матеріали:

- м'ячик середнього розміру, стікери різних кольорів;
- ручка і блокнот для кожного студента;
- кольоровий папір принаймні 6 кольорів (червоний, білий, чорний, зелений, синій, жовтий);
- степлер, клей, ножиці;
- фломастери, маркери;
- фліп-чарт, аркуші паперу для малювання.

Перед кожним практичним заняттям, яке відбувається у формі тренінгу, викладач має визначити головні правила тренінгу: активність, безоцінність, позитивність (в ідеалі група сама формує правила, за якими вона буде працювати, але ці 4 правила обов'язкові).

Творчий процес має складатися з трьох частин:

- 1) легка, коротка розминка;
- 2) сам процес народження нових ідей;
- 3) стадія «інкубації» чи «дозрівання».

Через короткий час студент зможе побачити результат своєї творчості. Під час творчого процесу потрібно завжди пам'ятати про подію, заради якої має бути створене оригінальне свято, записувати ту чи іншу творчу ідею, думку, яка, можливо, навіть і не буде пов'язана із тематикою свята. Краще, якщо це буде окремий записник, у який записуватимуться усі творчі ідеї. Можливе створення також невеликої картотеки (як в бібліотеці) з розділами для ідей за тематикою. Окрім цього, працюючи над конкретним завданням, студенту рекомендується користуватися методикою «Питальні питання». Суть її заключається в наступному: студент задає собі головне питання і до цього формує ряд так званих «підпитань». Наприклад:

Питання	Підпитання
«Хто»	«кому вигідно вирішення цієї проблеми», «хто залежить від цієї проблеми», «хто сказав, що це проблема» і т.ін.

## ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

«Що»	«що ми можемо змінити», «що ми знаємо про це», «що ми робили в минулому, стикаючись з цим» і т.ін.
«Де»	«де ми можемо це знайти», «де ми стикалися з цим», «де знайти кращий варіант» і т.ін.
«Коли»	«коли це зазвичай трапляється», «коли це з'явилося», «коли необхідно прийняти рішення» і т.ін.
«Чому»	«чому нам не піти», «чому нам потрібно це робити» і т.ін.

Обговорюючи результати практичного заняття, не рекомендується оцінювати його, а лише аналізувати: що спільного і що відмінного, позитивного чи негативного, нюанси, які помітила одна група і не помітила інша, різні аспекти творчих понять, схожість/відмінність з визначеннями вчених тощо. Викладачеві обов'язково необхідно стежити за часом, не переходити на особистості, надавати можливість студентам виступати по черзі, стежити за ходом розмови, щоб було чітко використання методу, не перетворювати заняття на хаос.

Робота над творчими завданнями в рамках тренінгів креативності дозволяє учасникам групи усвідомити головні етапи творчого процесу. Для того, щоб спонукати учасників звернути увагу на це, викладач перед тим, як дати умову завдання-тренінгу, просить звертати увагу на всі стани, які виникають у студентів, а в ході обговорення вражень студенти розповідають про ці стани, їхні характерні особливості й динаміку.

До роботи із розвитком творчого мислення студентів обов'язковим має бути залучення практикуючого психолога. Дослідження, проведені науковцями, показують, що взаємозв'язки самосвідомості з творчим мисленням розвинуті окремо у дівчат і юнаків. У дівчат кількість взаємозв'язків творчого мислення з різними компонентами самосвідомості від старшого шкільного віку до першого курсу збільшується, у той час як у юнаків – зменшується і збільшується до четвертого курсу. Це пов'язано з тим, що дівчата трохи раніше, ніж юнаки, починають цікавитися своїм майбутнім, плануючи його і себе в ньому. Крім того, дівчата I курсу вже активно використовують творче мислення для формування свого «Я». У юнаків цей процес починається трохи пізніше – до IV курсу. Юнаки починають вибудовувати свою життєву перспективу, коли відбувається більш глибоке осмислення своєї майбутньої спеціальності, формування певного ставлення до своєї професії. Також виявлено, що для юнаків характерними є взаємозв'язки самосвідомості як з вербальною, так і з невербальною стороною творчого мислення, для дівчат же більш вираженими є взаємозв'язок з невербальною стороною. Це пояснюється тим, що і в дівчат, і в хлопців народжується інтерес до власної особистості, до форм її організації, саморегуляції, і творче мислення бере в цьому активну участь. У той же час дівчата більш чутливі до чужої думки про них, критики і глузування, більш вразливі. Це перешкоджає реалізації вербальної сторони творчого мислення і прояву вербальних творчих здібностей. Однак вони використовують невербальну сторону творчого мислення у формуванні уявлень про себе: фантазуючи, роблячи замальовки, працюючи з образами. Юнаки більш об'єктивно ставляться до неприємностей, менш тривожні, рідше відчувають страх, що позитивно впливає на розвиток взаємозв'язку самосвідомості як з вербальною, так і з невербальною стороною творчого мислення [4].

Підводячи підсумки, можемо говорити про те, що креативність – це не придумування чогось нового. Це лише вміння бачити більше в сьогоденні. Користь від бачення можливостей проявляється лише в дії, в реалізації. Тому театральна педагогіка має йти вперед, використовуючи сучасні способи розвитку фантазії та уяви, фундамент яких заклала ще театральна система К. С. Станіславського, В. Немировича-Данченка, та інших титанів режисерської науки. Бути креативним означає насамперед з'єднати в дії якомога більше можливостей сьогодення, бути одночасно і діючим, і спостерігаючим. Діяти, усвідомлювати, ділитися досвідом. Відійти від кліше і сталих моделей мислення. Узагальнювати альтернативи і хапатися за нові ідеї, від яких можна відштовхнутися у створенні та реалізації майбутнього задуму.

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Антонова О. Є. Сутність поняття креативності: проблеми та пошуки / О. Є. Антонова // Теоретичні і прикладні аспекти розвитку креативної освіти у вищій школі: монографія / [за ред. О. А. Дубасенюк]. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012. – С. 14–41.
2. Альтшуллер Г. С., Алгоритм изобретения / Г. С. Альтшуллер. – М., Московский рабочий, 1969. – С. 50.
3. Гилфорд Дж. Три стороны интеллекта / Дж. Гилфорд // Психология мышления. – М. : Прогресс, 1969. – С. 433–456.
4. Губенко Е. Л. Диагностика и развитие творческих способностей ребенка средствами изобразительного искусства / Е. Л. Губенко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://festival.1september.ru/articles/578042/>
5. Креативность // Степанов С. С. Популярная психологическая энциклопедия. – М. : Изд-во Эксмо, 2005. – С. 328–331.
6. Майкл Микалко. Игры для разума. Тренинг креативного мышления / Майкл Микалко. – СПб. : Изд-во «Питер», 2007. – 448 с.
7. Особов І. П. Деякі аспекти вивчення креативності. Зарубіжний досвід ХХ століття в оцінці сучасних дослідників / І. П. Особов // Гуманитарные научные исследования. – Октябрь, 2011 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://human.snauka.ru>.
8. Пономарьова-Семенова Р.О. Психологічні аспекти розвитку креативності обдарованої особистості / Р. О. Пономарьова-Семенова // Обдарована дитина. – 2007. – №7. – С. 12.
9. Сидорчук Т. А. Система творческих заданий как средство креативности на начальном этапе становления личности // Автореф. дис. на соиск. наук. степ. канд.пед.наук / Т. А. Сидорчук. – М., 1998. – 21 с.
10. Эдвард де Боно. Шесть шляп мышления / Эдвард де Боно. – СПб. : Изд-во «Питер». – 1997. – 123 с.

УДК 792.077 (477.84) ХХ

П. О. СМОЛЯК

**ТЕАТРАЛЬНИЙ ГУРТОК СЕЛА БУЦНІВ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО ПОВІТУ В КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКОМУ РУСІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

*У статті розглянуто діяльність аматорського театального гуртка осередку товариства «Просвіта» села Буцнів Тернопільського повіту в контексті культурно-просвітницького руху першої третини ХХ століття. Звернено увагу на роль голови місцевої філії «Просвіти» Ізидора Глинського і його внесок у мистецьке життя села. Висвітлено репертуар колективу на різних етапах розвитку, охарактеризовано роботу керівників-режисерів гуртка та їхній вплив на творчий склад колективу.*

**Ключові слова:** аматорський театральний гурток, товариство «Просвіта», культурно-освітня діяльність, репертуар, вистава, актори.

П. О. СМОЛЯК

**ТЕАТРАЛЬНИЙ КРУЖОК СЕЛА БУЦНІВ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО УЕЗДА В КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТІТЕЛЬСЬКОМУ РУСІ ПЕРШОЇ ТРЕТИ ХХ СТОЛІТТЯ**

*В статті розглянуто діяльність любительського театального кружка ячійки общества «Просвіта» села Буцнів Тернопільського уезду в контексті культурно-просвітницького руху першої третини ХХ століття. Звернено увагу на роль голови місцевої філії «Просвіти» Ізидора Глинського і його внесок у мистецьке життя села. Висвітлено репертуар колективу на різних етапах розвитку, охарактеризовано роботу керівників-режисерів гуртка та їхній вплив на творчий склад колективу.*

местного филиала «Просвита» Исидора Глинского и его вклад в художественную жизнь села. Освещен репертуар коллектива на разных этапах развития, охарактеризована работа руководителей-режиссеров кружка и их влияние на творческий состав коллектива.

**Ключевые слова:** любительский театральный кружок, общество «Просвита», культурно-образовательная деятельность, репертуар, спектакль, актеры.

P. O. SMOLYAK

**THEATRICAL GROUP OF BUTSNIV VILLAGE IN TERNOPIL COUNTY IN CULTURAL AND EDUCATIONAL MOVEMENT IN THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY**

*The end of XIX – early XX century – the period of active development of national, political and cultural life of Galichina. The most effective and most massive of cultural and educational institutions proved society «Prosvita», which was established in Lviv in 1868 and covered all the west ukrainian land.*

*Active in the first third of the twentieth century was marked cell «Prosvita» v. Butsniv in Ternopil county. According to archival materials reading society «Prosvita» in the village Butsniv was founded in 1896. Representatives activists rural center «Prosvita» were mostly priests, educated villagers or wealthy owners, indifferent to state of education and culture in the country.*

*To intensify national consciousness of peasants especially a lot of work and effort was launched with the then priest Butsniv father Isidore Glinski, who instructed active members organize theatrical group, buy books, sets, costumes and attract talented citizens, highlighting the needs of the group some money. Participate in the circle was considered a singular honor and prestige.*

*In the first decade the members of the group involved in the organization and preparation of theatrical productions produced costumes and scenery, looking the premises for theater hall, reading room librarian Denis Kushpinskiy purchased a significant amount of literature that used including the setting performances. During this period the amateurs had been performing dramas as classical dramatists and playwrights obscure Galichian's playwright who wrote plays for amateur dramatic groups in society branches «Prosvita».*

*The events of World War I halted amateur theatrical activity almost 10 years.*

*In the postwar period to permit recovery of the branch «Prosvita» in Ternopil and villages of the Ternopil province were received in 1921. The Polish government hostile attitude toward reading rooms of «Prosvita» and persecuted activists tried to ban their functioning.*

*In Butsniv village change the statute of the local branch of the «Prosvita» was held in 1925, but began to organize rural amateur performances in 1923. In the late 20's theatrical group consisted of 20 members. The head of the group chose a local activist and a talented organizer John Zvarych.*

*Despite the policy of pacification of the Polish government, a drama group is most developed in the first half of the 30's. In 1931 butsniv amateur actors, the head of which was the village deacon Nicholas Melnychuk viewers showed 14 performances and received them with income over 700 zlotys. Much of the show performances by members of the drama circle spent to replenish the village library with reading.*

*Instead of long-time head butsniv village «Prosvita» Isidor Glinski came father Michael Kulinich, and later a young priest Basil Kurylas who were indifferent to the drama of the countryside.*

*In subsequent years, theatrical groups manage Basil Mokriy and Nicholas Dmytryshyn who have purchased many sets, costumes and theatrical supplies. Working on the repertoire of the group, they were selected for staging of the most popular plays of the time. Number of theatrical group was 32 people.*

*The structure of theatrical groups included mostly active young people who participated also in choir, dance group and orchestra. Amateurs read different literary history, of social and religious topics, studied the most popular dramatic play, attended performances in Ternopil and other outlying villages. Thanks to the effort and talent of these young leaders of the group managed to perform drama at a high artistic level. Members of the group were not only Butsniv but also in neighboring villages and towns.*

*After coming in 1939 in Western Ukraine Soviet power, society «Prosvita» inactive. Cultural and artistic life began to gradually decline. Reading and people's houses turned into warehouses and industrial buildings. In local activists exerted great pressure: many members harassed, arrested and sent to Siberia.*

*Despite all the obstacles and prohibitions that local authorities commit to activities, participants theatrical groups brought cultural and educational level of local residents raised them artistic tastes and national patriotism.*

**Key words:** *amateur theatrical group, society of «Prosvita», cultural and educational activities, repertoire, performance, actors.*

На етапі сучасного українського державотворення у вчених зростає великий інтерес до питань, які пов'язані з дослідженням духовного життя суспільства. Важливим чинником у цій сфері є театральне мистецтво, яке завжди було основною складовою культурного життя українців. Таке мистецьке спрямування потребує нових підходів в осмисленні матеріалу, а також достовірної джерельної бази, яка б об'єктивно висвітлювала процеси, пов'язані з культурним розвитком і стала предметом для їхнього аналізу та наукового осмислення.

Аматорський театральний рух першої третини ХХ ст. досліджували Р. Пилипчук [16], О. Казимиров [9], О. Боньковська [1]. Діяльність аматорських драматичних гуртків в процесі функціонування філій «Просвіти» частково вивчали І. Скочиляс [20], І. Зуляк [8], Б. Савчук [19], С. Степанюк [21] меншою мірою торкаючись вивчення аматорських гуртків окремих сіл. Певні дані про діяльність аматорських драматичних гуртків у селах поблизу Тернополя знаходимо у розвідках місцевих краєзнавців [13; 14; 18; 10; 15]. Значна частина матеріалу міститься в архівних джерелах Державного архіву Тернопільської області [2–7] та Центрального державного історичного архіву України у м. Львів [22].

Мета статті – розглянути діяльність аматорського театального гуртка села Буцнів Тернопільського повіту в першій третині ХХ століття, звернути увагу на культурно-освітнє та національне становище місцевих жителів, репертуар аматорів, роботу керівників гуртка та творчий склад колективу.

Кінець ХІХ – початок ХХ століття – період активного розвитку національного, політичного та культурно-освітнього життя Галичини. Це був час, коли в галицьких селах та містечках розпочалося утвердження в місцевих жителів національної свідомості та патріотизму. Такий рівень самоусвідомлення був можливий лише завдяки відкриттю широкої мережі навчальних закладів і створення культурно-освітніх та спортивних установ – «Просвіта», «Рідна школа», «Сокил», «Січ» та ін. Найдієвішою і наймасовішою серед них виявилось культурно-освітнє товариство «Просвіта», яке було створене у Львові 1868 р. на противагу антиукраїнським течіям у культурному житті. Широкого поширення це товариство набуло в кінці ХІХ – першій половині ХХ століття та охопило всі західноукраїнські землі. За даними архівних матеріалів, діяльність товариства «Просвіта» поширилася також і в кожне село і містечко Тернопільщини. Першість займали ті села, які були найближче розташовані біля повітових міст.

Активною діяльністю в першій третині ХХ століття відзначився осередок «Просвіти» с. Буцнів Тернопільського повіту (тепер Тернопільського району Тернопільської області). За даними матеріалів Державного архіву Тернопільської області, Центрального державного історичного архіву у м. Львів та краєзнавчих розвідок, читальня товариства «Просвіта» в с. Буцнів була заснована в 1896 році [13, с. 104; 6, арк. 27; 22, арк. 3]. Село Буцнів розташоване за 10 кілометрів від м. Тернополя й із самого початку діяльності члени буцнівської «Просвіти» активно співпрацювали з культурно-громадськими організаціями повітового міста. Представниками-активістами сільського осередку «Просвіти» були здебільшого священики, освічені мешканці села або заможні господарі, небайдужі до становища освіти та культури в селі.

До активізації національної свідомості селян особливо багато праці, старань і зусиль доклав тодішній парох Буцнева отець Ізидор Глинський. Отець Григорій Бойко у спогадах про село Буцнів пише: «З приходом пароха отця Ісидора Глинського українське життя в селі

відродилося. Молодий енергійний о. Исидор заклав читальню Просвіти, з допомогою парафіян збудував, за плянами архітекта Олександра Лушпинського, уродженця Буцневи, великий Народний Дім у полтавському стилі. Там була велика театральна зала, мала зала на вечірні читання, споживча коопертива та позичкова каса... Завдяки наполегливій праці о. Глинського моральний та матеріальний стан села кращав з року на рік. Отець Исидор особливо впливав на селян, щоб вони посилали своїх дітей до вищих шкіл» [12, с. 346–347]. Завдяки йому місцева читальня збирала мешканців села не тільки у вихідні чи свята, а майже кожного вечора [13, с. 104].

Отець Исидор неодноразово запрошував з Тернополя священників для відправи богослужінь і читання лекцій на різні теми, щоб люди могли почути більше інформації від освічених людей з повіту. У звіті буцнівської «Просвіти» за 1901 рік дізнаємося, що священник з Тернополя отець Вацик хвалив роботу отця Ізидора як в духовній сфері, так і в освітній. Радив звертати увагу на культуру та мистецтво, зокрема театральне. У зв'язку з цим отець Исидор дав завдання активним членам «Просвіти» Петру Костіву, Михайлу Колясі, Андрію Наконечному, Денису Кушпінському та іншим організувати театральний гурток, придбати літературу, декорації, костюми, залучити до нього талановитих мешканців, виділивши на потреби гуртка 10 корон [6, арк. 1]. Брати участь у гуртку вважалося особливо почесно і престижно.

В період 1902–1903 років кількість членів буцнівської «Просвіти» становила 70–80 чоловік [6, арк. 2; арк. 4]. Багато з них брали участь в організації та підготовці театральних вистав: готували костюми та декорації, шукали приміщення театральної зали, бібліотекар читальні Денис Кушпінський закупив значну кількість літератури, яку використовував в тому числі для постановки вистав. Оскільки читальня тимчасово знаходилася в місцевого дяка Миколи Мельничука [6, арк. 5], сільська громада, збираючись по неділях і в свята, все більше почала думати про побудову Народного дому, де б можна було облаштувати великий зал для концертів і театральних постановок аматорів. У зв'язку з відсутністю приміщення та гідної підготовки членів гуртка в цьому році жодної вистави не відбулося [6, арк. 4; 5; 8].

Патріотична позиція місцевого священника та його помічників-одномудців в культурно-мистецькій сфері робила велику справу у селі, передусім серед учасників місцевої «Просвіти», кількість якої щороку збільшувалась. Незважаючи на те, що в першому та другому десятилітті ХХ століття галицькі землі входили до Австро-Угорської імперії і їм надавалася національна та культурна автономія, за час довголітнього перебування цих земель під панською Польщею ніхто не визнавав їх українськими, а тільки польськими територіями. Саме тому в цей час тиск польської культури на населення не припинявся. У звіті читальні «Просвіти» села Буцнів за 1903 рік заступник голови Михайло Коляса зазначав, що місцева влада намагається всіма способами перейти у навчання з української мови на польську [6, арк. 2]. Такі ж відомості знаходимо в тодішній україномовній пресі, які підтверджують тиск на українську культуру та мистецтво. Зокрема в газеті «Подільський голос» зазначається: «читальні «Просвіти» розвиваються добре майже у всіх селах Тернопільського повіту, зокрема в Буцневі, Білій, Мишковичах, Острові, але відбувається натиск польськомовних на освіту шкільну. Так, пан Вербер, який учителює в Серединках біля Буцневи веде себе непристойно, пиячить, не навчає учнів грамоти і письма. Інспектор Хмурович йому не лише не перешкоджає, але й обіцяє дати управу двокласівки ще й в Буцневі» [17]. Це свідчить про те, що на протигагу діяльності осередків «Просвіти» організації польського шовіністичного спрямування активізували свою роботу для заохочення місцевого населення перейти на їхню сторону. Зокрема в 1905 році в Буцневі та Серединках існувала читальня Товариства шкіл людових (ТШЛ). 12 червня того ж року аматорський гурток ТШЛ з Буцневи поставив у Тернополі одноактову виставу С. Стащика «Десять павільйонів» [14, с. 76]. Однак кількість членів польськомовних гуртків була незначною, репертуар непопулярний та й ентузіазму в акторів було значно менше, ніж в україномовних акторів-аматорів просвітян.

Не дивлячись на заборони розвитку української культури та мистецтва, завдяки старанням отця Глинського та сільських активістів театральний гурток буцнівської «Просвіти» активно розвивалася: кількість книжок в бібліотеці збільшувалася, підбирався цікавий

драматичний репертуар, декорації та костюми. В 1910–1911 році завдяки старанням сільських аматорів було зіграно 6 вистав [6, арк. 15]. Немає сумніву, що це були постановки драматичних творів як драматургів-класиків – І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, так і маловідомих галицьких драматургів, які писали п'єси для аматорських драматичних гуртків при філіях товариства «Просвіта».

Події Першої світової війни призупинили театральну діяльність аматорів. В 1915 році майже все село було спалене [12, с. 347]. Багато чоловіків-буцнівчан мобілізували на війну. Не минуло це й членів театального гуртка: багатьох було вбито та поранено, чимало зникли безвісти. Майже десять років філія «Просвіти» не проводила активної роботи в культурно-мистецькому напрямі.

На початку 20-х років ХХ ст. після укладення мирних договорів землі Східної Галичини відійшли до Польщі. Незважаючи на гарантування польської влади культурної автономії українцям, тиск на українську культуру лише посилювався. За спогадами тодішніх мешканців, відбувалася насильна полонізація краю, не дозволялося навіть вживати назви «Україна», «український». Переслідувалися українські культурно-освітні, економічні товариства, робилися великі перешкоди та перепони для діяльності спортивних товариств та мистецьких гуртків [11, с. 111; 24, с. 3]. Подібну інформацію зустрічаємо і в польськомовній пресі, яка виходила в галицьких повітових містах, зокрема в Тернополі, де йшлося про необхідність опіки та поваги поляків з боку українського населення. Польські управителі розтлумачували місцевому населенню їхні права та обов'язки на тепер вже польських територіях, наказували дотримуватися законів, моральних та культурних настанов [23, с. 2].

У післявоєнний час дозвіл на відновлення діяльності філії «Просвіти» в Тернополі і по селах Тернопільського воєводства було отримано в 1921 році. Польська влада вороже ставилася до діяльності читалень «Просвіти», переслідувала активних діячів і намагалася використати будь-яку нагоду, щоб заборонити їхнє функціонування. Для показу концертів, вистав та інших урочин сільські громади змушені були брати дозвіл у повітовому старостві. Дуже часто просвітяни отримували заборони на свої прохання.

В Буцневі зміна статуту місцевої філії «Просвіти» відбулася 17 листопада 1925 р. [5, арк. 3], але сільські аматори почали організовувати вистави ще в 1923 р. В честь відзначення свята Петра і Павла голова читальні попросив дозволу в головного відділу «Просвіти» в Тернополі зіграти виставу «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, яка мала відбутися 12 липня 1923 року о 7 годині вечора [6, арк. 25]. Аналогічне прохання надсилалося і восени, коли отець Глинський просив міську владу дозволу на показ вистави «Ворожит» Г. Цеглинського, що мала відбутися 23 листопада 1923 р. [6, арк. 24].

В наступні роки театральне життя буцнівчан продовжувало активно розвиватись. У період 1926 – початку 1927 років театральний гурток нараховував 20 членів. Керівником гуртка обрали місцевого активіста і талановитого організатора Івана Зварича. За цей період було дано дві вистави [22, арк. 3].

Варто зазначити, що на початку 20-х років ХХ ст. товариство «Просвіта» утворило окрему театральну комісію, яка при філіях і читальнях координувала й організувала роботу аматорських театральних гуртків. З цією метою утворювали театральні бібліотеки, видавали підручники з організації аматорських театрів, друкували рекомендований репертуар із вказівками режисерів, ноти до вистав, публікували методичні поради з акторської та режисерської майстерності. Тому вже в середині 1927 року для покращення мистецького рівня аматорів за сприянням отця Ізидора драмгуртківці почали випускати журнал «Аматорський театр». Завдяки регулярним репетиціям та акторським вмінням аматорів відбувся показ двох вистав, внаслідок чого дохід гуртка становив 20 злотих [6, арк. 33].

Як видно, діяльність аматорів в подальший період свого розвитку лише покращувалася: поповнювався драматичний репертуар, довідкова та методична література. Місцеві мешканці допомагали аматорам слухними порадами, сприяли в пошитті костюмів, оформленні сцени та виготовленні декорацій. Незважаючи на політику пацифікації з боку польської влади, драматичний гурток найбільше розвивався саме в першій половині 30-х років. У звіті за 1930 рік голова «Просвіти» Ізидор Глинський писав: «... аматорський драматичний гурток активно



розвивається і здобуває артистичність» [6, арк. 39]. В 1931 році буцнівські самодіяльні актори, керівником яких став сільський дяк Микола Мельничук, представили глядачам 14 вистав і отримали з них доходу понад 700 злотих [6, арк. 39]. Кількість членів драмгуртка залишалася незмінною ще з середини 20-х років і становила 20 осіб [22, арк. 10]. Ще одним доказом активної діяльності аматорів в цей рік було прохання до тернопільського осередку «Просвіти» про показ вистави «Безталанна» І. Карпенка-Карого, яка мала відбутися 6 грудня 1931 року [6, арк. 38]. В 1932 році читальня «Просвіти» знаходилася в помешканні активного громадсько-політичного діяча села Йосипа Дмитришина [5, арк. 3]. За цей період аматори під керівництвом Миколи Мельничука дали 6 вистав [22, арк. 17].

Значну частину коштів за показ вистав члени драмгуртка витрачали на поповнення сільської бібліотеки при читальні. Місцевий краєзнавець Б. Нововсядлий зазначає: «У 1932 р. у бібліотеці нараховувалося до 500 українських книжок. Гроші на придбання нових книг для бібліотеки читальня брала з отриманої виручки від вистав місцевих аматорів. І вже у 1935 р. число книг зросло до 670 штук» [13, с. 105].

На зміну довголітнього голови буцнівської «Просвіти» Ізидора Глинського прийшов отець Михайло Кулинич, який також не був байдужий до діяльності драматичного гуртка на селі. Підтвердженням цього є заяви та дозволи для постановки аматорських вистав, які збереглися в документах та протоколах буцнівської філії «Просвіти» за 1932 рік. Як і його попередник, отець Михайло змушений був звертатися за дозволом для постановки вистав у міське староство. У звіті буцнівської «Просвіти» за 1932 рік знаходимо: «Український аматорський кружок при читальні «Просвіта» в Буцневі просить дозволу на урядження вистави «За батька» Б. Грінченка – драму на 5 дій, яка відбудеться 6 березня 1932 року в 18 год. в залі місцевої читальні» [4, арк. 159]. Аналогічне прохання отець Михайло відіслав і 19 квітня 1932 року для дозволу зіграти аматорську виставу під назвою «Ніч під Івана Купала» М. Старицького, яка мала відбутися 1 травня 1932 року в 7.30 вечора в залі читальні. У цьому проханні, як і в попередньому, голова читальні зауважував, що зібрані за показ вистави кошти будуть призначені для бібліотеки читальні [4, арк. 44].

Окрім членів буцнівської «Просвіти», театральні вистави організовували також і інші товариства та гуртки. Так, Др. Яворський – голова спортивного товариства «Поділля», яке функціонувало в Буцневі, у проханні до міського староства в Тернополі просив дозволу на влаштування аматорської вистави під назвою «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого, яка мала відбутися 15 лютого 1932 р. в домі читальні «Просвіти» в Буцнево о 6 годині вечора [2, арк. 14]. З цією ж метою надсилали прохання до міського староства і члени буцнівського гуртка «Рідної школи», просивши дозволу для проведення 20 серпня 1933 року о 6 год. вечора в домівці читальні «Просвіта» села Буцнево святкового дійства-імпрези «Вечір дітей» [3, арк. 33]. Це ще раз підтверджує велике прагнення тодішнього населення до розвитку та поширення українського театрального мистецтва, в якому висвітлювалися події з історії, культури та побуту українців.

В 1933 році головою буцнівської «Просвіти» став молодий священник Василь Курилас. Під його головуванням аматорський драматичний гурток мав свого керівника – Андрія Хмарника і режисера – Євгена Лукомського, який багато уваги приділяв сценічним тонкошам та акторській майстерності аматорів. Крім цього, пан Лукомський придбав театральні костюми – 2 козацькі жупани і 5 шароварів, а також декорації у вигляді природних краєвидів. Звертаючи більше уваги не на кількість постановок, а на їхню якість, аматори під керівництвом Євгена Лукомського дали 3 вистави: драми «Нешасне кохання» Л. Манька, «Дівочі мрії» С. Ковбеля та комедію М. Гоголя «Сорочинський ярмарок» [22, арк. 21–22].

У зв'язку з активізацією в середині 30-х років політичної діяльності серед місцевого населення молодь об'єднувалася в політичні партії різного спрямування – від правонаціоналістичних, до партій пробільшовицького спрямування. Багато членів драмгуртка також брали участь в цих організаціях. У звітах, протоколах та листуваннях про діяльність читальні товариства «Просвіта» в селі Буцнів є відомості, що в середині 1930-х років радикально налаштована молодь входила у виховну молодіжну організацію «Каменярі». Її членами серед інших були Микола Дмитришин, Іван Зварич, Василь Бойко [22, арк. 23], які

брали активну участь в театральному гуртку, а Іван Зварич і Микола Дмитришин були його керівниками. Їхня політична активність значною мірою впливала на загальну атмосферу колективу, а також підбір репертуару гуртка.

В наступні роки театральним гуртком керував завідувач бібліотеки Василь Мокрій. Він як людина освічена і дбаюча за стан освіти та культури в селі великого значення приділяв місцевому драматичному гуртку. Під його керівництвом гурток становив найбільше учасників і в 1934 р. його кількість досягла 32 осіб. Василь Мокрій багато дбав також і про сценічне оформлення вистав: стан декорацій, кількість театального приладдя і костюмів. Багато працював він і над репертуаром гуртка, підбираючи для постановки вистав найбільш популярні того часу п'єси [22, арк. 24–25]. В 1935 р. в театральній бібліотеці гуртка, керівником якого залишався Василь Мокрій, нараховувалося 45 драматичних п'єс різних жанрів, збільшувалася кількість декорацій, костюмів та іншого театального приладдя. Впродовж року аматори підготували та показали 4 вистави: «Безбатченко» М. Старицького, «Невольник» М. Кропивницького, «Мати» Г. Косинки, «Довбуш» Я. Косовського [6, арк. 58–59]. Під час щорічних зборів філії «Просвіти» Василь Мокрій порадив керівництву організувати для гуртка театральні курси з метою покращення акторської майстерності учасників, а для керівника гуртка – режисерських навичок [6, арк. 59]. В наступному 1936 році театральний гурток працював над постановками нових вистав. Його кількість становила 32 особи. Керівниками були Василь Мокрій і Микола Дмитришин. Учасники гуртка і надалі володіли декораціями, театральним приладдям і костюмами. Впродовж року аматори дали 2 вистави: «Пещена дитина» та «Зрада» [6, арк. 62–63]. У 1937 р. кількість членів гуртка зменшилась до 25 чоловік. Керівництво гуртка очолювали Василь Мокрій, Микола Дмитришин та Іван Зварич. В театральній бібліотеці збільшувалася кількість драматичних п'єс. В поточному році аматори представили на суд глядачів 6 вистав. Серед них: «Лицар ночі» Б. Лепкого, «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «Іхав стрілець на війноньку» М. Вороного, «Десятник Люлька» Б. Пирятинського [6, арк. 66–67]. На зборах філії «Просвіти» отець Василь Курилас наголошував, щоби нове керівництво подбало про постановку релігійних драм на сцені, а бібліотекар і керівник гуртка Василь Мокрій придбав п'єси на релігійну тематику [6, арк. 69]. У 1938 р. театральний гурток продовжував функціонувати в кількості 25 чоловік. Керівники гуртка мали свій театральний довідник, театральні декорації, приладдя і костюми, але небагато. Під час показу вистав деякі декорації, тим паче костюми, нищились, а шити чи купувати нові можливості не було. Саме через це їхня кількість поступово зменшувалась. Впродовж року аматори показали 5 вистав: «Украдене щастя» І. Франка, «Пройдисвіт» М. Вовчок, «Жидівка вихрестка» І. Тогобочного, «Мати наймичка» Т. Шевченка, «За ближніх» невідомого нам автора [7, арк. 31–32].

До складу театального гуртка входила здебільшого активна молодь, яка брала участь ще й в хоровому, танцювальному гуртку та духовому оркестрі. Аматори читали різножанрові літературні твори історичної, соціально-побутової та релігійної тематики, вивчали найпопулярніші драматичні п'єси, відвідували вистави в Тернополі та інших околичних селах. Завдяки старанням і таланту цих молодих людей керівникам гуртка вдавалося здійснювати театральні постановки на високому мистецькому рівні.

За моральними нормами цих часів жінок неохоче брали в члени «Просвіти» [6, арк. 47–49], а тим паче у драматичний гурток. Тому дівчат в театральному гуртку було менше, ніж хлопців. Це викликало певні труднощі при виборі жіночих ролей, але завдяки режисерським здібностям керівників гуртка й акторській майстерності аматорів чоловічої статі вистави проходили з великим успіхом. Учасники гуртка виступали не лише в Буцневі, але й в сусідніх селах та містечках [14, с. 84]. Завдяки розвідкам місцевого краєзнавця Б. Новосядлого можна дізнатися імена акторів-аматорів, які брали участь в буцнівському театральному гуртку. Зокрема, це Нестор Басняк, Марія Ворожбит, Левко Бойко, Мирослав Костів, Петро Городинський, Нестор Залісковий, Олеся Звір, Теодозій Коцюба, Емілія Кійовчик, Григорій Дмитришин, Максим Коцюба, Василь Лебединський, Петро Коцюба, Марія Трут, Микола Тарноруда, Василь Ворожбит, Михайло Бойко, Григорій Віблій, Василь Бойко, Григорій Карабін, Йосип Віблій, Василь Дмитришин, Йосип Бойко, Стефан Зварич, Юлія Хмарник, Іван

Кондратишин, Яків Сорока, Марія Безноса, Василь Коляса, Олеся Костів, Йосип Бойко, Марія Кондратишин, Йосип Костів, Стефанія Паліковська, Петро Бойко, Йосип Рожук, Йосип Костів, Максим Наконечний, Ганна Лебединська, Стефан Ворожбит, Емілія Городинська, Мирослав Віблій [13; 14].

Після приходу в 1939 році на територію Західної України радянської влади товариство «Просвіта» припинило свою діяльність. Культурно-мистецьке життя почало поступово занепадати. Радянська влада чинила ще більші перешкоди, ніж польська чи австрійська. Читальні та народні доми націоналізували і перетворювали у склади та промислові приміщення. На місцевих активістів чинився великий тиск: багато членів переслідували, арештовували та відсиляли в Сибір, а події Другої світової війни повністю припинили діяльність буцнівського театального гуртка. Василь Лебединський як член Організації Українських Націоналістів був ув'язнений і загинув у більшовицькій тюрмі, Григорій Карабін – у фашистському таборі. Іван Зварич загинув на фронті у Латвії. Олеся Звір була репресована вже після війни органами Комітету Державної Безпеки, а Петро Городинський, переживши фашистський концтабір, емігрував до Канади [13, с. 106]. Інших членів гуртка також чекали важкі випробування німецької, а пізніше радянської окупації.

Отже, завдяки старанням сільського духовенства, активістів філії «Просвіти», керівників та режисерів драматичного гуртка аматори своїми театральними постановками залишили вагомий слід в мистецькому житті села першої третини ХХ ст. Незважаючи на усі перепони та заборони, які чинила місцева влада на діяльність буцнівських просвітян, учасники театального гуртка підносили культурно-освітній рівень місцевих мешканців, виховували в них художні смаки та національно-патріотичні почуття.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Боньковська О. Театральний процес на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках / О. Боньковська // Історія українського театру: У 3 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; [редкол. : Г. А. Скрипник (голова) та ін.]. – К., 2009 // Т. 2: 1900–1945 / Л. Барабан, В. Гайдабура, О. Красильникова, Ю. Станішевський та ін. ; [редкол. тому : І. Юдкін (відп. ред.), О. Шевчук (відп. секретар)]. – 2009. – С. 533–582.
2. Державний архів Тернопільської області, ф. 3. Тернопільське повітове староство, оп. 1, спр. 159. Заяви керівників українських товариств на проведення платних аматорських вистав за 1932 р. – 33 арк.
3. Державний архів Тернопільської області, ф.3. Тернопільське повітове староство, оп. 1, спр. 254. Заяви керівників українських товариств і дозволи повітового староства на провдення вистав, вечорів і грошових зборів за 1933 р. – 67 арк.
4. Державний архів Тернопільської області, ф.3. Тернопільське повітове староство, оп.1, спр. 156. – Заяви українських товариств читальні «Просвіта» і дозволи повітового староства на проведення платних аматорських вистав. Том I за 1932 р. – 160 арк.
5. Державний архів Тернопільської області, ф.3. Тернопільське повітове староство, оп. 2, спр. 1253. – Статут і періодичні відомості повітового староства та читальні українського товариства «Просвіта» про зміни складу керівників в с. Буцнів Тернопільського повіту за 1933–1938 рр. – 28 арк.
6. Державний архів Тернопільської області, ф. 294. Філія українського товариства «Просвіта» в м. Тернополі, оп. 1, спр. 2. Документи (протоколи загальних зборів членів читальні, звіти) про діяльність читальні «Просвіта» у с. Буцнево за 1902–1939 рр.). – 73 арк.
7. Державний архів Тернопільської області, ф. 294. Філія українського товариства «Просвіта» в м. Тернополі, оп. 1, спр. 173. Звіти про керівний склад та діяльність читальні «Просвіта» у селах Вел. Бірки, Байківці, Баворів, ... Буцнево... за 1938 рік. – 108 арк.

8. Зуляк І. Репертуар аматорсько-театральних гуртків «Просвіти» міжвоєнного періоду / І. Зуляк // Мандрівець. Всеукраїнський науковий журнал / [ред. колегія : Алексюк А., Брик М., Брюховецький В. та ін.]. – 2005. – № 6 (59). – листопад–грудень. – С. 12–21.
9. Казимиров О. Український аматорський театр: дожовтневий період / О. Казимиров. – К. : Мистецтво, 1965. – 133 с.
10. Лоза Ю. Коротка історія села Петриків / Юліян Лоза. – Тернопіль : Поліграфіст, 2002. – 108 с. : іл.
11. Мацьків В. Пацифікація в Тернопільщині / Володимир Мацьків // Шляхами Золотого Поділля. Регіональний збірник Тернопільщини / [ред. колегія В. Лев, Г. Лужницький, Р. Миколаєвич, В. Мацьків]. – Т. II. – Філадельфія, ПА., 1970. – С. 110–120.
12. Назаркевич-Джигало Є. Буцнів / Євгенія Назаркевич-Джигало, о. Григорій Бойко // Шляхами Золотого Поділля. Тернопільщина і Скалатщина. Регіональний історично-мемуарний збірник / [ред. колегія Р. Миколаєвич, П. Гайда, М. Кінасевич]. – Т. III. – Регіональне об'єднання Тернопільщина. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто. – Філадельфія, Па., ЗСА, 1983. – С. 345–347.
13. Новосядлий Б. Т. Бунців. Екскурс у минуле на хвилях любові. Історико-краєзнавчий нарис / Богдан Теодорович Новосядлий. – Тернопіль : Джура, 2006. – 296 с.
14. Новосядлий Богдан. Бунців – село над Серетом. Історико-краєзнавчий нарис / Богдан Теодорович Новосядлий. – Тернопіль : Оперативний друк, 1998. – 216 с.
15. Палуб'як Б. Білецькій «Просвіті» – 120 звитяжних весен. Історико-публіцистичного характеру / Богдан Палуб'як. – Тернопіль : Джура, 2007. – 752 с.
16. Пилипчук Р. Український аматорський театр на Закарпатті / Р. Пилипчук // Народна творчість та етнографія. – 1966. – №1. – С. 18–27.
17. Подільський голос. – 15 квітня, 1904. – Ч. 8.
18. Савак Б. Сторінки історії «Просвіти» в Денисові / Б. Савак // «Просвіта» в Денисові (матеріали виступів на святковій академії, присвяченій 120-річчю реєстрації першої читальні «Просвіти на Тернопільщині» / [упоряд. Б. Савак]. – Тернопіль–Козова–Денисів, 1995. – С. 15–22.
19. Савчук Б. Просвітницька та соціально-економічна діяльність українських громадських товариств у Галичині (остання третина ХІХ – кінець 30-х років ХХ ст.) / Борис Петрович Савчук. – Івано-Франківськ : Плай, 1999. – 138 с.
20. Сковчиляс І. Історія Борщівської «Просвіти» / Ігор Сковчиляс // Літопис Борщівщини. Історично-краєзнавчий збірник. – Вип. 2. – Борщів : МП Чумацький шлях, 1993. – С. 21–31.
21. Степанюк С. Аматорські театральні колективи та сценічні постановки на території Волинського воєводства / С. Степанюк // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія : Історичні науки. – 2010. – № 1. – С. 70–76.
22. Центральний державний історичний архів України, м. Львів, ф. 348. Товариство «Просвіта», м. Львів, оп. 1, спр. 1396. Звіти, протоколи та листування про діяльність читальні «Просвіта» у с. Буцнів (1925–1938 рр.). – 27 арк.
23. Głos polski. – Tarnopol, 26 czerwca, 1921. – № 26. – S. 2.
24. Głos polski. – Tarnopol, 23 stycznia, 1921. – № 4. – S. 3.

УДК 792.03 (477)

О. М. СЛИВКА

**ДИНАМІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ МІЖНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЮ  
ЛЯЛЬКОВИХ ТЕАТРІВ «ОБЕРЕГИ» (ІВАНО-ФРАНКІВСЬК) В КОНТЕКСТІ  
РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

*У статті проаналізовано діяльність Міжнародного фестивалю театрів ляльок «Обереги», який проводиться Івано-Франківським академічним обласним театром ляльок ім. Марійки Підгірянки. Визначено зміст, мету і функції фестивалю «Обереги» впродовж його функціонування (з 2001 р.), оцінено місце і роль фестивалю в загальнотеатральному фестивальному русі в Україні та за кордоном. Здійснено аналіз динаміки фестивалю, специфіку і тематику кожних фестивальних програм, визначено функції театральних вистав, представлених для глядачів.*

**Ключові слова:** театральний фестиваль, фестиваль театрів ляльок «Обереги», функції фестивалю, тематика і жанри театральних вистав.

О. М. СЛИВКА

**ДИНАМИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЯ  
КУКОЛЬНЫХ ТЕАТРОВ «ОБЕРЕГИ» (ИВАНО-ФРАНКОВСК) В КОНТЕКСТЕ  
РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО УКРАИНСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

*В статье проанализирована деятельность Международного фестиваля кукольных театров «Обереги», который проводится Ивано-Франковским академическим областным театром кукол им. М. Пидгирянки. Определено содержание, цель и функции фестиваля «Обереги» на протяжении его функционирования (с 2001 г.); оценено место и роль фестиваля в общетеатральном фестивальном движении в Украине и за рубежом. Проведен анализ динамики фестиваля, специфики и тематики фестивальных программ, определены функции театральных спектаклей, представленных для зрителей.*

**Ключевые слова:** театральный фестиваль, фестиваль кукольных театров «Обереги», функции фестиваля, тематика и жанры театральных спектаклей.

О. М. SLYVKA

**DYNAMICS OF THE FUNCTIONING OF THE INTERNATIONAL FESTIVAL OF  
PUPPET THEATERS «OBEREHY» (IVANO-FRANKIVSK) IN THE CONTEXT OF  
MODERN UKRAINIAN THEATER**

*The article presents the analysis of the International Festival of Puppet Theaters «Oberehy» held in Mariyka Pidhirianka Ivano-Frankivsk Regional Academic Puppet Theatre. The main tasks of the article are as follows: to determine the content, purpose and functions of the «Oberehy» festival during its functioning (since 2001); to compare it with similar festivals held in Ukraine; to assess the place and role of the Festival in general theater festival movement in Ukraine and abroad.*

*The specifics of puppet theaters Festival, its peculiarities in the context of the themes, emotional, artistic and theatrical means were determined.*

*The article provides analysis of the dynamics of the Festival, the specifics and themes of every festival program; it determines the functions of theatrical performances presented to viewers.*

*During five Festivals there were held creative competitions too, which allowed to determine the winners in the categories Best Performance, the Implementation of Stage Work Using Music and Folk Song, Best Scenography, Best Music Solution for the Performance, Best Actress, Best Actor, Best Director, Best Festival Costumes, Best Artist, Best Debut.*

*The conducted analysis leads to the following conclusions.*

*Theatre Festival «Oberehy» has a clear concept – the national classics on the puppet theatre stage. Thanks to this concept the theatre promotes with its artistic means Ukrainian heritage among junior and adult audience, relying on national traditions.*

*Festival has enriched the theatrical treasury of Ukraine with new performances, new discoveries.*

*«Oberehy» became a creative laboratory for actors, directors, artists, composers, puppeteers and students of higher educational institutions of theatrical art. This helps to trace the dynamics of theatrical life nowadays.*

*Geographically, Festival made it possible to expand the cultural horizons of both artists and audience, and attracted to the participation all regions of Ukraine and guests from abroad too. During the Festival Ivano-Frankivsk was visited by theatres with theatrical productions from Kyiv, Kharkiv, Khmelnytsky, Lviv, Poltava, Zakarpattia, Cherkasy, Chernivtsi, Kherson; also from Belarus, Russia, Poland, Estonia, Azerbaijan, Moldova, the Czech Republic, Slovakia, Lithuania.*

*Festival returned the interest of directors and audience in national drama (Ukrainian as well as translated classics); during the Festival there were held about 60 performances of works by Ukrainian and world classics such as: Ivan Franko, Oleksandr Oles, Bohdan Stelmakh, Marko Kropyvnytsky, Hnat Khotkevych, Nikolai Gogol, Mykola Lysenko, Leo Tolstoy, Alexander Pushkin, Anton Chekhov, Ivan Kotliarevsky, Hans Christian Andersen, Federico Garcia Lorca, Sholem Aleichem, and also folk tales, epics, stories, dramatic poems and opera. Directors while seeking their way in theatre art and focusing on national cultural features of their country demonstrated current trends in classical productions and did not betray established traditions in the process.*

*Performances-participants of the puppet Festival are aimed not only at young viewers, but at multi-age audience, which encouraged the Festival's versatility. Stage performances became a step back to childhood for adults. The Festival has played an important communicative, socio-cultural, psychological, hedonistic function for the whole audience.*

*In general, the international festival of national classics on the stage of the puppet theatre «Oberehy» has an important purpose: it not only embodies the works of art on the scene, but also enriches the communication and spiritual inner world of the viewer.*

**Key words:** *theater festival, festival of Puppet Theater «Talismans», festival's function, themes and genres of theater.*

В Україні традиції театральних фестивалів мають давню історію. В період незалежності більшість з них продовжили своє функціонування, проте були засновані й нові – регіонального, всеукраїнського та міжнародного рівнів.

Загалом матеріали про театральні фестивалі України переважно представлені в періодиці, на веб-сайтах установ культури та театрів. У 2010 р. створено всеукраїнську віртуальну театральну портал-мережу «Український театральний простір», яка охоплює відомості про понад 112 театрів і діяльність 81 драматурга [31]. На порталі також запропонована інформація про театральні фестивалі і репертуар колективів.

Сьогодні в Україні функціонує близько тридцяти державних і комунальних лялькових театрів та декілька приватних. Також організовується і проводиться низка популярних Міжнародних фестивалів лялькарів, зокрема «Інтерлялька» (м. Ужгород), «Подільська лялька» (м. Вінниця), «Золотий Телесик» (м. Львів), «Дивень» (м. Хмельницький) тощо.

Серед заснованих в період незалежності – й міжнародний фестиваль національної класики на сцені театру ляльок «Обереги» (Івано-Франківськ). Перебіг фестивалю широко висвітлювався журналістами в засобах масової інформації (на телебаченні, радіо, у місцевій і столичній пресі), окремі фестивалі аналізували відомі театрознавці А. Підлужна, С. Максименко у фахових виданнях (зокрема, «Просценіум») [3; 22; 23], проте його загальна мистецька динаміка ще не ставала предметом наукових розвідок.

Мета статті – проаналізувати функціонування, тематику та жанрову специфіку фестивалю лялькових театрів «Обереги» (Івано-Франківськ) в контексті українського театрального фестивального руху.

Міжнародний фестиваль національної класики на сцені театру ляльок «Обереги», який проводиться Івано-Франківським академічним обласним театром ляльок ім. Марійки Підгірянки, у своїй назві має надзвичайно глибокий зміст – оберег як функція і як символ української культури.

Фестиваль національної класики «Обереги» був започаткований у жовтні 2001 року. Тоді взяли у ньому участь представники трьох країн: Білорусі, Росії та України. До Івано-Франківська приїхало сім театрів ляльок, а також студенти Харківського інституту мистецтв ім. І. Котляревського та Ярославльського театрального інституту. Фестиваль постановили проводити раз на два роки.

Наступного фестивалю (2003) журі, спонсори та глядачі започаткували багато номінацій для конкурсної основи дійства. На «Оберегах» 2005-го і 2007-го років число номінацій нагородження збільшилося пропорційно як до кількості учасників, так і до тематичної палітри фестивалю. Національні фольклорні жанри – казки, легенди – сприяли залученню дітей до глибокої скарбниці мудрості поколінь, формували почуття патріотизму, ментальної приналежності, професійно вводили у світ прекрасного.

Наступний фестиваль було перенесено на 2011 рік, тоді ж він отримав оновлений Символ фестивалю, автором якого є головний художник театру ім. М. Підгірянки Ростислав Котерлін, і який уособлює безмежний національний світ.

Перший міжнародний фестиваль національної класики на сцені театру ляльок «Обереги» відбувався 2–7 жовтня 2001 року. Загалом фестивальна програма нараховувала 12 вистав. У жанрі поетичного лялькового театру були представлені дві роботи: вистава «Кривенька качечка» (режисер – Я. Грушецький) Івано-Франківського обласного театру ляльок ім. М. Підгірянки та «Івасик-Телесик» (режисер – С. Брижань) Хмельницького театру ляльок. Тут режисери сягнули тематики прадавніх язичницьких часів, звідки й взяли джерельні варіації культури – обрядів, ритуалів. Саме ці дві вистави, на думку глядачів і за оцінками критиків, стали лідерами фестивалю. Відзначили позитивними відгуками і студентів – представників двох театральних шкіл – Ярославльського театрального інституту (вистава – «Ваня Датський») та Харківського інституту мистецтв імені І. Котляревського (вистава – «Коза Дереза»). На жаль, були і колективи, які привезли вистави невисокого рівня, скажімо, Львівський (вистава – «Фарбований Лис») та Черкаський (вистава – «Бабуся і Ведмідь») [6].

Чернівецький обласний театр ляльок порушив питання справжнього кохання у виставі «Ніч на Івана Купала» (режисер – Р. Неупокоев). Цікава декорація, оригінальні ляльки-маріонетки, соковита мова створили своєрідний настрій у глядачів при перегляді вистави «Дід і Журавель» (режисер – Д. Нуянзін) Брестського театру ляльок (Республіка Білорусь), в основу якої покладено мотиви білоруських народних казок. Київський міський театр ляльок показав виставу «Котик і Півник» за мотивами українських народних казок. Постановка народного артиста України С. Єфремова вже здобула високу нагороду Гран-прі на Міжнародному фестивалі театрів ляльок в м. Ломжа (Польща) в 1999 році. Класична постановка вистави, не зраджуючи українським традиціям, була наче ляльковою терапією для дітей та дорослих.

Протягом 20–23 жовтня 2003 року гості, глядачі та журі фестивалю «Обереги» переглянули дев'ять вистав, більшість з яких – за мотивами народних казок, інші – за сучасними драматургічними творами («Різниця» С. Мрожека, режисер – С. Пасічник, Харківський інститут мистецтв імені І. Котляревського; «Жирафа і Носоріг» К. Гюнтера, режисер – О. Іноземцев, Полтавський обласний театр ляльок).

Протиставлення ліричної слов'янської душі бездуховній американській цивілізації взяли за основу у своїй виставі творці «міжнародної казки-фантазії» «Жили-були» (режисер-постановник В. Підцерковний). На сцені Івано-Франківського театру ляльок створили сучасну версію-попурі на тему чи не найпоширенішої серед слов'янських народів казки про Курочку Рябу. Вистава сповнена підтексту, іронії, паралелей та дотепності. «Режисер і автор сценарію в одній особі створив навдивовижу цілісне дійство, в якому історія про Курочку Рябу чергується з інтермедіями-роздумами над долею давньої казки» [9]. Спектакль «Жили-були» виборов перемогу у номінації *краща вистава*, а робота молодого актора Тараса Винника у цій же виставі – *кращий дебют у чоловічій ролі*.

Прикрасою фестивалю став спектакль «Казки зі скрині» (автор сценарію та постановник – О. Жюгзда), поставлений за мотивами білоруських казок Мінським обласним театром ляльок «Батлейка». Все у виставі підкоряє своєю простотою, присутні всі атрибути класичної казки, при цьому – органічна взаємодія акторів з ляльками, багата голосова палітра виконавців, які грають зразу по декілька ролей, віртуозність перевтілень, феєрверк веселих придумок. [17] Актриса Тетяна Чаєвська за блискуче зіграну роль у цій виставі нагороджена у номінації *краща жіноча роль*.

Подією фестивалю стала вистава «Тарас» (режисер – С. Брижань) Львівського обласного театру ляльок – поетична розповідь за поемою Богдана Стельмаха про дитинство Тараса Шевченка. У виставі у метафоричній образній формі зображено осмислення життєвого шляху генія. Доля і Безталання ведуть боротьбу за світлу душу, і маленький Тарас рятується у фантазіях, вигадуючи і козака-оборонця, і чумаків, що спускаються зі своїм возом прямо з чумацького часу. Реальність і вигадка щільно переплітаються у цій поетичній притчі. Атмосфера вистави далека від просто розважальної, натомість вимагає уваги і розуміння дітей. [18] Художник-постановник вистави Михайло Ніколаєв став *кращим художником* фестивалю.

Цілісність всіх складників спектаклю продемонструвала робота Закарпатського театру ляльок «А де ж п'яте?» (режисер – О. Куцук) болгарського драматурга Б.Апрілова, в якій актори використовують великі ляльки, виразні маріонетки, колоритні маски «грають» Осла, Індюка, Козла. Симпатичними й енергійними на сцені, на думку журі, виглядають діти – учасники постановки «Жирафа і Носоріг» Полтавського обласного театру ляльок [19].

Найпопулярнішим «класиком» фестивальної програми став Іван Франко. За мотивами його творів Івано-Франківський ляльковий театр ім. М. Підгірянки показав виставу «Коли ще звірі говорили» (режисер – К. Губенко). У виставі використовувалися нові режисерські та сценографічні підходи та моделі [19].

Така палітра фестивалю свідчила про те, що здебільшого акцентувалася увага на темах класики, хоча, звичайно, запропоновані вистави – лише мізерний відсоток того величезного масиву національної літератури, що чекає на своє втілення на сценах лялькових театрів [17].

З 28 вересня по 2 жовтня 2005 р. відбувся Третій міжнародний фестиваль національної класики на сцені театру ляльок «Обереги». Учасниками цього фестивалю були театри з різних країн, культуру яких вони вдало представляли у форматі стосунків ляльок і людей. Зрозуміло, що «кожен театр, презентуючи свою національну класику, відрізнявся саме національним духом, колоритом, врешті, театральною і ляльково-театральною школою» [1]. Гран-прі отримала постановка Брестського лялькового театру «Холстомір» за оповіданням Олексія Тостого. Вистава була згустком високої напруги, сплавом глибоких почуттів і призначалася для дорослих глядачів. Сумну історію коня, який з'явився на світ зовсім не таким, як його породисті батьки, оповідали і люди, і ляльки. Велике значення мала почергова зміна масштабу ляльки та сценічного простору, зміна конструкції ляльки, способу її руху. У спектаклі багато творчих нововведень при максимальній простоті сценографії. Виконавець головної ролі Ігор Верста був визнаний *найкращим виконавцем чоловічої ролі*, а сама постановка відзначена головним призом фестивалю [1–2].

Химерною і вишуканою водночас була вистава Черкаського обласного театру ляльок під назвою «Чарівні сни» (режисер – Я. Грушецький). Постановка запам'яталася яскравими і цікавими костюмами, за які Каріна Тишина отримала *нагороду за кращі костюми фестивалю*. Це була низка міні-казок за мотивами новел англійського письменника Д. Басета: дотепні і повчальні історії про повільного равлика і швидкого та спритного «супермена» коника-стрибунця [2].

Найбільш виразною, яскравою, створеною за усіма законами театрального мистецтва видалася вистава Волинського обласного театру «Підкова на щастя». Автор п'єси – В. Данець, створено її за мотивами казок І. Франка. Три актори, наче граючись, вмить складають і розкладають нехитрі декорації на очах, трансформуючи сценічний простір. Талановитою та багатогранною була актриса Світлана Стасюк, яка заслужено отримала *нагороду за кращу жіночу роль* [2].



Естонський театр з Нарви показував епос «Як бог Уку землю естів творив і людьми заселював» (режисер – Ю. Міхальов). Вистава знайомить дітей з найдавнішими легендами про створення світу та людей, які дотепно приправлено гумором та іронією, пересипано жартами та піснями. Вистава має філософську ідею – слово пробуджує до життя, оживляє навколишній світ [1].

Надзвичайно архаїчною, давньою, як український вертеп, виявилася вистава «Хеїр і Шер» за творами Нізамі Гянджінського державного лялькового театру, яка дихала давниною всіх лялькових механізмів. Цілком традиційний ляльковий театр з традиційними ляльками й акторами було представлено у постановці В. Підцерковного за твором Марка Кропивницького «Хома і Щука». Сценографія та гра кольорового світла створює беззаперечну казкову атмосферу.

Вистава «Торбина з піснями» (режисер – Н. Бучма) Київського міського театру ляльок перейнята правдивим українським духом – численними піснями, жартами, приказками, неспішним темпоритмом життя українця у справжньому українському селі. Підкреслював оригінальність вистави модний синтез – на сцені одночасно діяли і ляльки, і люди.

Татарський державний театр ляльок з Казані показав на фестивалі «Муху-цокотуху» К. Чуковського (режисер – О. Афанасьєв). Львівський обласний театр ляльок привіз на фестиваль виставу «Забавні історії Вуркотика» (режисер – М. Вікс).

Загалом фестиваль 2005 року продемонстрував досить високий рівень постановок і водночас потішив маленьких та дорослих глядачів. Фестиваль показав, що кожен театр може бути цікавим власне своїм національним обличчям [2]. Водночас лише дві вистави на фестивалі були суто ляльковими, в інших синтезувалася гра ляльок і «живих» акторів.

Незвичайним дійством розпочався IV Міжнародний фестиваль «Обереги» (2007). У центрі міста Івано-Франківська актори обласного театру ляльок ім. Марійки Підгірянки вийшли в масках казкових героїв та разом із маленькими глядачами піснями і танцями вітали гостей фестивалю [8].

Серед тих, хто протягом чотирьох днів змагався за першість, окрім господарів фестивалю, – театр «Ільмаріне» з Естонії, Черкаський академічний обласний театр ляльок, театр «Гугуце» з Молдови, Брестський театр ляльок, Полтавський обласний театр ляльок, Київський міський театр ляльок, Львівський обласний театр ляльок, студенти Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого та студенти Харківського державного університету мистецтв ім. І. Котляревського [8].

У номінації *краща вистава* переміг Полтавський обласний театр ляльок, який представив прекрасний переспів «Дюймовочки» Г.-Х.Андерсена – п'єсу Андрія Усачова «Крила для Дюймовочки» (режисер-постановник – О. Дмитрієва). Вистава вразила значною кількістю яскравих сцен та героїв, а також високою майстерністю пластики акторів.

Актори театру «Ільмаріне» з Естонії презентували виставу «Пожалійте козлика» (режисер-постановник – Ю. Міхальов), що створена на основі стародавньої іранської казки. Актриса Тамара Матяніна за професійно зіграну роль у виставі була відзначена в номінації *краща жіноча роль*.

Брестський театр ляльок з Білорусі привіз на конкурс зворушливу та глибоко національну виставу за п'єсою Світлаки Клімкович «Баладу про Білу Вишню» (режисер Д. Нуянзін). Журі відзначило актуальність теми любові до різної землі, що була яскраво вираженою у сюжеті вистави. Також постановку відзначили за *збереження національних традицій художніми засобами мистецтва театру ляльок*, а актора Ігоря Версту – за *кращу чоловічу роль*.

Тему грошей, довкола яких відбуваються всі драматичні події не лише в казках, але й в реальному житті, розкрито у виставі «Чи можна грошима річку загатити» (режисер-постановник – Володимир Підцерковний, Івано-Франківськ) за казкою Гната Хоткевича.

Студентська молодь представила творчі роботи: «Любов Дона Перлімпліна» (Київський національний університет театру, кіно та телебачення ім. І. Карпенка-Карого) та «Казка про чарівний млин Ікен та лиху чаклунку Мухантан» (Харківський державний університет мистецтв ім. І.Котляревського).

Передати фольклорний колорит культури власної країни намагався Молдовський муніципальний театр ляльок «Гугуце» у виставі за п'єсою Ю. Філіпа «Скарб злодія» (режисер – В. Штефанюк), яку вони грали рідною мовою. На бурсацькі веселі забави перетворив «Наталку Полтавку» Київський муніципальний академічний театр ляльок (режисер-постановник – народний артист України Сергій Єфремов).

Легкою та цікавою для дитячого сприйняття стала вистава Черкаського академічного обласного театру ляльок «Хочу бути великим», суть якої перегукується з Христовою сентенцією – «Будьте, як діти» – і може навчити навіть дорослих зберігати доброзичливість і щирість у будь-якій життєвій ситуації.

Завершився фестиваль дитячою оперою Миколи Лисенка «Коза-дереза» (режисер-постановник – В. Підцерковний) у виконанні акторів Івано-Франківського театру ляльок імені Марійки Підгірянки. Вистава пронизана елементами національного колориту, природним поєднанням слова, танцю, співу, в ній використовуються стародавні предмети побуту. Журі відзначило виставу у номінації *втілення сценічного твору з використанням музичного та пісенного фольклору* [10].

26–30 вересня 2011 року відбувся V Міжнародний фестиваль театрів ляльок «Обереги». Цього року фестиваль відрізнявся від попередніх однією важливою особливістю – на ньому були представлені театри-учасники Європроекту «Літаючий фестиваль. Родина і дитина в сучасній Європі». До Івано-Франківська прибули лялькарі з Чехії, Словаччини, Польщі, Литви, Білорусі, Молдови, Росії. Україна була представлена театрами Києва, Харкова, Херсона, Львова, Чернівців і, звичайно, Івано-Франківська. Цей фестиваль став наймасштабнішим за кількістю країн-учасниць та переліком вистав для дітей, дорослих і сімейного перегляду [27].

Новітніми виражальними методами у поєднанні з елементами музичного театру запам'яталась вистава «Ластівочка» Т. Слободзянека в режисурі З. Лісовського (Торунь, Польща), відзначена у номінації *за найкращу сценографію*. Вистава «Терем» за п'єсою О. Ліманова у режисурі В. Бугайова та сценографії В. Нікітіна (Курський обласний театр ляльок, Росія) у жанрі притчі розповідає про вічні проблеми людського буття [22].

Брестський обласний театр ляльок (Білорусь) представив виставу «Місяць Сальєрі» за однойменною пушкінською трагедією (автор інсценізації та режисер Р. Кудашов). Гра акторів вразила ідеальним поєднанням сучасної сценографії, класичної музики безсмертного В. Моцарта і досконалою технікою ляльковика, коли актор з'являється лише у фінальному виході, а протягом вистави він наповнює енергією невеличкі ляльки, які говорять філософські речі. На сцені панують чорно-білі та сірі тони, мініатюрні ляльки, образний і точний предметний світ, а головне – талант режисера однодумців-акторів. Недарма ця вистава стала беззаперечним *переможцем фестивалю* [22].

Варто підкреслити високу музичну культуру театру ім. Марійки Підгірянки в особі композитора і хормейстера Любові Литвинчук (перемога у номінації *найкраще музичне рішення вистави* у спектаклі «Егле – королева вужів» С. Неріс). Згадана робота вирізнялась не лише драматургічною цілісністю музичного полотна вистави, а й синтезом національного прибалтійського мелосу з українською темою. Ще одна героїня у згаданій виставі (актори працюють у двох планах: живому і з лялькою), виконавиця заголовної ролі Егле – Галина Савчин була відзначена як переможниця у номінації *за найкращу жіночу роль* [22].

Особливою енергетикою віяло від дебютантів – гостей фестивалю: студентів Харківського національного університету імені І. Котляревського (режисер О. Інютчкін) та їх зворушливого «Кульконика» (режисера Д. Іванової). Найбільше глядацьких симпатій отримала «Музична крамничка» Н. Крат за мотивами казки Л. Легут (режисер О. Новохацький), яку представив Львівський театр естрадних мініатюр «І люди, і ляльки», які торкнулися сюжетів про «вічні проблеми буття» [22].

Ще одною довгоочікуваною постановкою стала вистава «Дівчина з помаранчами» Остравського театру ляльок з Чехії, яка перемогла в номінації *за найкращу режисерську роботу*. Режисер Вацлав Клеменс зумів поєднати акторів – людей, ляльок і комп'ютерну графіку на одній сцені. Глядачів вразило музичне та хореографічне виконання. Постановочна група зробила вражаючу роботу. Журі також віддало свої симпатії виставі «Сніговички та

сонечко» О. Веселова (режисер – О. Куцик, художник – Т. Улинець) Львівського академічного обласного театру ляльок. Глядачі фестивалю «Обереги» також переглянули виставу «Пропозиція, або раунд №6» за Олесем Бердником та Антоном Чеховим (режисер-постановник, музичне оформлення – А. Кирильчук, художнє оформлення – А. Кирильчук, К. Дорошенко), «Маленький принц» за твором А. де Сент-Екзюпері Херсонського обласного театру ляльок (режисер – народний артист України Б.Чуприна), «Лілея» Чернівецького обласного театру ляльок (інсценізація Р.Неупокоева за казкою Лесі Українки), «Чінтет, або море на краю світа» (режисер – Каміл Жішка) у виконанні акторів Старого Театру Кароля Спішака (Нітра, Словаччина). Івано-Франківський обласний театр ляльок ім. Марійки Підгірянки продемонстрував вистави «Людвіг+Тутта» Дмитра Нуянзіна за мотивами повісті Яна-Олофа Екхольма (режисер-постановник – Д.Нуянзін), «Егле – королева вужів» за п'єсою С.Неріс та «Скрипаль на даху» (режисер – Д.Нуянзін) за повістю Шолома-Алейхема «Тев'є-Молочар».

Отже, театральний фестиваль «Обереги» має чітко визначену концепцію – національна класика на сцені театру ляльок. Відповідно театр, спираючись на національні традиції, популяризує своїми художніми засобами українську спадщину серед молодшого та дорослого глядача.

Фестиваль збагатив театральну скарбницю України новими виставами, мистецькими відкриттями.

«Обереги» стали творчою лабораторією для акторів, режисерів, художників, композиторів, лялькарів та студентів вищих навчальних мистецьких театральних закладів. Це в свою чергу допомагає простежити динаміку розвитку театрального життя на сучасному етапі.

Фестиваль за географією дав можливість розширити культурні горизонти як митців, так і глядачів, також залучив до участі всі регіони України та гостей з-за кордону. За час проведення фестивалю із театральними постановками до Івано-Франківська завітали театри із Києва, Харкова, Хмельницького, Львова, Полтави, Закарпаття, Черкас, Чернівців, Херсона, а також Білорусі, Росії, Польщі, Естонії, Азербайджану, Молдови, Чехії, Словаччини, Литви.

Фестиваль повернув інтерес постановників і глядачів до національної драматургії (як україномовної, так і перекладеної класики), за час його проведення було здійснено близько 60 постановок за творами українських та світових класиків (Івана Франка, Олександра Олеся, Богдана Стельмаха, Марка Кропивницького, Гната Хоткевича, Миколи Гоголя, Миколи Лисенка, Лева Толстого, Олександра Пушкіна, Антона Чехова, Івана Котляревського, Ганса-Христіана Андерсена, Федеріко Гарсія Лорки, Шолом-Алейхема), а також народні казки, епоси, повісті, драматичні поеми, опери. Режисери, шукаючи свій шлях у театральному мистецтві та орієнтуючись на національні особливості культури своєї країни, продемонстрували сучасні тенденції у класичних постановках, не зраджуючи усталеним традиціям.

Вистави-учасники лялькового фестивалю орієнтовані не тільки на юного глядача, але й різновікову аудиторію, що надало йому багатогранності. Сценічні постановки вистав стали кроком повернення до дитинства для дорослих. Фестиваль відіграв для всіх глядачів важливу комунікативну, соціокультурну, психотерапевтичну, гедоністичну функції.

Загалом міжнародний фестиваль національної класики на сцені театру ляльок «Обереги» має важливе призначення: не лише втілювати на сцені твори мистецтва, але й збагачувати спілкування і духовний внутрішній світ глядача.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Брухаль Г. Завіса відкривається... / Галина Брухаль // Світ молоді. – 2005. – 6 жовтня.
2. Веселка С. Білоруський реквієм і українські усмішки / Світлана Веселка [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://postup.brama.com/usual.php?what=10761>.
3. Дяченко К. Даруючи «Натхнення» (Огляд Міжнародного фестивалю театральних шкіл) / Катерина Дяченко, Ірина Мелешкіна // Просценіум. – 1–2 (20–21)/2008. – С. 100–103.

4. Заник В. В їхніх руках – не ляльки, а душі наших дітей / Вероніка Заник // Західний кур'єр. – № 45(885). – 2003. – 30 жовтня.
5. Івано-Франківському обласному театру ляльок ім. М. Підгірянки – 60 років. – Івано-Франківськ, 2005. – 28 с.
6. І-ий фестиваль: «Жили-були дід і баба...» або що показали «Обереги» // Галичина. – 2001. – 11 жовтня.
7. Кирпан А. «Обереги»–2005 / Анна Кирпан // Просценіум. – 3(13)/2005. – С. 97–100.
8. Кирпан Анна «Обереги» відроджують лялькові театри / Анна Кирпан // ЗахідПОСТ. – 2007. – №39. – С. 6.
9. Максименко С. Обереги–2003 / Світлана Максименко // Просценіум. – 3(7). – 2003. – С. 70–72.
10. Максименко С. Фестивальні обжинки (Міжнародний фестиваль національної класики на сценах театрів ляльок «Обереги», I Всеукраїнський фестиваль «Леся Українка на сцені») / Світлана Максименко // Просценіум. – 2–3 (30–31)/2011. – С. 44–49.
11. Мулик В. «Обереги–2011» / Володимир Мулик // Тижневик ЗАХІД-ПОСТ. – 2011. – 1 жовтня.
12. Мулик В. Обереги тетару / Володимир Мулик // Культура і життя. – 2011. – №49. – 9–15 грудня. – С. 11.
13. Назарчук Д. Назад до казки! (Інтерв'ю з Світланою Максименко) / Дарина Назарчук // Галичина. – 2003. – 6 листопада. – С. 12.
14. Національна класика на сцені театру ляльок «Обереги» : I Міжнародний фестиваль. – Івано-Франківськ, 2001. – 14 с.
15. Офіційний сайт Івано-Франківського академічного обласного театру ляльок імені Марійки Підгірянки [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ifteatr.org.ua/>.
16. Патрійчук О. Ляльки в Івано-Франківську / Оксана Патрійчук // Інформаційний тижневик VIP-афіша. – 2007. – №37. – 27 вересня–3 жовтня.
17. Підлужна А. Вічно юне лялькове мистецтво / Алла Підлужна // Культура і життя. – №43. – 2003. – 24 грудня.
18. Підлужна А. Івано-Франківські «Обереги» / Алла Підлужна // Українське слово. – Ч. 45. – 2003. – 6–12 листопада.
19. Подлужная А. «Обереги» детства / Алла Подлужная // Зеркало недели – 2003. – 15 ноября. – С. 26.
20. Проблема «ОЛЯЛЬКОВУВАННЯ» в театрі ляльок ХХ–ХХІ ст. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=22423&chapter=1>.
21. Прохасько Т. Ляльки запрошують / Тарас Прохасько // Галицький кореспондент. – 2005. – №11. – 6 жовтня. – С. 24.
22. Рой У. «Золотий телесик – 2011»: здобутки й проблеми / Уляна Рой // Просценіум. – 1(29)/2011. – С. 85–89.
23. Романюк М. До нас говорять ляльки (Міжнародний фестиваль «Обереги – 2007») / Марія Романюк, Олена Титаренко, Олеся Трубач // Просценіум – С. 113–117.
24. С. Н. Світ, у якому перемагає добро / Н. С. // Галичина. – 2007. – №142 (3510). – С. 1; 8.
25. Стефурак Н. Як стати маленьким / Неоніла Стефурак // Галичина. – 2007. – 4 жовтня. – С. 2.
26. Театральний процес в Україні в дзеркалі театральних фестивалів : оглядова довідка за матеріалами преси (2009) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/article/225084;jsessionid=0D83FF45195E032487951CE94852260C>.
27. Тугай Л. «Обереги» повертаються у компанії Екзюпері, Чехова та Гордера / Леся Тугай // Галичина. – 2011. – 22 вересня.

28. Тугай Л. Бренькнути рукою по струнах душі / Леся Тугай // Галичина. – 2005. – 11 жовтня. – С. 7–8.
29. Тугай Л. Лялькові «Обереги» стали творчою лабораторією / Леся Тугай // Галичина. – 2011. – №148–149 (4310–4311). – 6 жовтня. – С. 9.
30. Тугай Л. Прикарпатські обереги / Леся Тугай // Галичина. – 2005. – 6 жовтня. – С. 3.
31. Український театральний простір [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [atheatre.com.ua](http://atheatre.com.ua).
32. Шегда Н. «Обереги» визначили найкращих / Надія Шегда // Репортер. – 2011. – №40(542). – 6 жовтня. – С. 17.
33. Шутова О. Реконструкція вистави «Золотий човник» – забута постановка, що випередила свій час / Олександра Шутова // Театраріум [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://teatrarium.com/2014/09/01/zoloty-chovnyk/>.

# ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 7.012+378

I. А. ЮРЧЕНКО

## ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ ФОРМОТВОРЕННЯ В ЕТНОДИЗАЙНІ НА РІВНІ ФАХОВОЇ ОСВІТИ

*У статті досліджено особливості формування та застосування експериментальної моделі формотворення в етнодизайні. Визначено формальні складові елементи методу експериментального моделювання. Запропоновано структуру прикладної моделі експериментального формотворення та визначено взаємодію її складових елементів. Встановлено, що успішний розвиток моделі експериментального формотворення можливий на рівні фахової дизайнерської освіти.*

**Ключові слова:** експеримент, формотворення, модель, етнодизайн, фахова освіта.

I. А. ЮРЧЕНКО

## ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ФОРМООБРАЗОВАНИЕ В ЭТНОДИЗАЙНЕ НА УРОВНЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

*В статье исследованы особенности формирования и применения экспериментальной модели формообразования в этнодизайне. Определены формальные составляющие элементы метода экспериментального моделирования. Предложена структура прикладной модели экспериментального формообразования и определено взаимодействие ее элементов. Установлено, что развитие модели экспериментального формообразования возможно на уровне профессионального дизайнерского образования.*

**Ключевые слова:** эксперимент, формообразование, модель, этнодизайн, профессиональное образование.

I. А. YURCHENKO

## EXPERIMENTAL FORM MAKING IN ETHNIC DESIGN IN THE PROCESS OF PROFESSIONAL EDUCATION

*Peculiarities of creating and design of experimental form-making model in ethnic design are investigated in the article. Matter of current is emphasized, original works are studied. The essence of the problem, the aim of the investigation, the research tasks are formulated. The elementary parts of experiment and its sorts are considered. The role and functions of experiment in designing are determined. The structure of applied model of experimental form-making in ethnic design is worked out and proposed, the interaction of its elements is defined. Four parts: theoretical, methodological, practical and out coming are selected as the main structural elements of the experimental form-*

*making model. Theoretical part of the experiment consist of the working hypothesis, the concept of experiment, philosophical comprehension of the essence and assignment of the thing, traditional and innovatory interpretations of the notions «form» and «functions» in the practice of design activity, fundamental principles of ornamental aesthetics, aesthetics of minimalism and aesthetics of postmodernism. Investigation of the notion of design activity and role that chance and personal experience of the experimenter play in the ethnic design are relegated to the background. Methodological part of the experiment supposes formulating its aim and research tasks, defining the plan of research process organization, selection of the origin works that represent certain ethnic-cultural tradition, defining fundamental elements, methods and approaches to the form-making, levels of the form stylization and forms experiment is checked and conducted also. Practical part of the experiment includes processes of experimental form-making on the base of the above-mentioned theoretical and methodological fundamental principles. The beginning of the experiment is proposed to hold on the base of the investigation of the single ethnic-cultural theme by the method of graphical design. Three approaches to conducting of experimental form-making with chosen theme are defined and supposed: the first approach carries out with employment of elementary geometrical forms and elementary form-making ways in experiment; the second approach is based on the choice of the suggested version of space connection of the forms in the measure of correlation between notions «tradition» and «innovation» that is considered as compositional method; the third approach is based on the creative revising of ethnic-cultural tradition in modern context and its realizing in experiments on the base of art-images interpretation method.*

*Employment of the technique of computer modeling is established to be the most perspective in experimental modeling, giving the opportunity to develop the experiment and get the greatest effect in the state of realist modeling visual formal compositions or functional objects with relatively small efforts. Out coming part of experiment structurally includes the analysis of the results have been gotten from experiment.*

*Suggested structure of model of experimental form-making in ethnic design is represented as integrated system. Critical analysis of negative experience of experiment in ethnic design give the opportunity as to make the more accurate and correct the whole methodology of conducting experiment so as formulate the tasks concerning a particular subject.*

**Key words:** *experiment, form-making, model, ethnic design, professional design education.*

Досвід світової та вітчизняної дизайн-практики представляє нашій уяві сформовану різнобарвну картину проектної культури. Це й історичні стилі, й сформований діапазон напрямів, концепцій та методів формотворення, й розвинена система фахової дизайн-освіти. Однак завдяки розвитку технологічної сфери соціокультурного середовища дизайн на досягнутому не зупиняється, а ставить перед собою нові формотворчі завдання, активно переосмислює набуті результати. Сучасні світові тенденції впливають на розвиток вітчизняної мистецтвознавчої думки, яка формується завдяки наслідуванню зарубіжних дизайнерських концепцій. Поряд з цим засвоєння цих концепцій відбувається із врахуванням власних традицій проектної практики із включенням у дизайн-процес образів вітчизняної етнокультурної спадщини. В такій ситуації однією із актуальних тем є розробка регіональної моделі формотворення. Важливу роль при формуванні такої моделі відіграє емпіричний метод експерименту, який застосовували дизайнери в різних сферах дизайн-діяльності. Сьогодні у вітчизняній практиці метод експерименту може бути застосований не тільки у вже сформованих напрямках дизайну, а й при розробці нових, зокрема мова піде в подальшому про етнодизайн. Теорія експерименту в етнодизайні може будуватись на основі використання положень естетики мінімалізму та етноорнаментальної естетики, а практично втілюватись в галузях графічного та предметного дизайну. Розробка відповідної методології допоможе опрацювати робочу гіпотезу експерименту, розробити взірці готових форм, зекономити часові затрати на проведення проектних робіт, встановити систему контролю над дизайн-процесом. Наявність позитивних результатів дасть змогу отримати базу еталонних взірців в етнодизайні, що сприяло б визначенню ефективних підходів до процесу формотворення всередині самого напрямку. В свою чергу, негативні результати зможуть вказати на хибність експерименту, дати

можливість зробити відповідні висновки та поправки й розробити уточнення плану щодо наступних стадій експериментального формотворення в етнодизайні.

З огляду на актуальність визначеної проблеми необхідно зупинитись на джерельній базі дослідження. Так, загальним питанням методології експерименту присвячені праці А. Баскакова, Н. Туленкова [1], В. Беркова [3], Н. Карамішевої [4], А. Новикова, Д. Новикова [5], Г. Рузавіна [7]. На увагу заслуговує праця Рузавіна Г. І. [7], у якій автор в досить розширеній формі описує класичні засади проведення експерименту. Наведені сучасні тенденції в методиці організації та проведення експерименту [6]. Прикладні аспекти застосування методу експерименту в дизайні висвітлено в роботах Бейлаха [2], Т.Фьодорової [8], та в колективній праці Лаврентьєва А. Н., Єфімова А. В., Барішева В. Є, Колейчука В. Ф. [9]. В науковій роботі Бейлах О. Д. досліджено специфіку та особливості розвитку експерименту в різних сферах предметної культури [2]. В колективній праці Лаврентьєва А. Н., Єфімова А. В., Барішева В. Є, Колейчука В. Ф. [9] розглянуто різні сфери дизайн-діяльності, де найбільш яскраво проявив себе експеримент. Методика експериментального формотворення з використання етноорнаментальних мотивів у сучасному дизайні на рівні фахової дизайн-освіти представлена у авторському доробку Юрченка І. А. [10–11]. У роботах започатковано розробку методики втілення вітчизняних етноорнаментальних традицій в сучасному графічному та предметному дизайні на рівні фахової дизайн-освіти.

Метою статті є визначення формальних складових емпіричного методу експерименту та побудова теоретичної моделі експерименту в етнодизайні.

Практика дизайн-діяльності на етапі ескізного пошуку форм, що проектуються, знайомить нас із простим проявом експериментального формотворення. Ми зустрічаємо в результаті проб і помилок елементарний відбір досконалих дизайн-форм, однак в широкому розумінні поняття експерименту досить системне та включає в себе низку взаємопов'язаних етапів, процесів і методик. Що ж являє собою експеримент і яка його функція в науковому пізнанні? Сутність експерименту як фахового методу емпіричного дослідження полягає у тому, що він забезпечує можливість активного втручання в явища та процеси, що вивчаються [7, с. 64]. Експеримент несе в собі передумови отримання нових знань, хоча й межує із ризиком отримання хибних результатів. Особливе значення експеримент має при розробці нових концепцій та напрямів дизайну. Без нього тут не обійтись, тож дизайнеру потрібна модель експериментального формотворення. З чого може складатись така модель? За визначенням багатьох дослідників науковий експеримент має чітко визначену структуру: мету проведення власне сам процес проведення експерименту (експериментування), результат [4, с. 128]. Отже, структурно модель можна будувати на основі вказаних трьох фаз експерименту. Однак він не може відбуватись без участі дослідника. Окрім того, поряд із об'єктом дослідження й дослідником експеримент обов'язково має мати засоби матеріального впливу на об'єкт вивчення [7, с. 67]. Це наявність певних інструментів та засобів. В етнодизайні такими інструментами можуть бути комп'ютерні технології, макети, різні методи ручної або машинної побудови візуальних зображень та об'ємно-просторових композицій. Однак наявність інструментарію не головне, а власне вирішення практичних завдань є основною метою експерименту. Необхідно також вказати, що відносно основної мети експерименти можна умовно поділити на дві групи. До першої групи можна віднести ті, за допомогою яких відбувається емпірична перевірка тих чи інших гіпотез та теорій. До другої групи відносять пошукові експерименти, застосування яких дає змогу зібрати необхідну інформацію для уточнення та побудови деякої здогадки [7, с. 68]. За методом та результатами дослідження експерименти можна розділити на якісні та кількісні [7, с. 69]. Якісний експеримент більше застосовують тоді, коли необхідно виявити дію факторів на процес дослідження без встановлення точної кількісної залежності між ними. Такі роботи мають більше дослідницький пошуковий характер. Кількісний експеримент проводять тоді, коли необхідно точно виміряти всі суттєві фактори, що впливають на поведінку об'єкта дослідження. У процесі випробування якісні й кількісні експерименти, як правило, проводять послідовно, вони повинні не заперечувати, а доповнювати один одного. Кількісний експеримент дає змогу затвердити якісну сторону об'єкта дослідження. Також за методом втілення в науці вирізняють статистичні та



нестатистичні методи експерименту [7, с. 70]. Статистичні методи застосовують при оцінці результатів будь-яких експериментів, щоб підвищити ступінь їхньої точності й надійності. У нестатистичних експериментах величини, що досліджуються, задаються в індивідуальному порядку.

Важливою частиною експерименту є етап планування та побудови. На цьому етапі важливо розробити робочу гіпотезу, концепцію експерименту, план, передбачити можливі очікувані результати. Важливою частиною експерименту є контроль над його проведенням. В етнодизайні здійснювати контроль над експериментом допомагає попередньо розроблена теорія й наявність еталонних взірців з інших галузей дизайну, які представляють наявні смакові орієнтири в сучасному соціокультурному середовищі. У системі фахової освіти контроль над проведенням експерименту здійснює керівник проекту, він допомагає студенту зробити належні висновки й поправки та продовжити на якісно новому рівні. Заключною частиною експерименту є інтерпретація його результатів. На цьому етапі важливо опрацювати результати, статистику дослідження, зробити висновки й побудувати план для подальшого експериментального проектування.

На підставі проведеного загального огляду складових елементів експерименту та врахування авторського емпіричного досвіду експериментального формотворення в етнодизайні, представленого в роботах [10; 11, с. 206–299], запропонуємо концепцію прикладної наукової моделі процесу формотворення. Структурно вона включає чотири основних блоки:

- *теорію експерименту*, в яку входять розробка гіпотези, концепції, а також категорій та інших складових елементів теоретичної проектної діяльності;

- *методологічну частину*, в яку входять розробка мети та завдань експерименту, визначення плану проведення дослідження, добірка джерел, що презентують ту чи іншу етнокультурну традицію, визначення базових елементів та засобів, методів і підходів до формотворення, рівнів стилізації форми, а також форми контролю та управління експериментом;

- *практична частина*, в яку входять власне самі процеси експериментального формотворення на підставі визначених раніше теоретичних та методологічних засад;

- *підсумкова частина експерименту*, яка передбачає аналіз результатів отриманих експериментальних форм та створення фонду вдало знайдених еталонних взірців.

Розроблена модель експериментального формотворення в етнодизайні має динамічний характер і взаємопов'язана із статичною складовою дизайн-процесу – універсальними категоріями та етапами проектної діяльності. Динамічність стану моделі зумовлена постійним уточненням та корекцією процесу формотворення та експериментування.

На підставі досліджених загальних складових елементів експерименту розглянемо їхнє прикладне значення та функцію при побудові моделі експериментального формотворення в етнодизайні.

**Теорія експерименту** в етнодизайні включає декілька складових елементів та положень, що виступають у якості регулятора та орієнтиру щодо процесу формотворення речі. Логічно вірно розпочати формування теорії із побудови робочої гіпотези, сутність якої полягає у припущенні можливості розробки високоякісних творів графічного та предметного дизайну, в яких би знайшли поєднання сучасні естетичні орієнтири та етноорнаментальна естетика. Для підтвердження або спростування визначеної гіпотези важливою складовою є розробка концепції експериментального моделювання. Першим важливим положенням цієї концепції є філософське розуміння сутності призначення традиційної й сучасної речі. В доповнення до цього положення важливе значення має осмислення співвідношення понять «форми» й «функції». Якщо раніше в дизайн-практиці ми відштовхувались від загальноновизначених принципів «форма визначає функцію» та «функція визначає форму», то приклади сучасного дизайну демонструють розвиток цих формул формотворення в напрямі «функція й форма йдуть за емоцією». Це положення означає, що суто утилітарне призначення речі сьогодні вже не задовольняють певні групи користувачів, а форма речі потребує включення в її структуру асоціативно-образних емоційних елементів, які регулюються морально-етичними цінностями

соціокультурного середовища. Визначальне значення відіграє в етнодизайні сучасне поняття естетики речі, яка формується між естетикою мінімалізму, орнаментальною естетикою та естетикою постмодернізму. Квінтесенцію концепції складають теоретичні методи експериментального формотворення.

Фонову роль в системі моделі експериментального формотворення відіграють другорядні теоретичні положення. Важливу роль у цій підсистемі відведено науковим положенням евристики в експерименті. Опосередковано допоміжну роль при евристичних пошуках відіграють ретельно відібрані сучасні еталонні взірці дизайн-об'єктів, аналоги та традиційні вироби як орієнтири для експериментального моделювання. Форми таких об'єктів відображають сучасні досягнення у сфері дизайну та виступають у якості візуальних та культурних орієнтирів для процесу експериментального формотворення. До еталонних взірців можуть також входити форми дизайн-об'єктів, у композиції яких присутні оригінальні ідеї формотворення, хоча їхній зміст і зовнішній вигляд можуть тільки асоціативно нагадувати характерні риси етнокультурних традицій. Введення еталонних взірців дизайн-об'єктів необхідне для порівняльного аналізу їхніх форм із якістю форм дизайн-об'єктів, отриманих в результаті експерименту. Форми знайдених об'єктів попадають у своєрідну ситуацію «виставки» й проходять критичний відбір. У якості орієнтиру якості втілених етнокультурних традицій можуть бути наступні чинники: якість знайденого проектного образу; креативність ідеї та наявність своєрідної «родзинки» у знайденої формі; вдало підібрана фігура вихідного етнокультурного мотиву, його величина (масштабність), положення в структурі знайденої форми, порядок побудови; пластичний зв'язок етнокультурного мотиву з іншими частинами композиції та з цілою формою через присутність перехідних елементів – членування, нюансів рельєфу, форми фасок, текстури, кольору, фактури матеріалу, технік декорування та опорядження.

Під час проведення експерименту не менш важливу роль відіграє фахівець (практикуючий дизайнер або викладач із значним досвідом у цій галузі). Його досвід відіграє інколи визначальну роль. Однак не треба применшувати значення креативного мислення й молодих дизайнерів, які можуть мати свіжий погляд на проблему й привносити інколи неочікувані й нові результати. Найбільш перспективно застосовувати експериментальне формотворення на рівні фахової освіти під керівництвом досвідчених викладачів, оскільки більшу кількість інноваційних знахідок може дати безпосередньо курсове та дипломне проектування. Наступним другорядним чинником в розробці теоретичних положень концепції експерименту є врахування ролі випадку в експерименті. На попередньо підготовленому ґрунті згідно з розробленою концепцією експерименту інколи евристичну функцію виконує випадок, через який з'являється новий напрям у проведенні подальших випробувань. Такий випадок може бути пов'язаний із особливостями технологій обробки матеріалу, використанням комп'ютерного моделювання, ескізними пошуками форм, підбором матеріалу, експериментами з кольором та опорядженням форм тощо. Однак під час пошуку будь-яких нових форм евристичність знаходиться, з одного боку, в межах, визначених візуальними асоціаціями із зовнішнім виглядом оригінальних етнокультурних форм, а з іншого боку – естетикою сучасних еталонних взірців дизайн-об'єктів. Для знайдених евристичних форм важливо зберегти візуальний зв'язок з етнокультурним мотивом інколи в незначних проявах: характері силуетів виробів або тематичних образів; характерних рисах орнаментальних мотивів або їх графем; тих чи інших формотворчих принципів; асоціативній подібності із технікою декору. Новизна таких форм регулюється рівнем мінімалізму естетики та застосуванням засобів формотворення, знайденою пропорцією візуальної величини творчо переосмисленого етномотиву в співвідношенні до просторової величини чистої форми та простоти геометрії її силуету. Другорядну роль у теорії застосування моделі експериментального формотворення відіграють категорії та етапи проектної діяльності. Вони використовуються у якості своєрідного проектного фону, своєрідного регулятора та підказки. Їхня присутність опосередковано впливає на ключові етапи проведення проектних робіт у пошуку найбільш вдалого проектного образу.

**Методологічну частину експерименту** логічно розпочати із визначення мети експериментального формотворення, яка полягає у застосуванні розроблених методів для дизайну формальних, тематичних та функціональних композицій. Згідно з метою визначаються поетапно завдання й план експерименту. Розробка експериментальних взірців неможлива без використання виразного джерела етнокультурної традиції. Таким джерелом може бути етнокультурний мотив. Вибір характерного етнокультурного мотиву орнаменту, фольклорних образів, мотивів з побуту обирається довільно на власний смак експериментатора та з урахуванням визначених завдань експерименту (типу формальної композиції або функціонального об'єкта). Кількісна складова мотиву може коливатись від вибору одного, двох або декількох мотивів, інколи цілої художньої мови орнаменту. В якості мотиву можуть бути обрані й принципи або асоціативно-образні ознаки обраної техніки декорування. Найбільш доцільніше проводити експеримент із одним мотивом, тому що так легше контролювати пластичні зв'язки із складовими елементами як окремої форми, так і з ансамблем цілих груп дизайн-форм. Методика трансформації етномотиву, рівень його узагальнення та стилізації зумовлюється жорсткістю функціональних вимог до виробу та його ергономікою. Основним завданням у процесі стилізації є визначення свободи формотворення та абстрагування. Ще одним із важливих складових методологічної частини експерименту є вибір й обґрунтування базису формотворчих елементів. Його основу складають поняття, геометричні фігури, засоби та методи їхнього перетворення, колір, тон, фактура та текстура. Ядро методологічної частини експерименту складає розробка підходів до експерименту. Ця розробка носить індивідуальний характер і є найдинамічнішою частиною моделі.

Умовно можна визначити три підходи до проведення експериментального формотворення з обраним етномотивом: перший підхід здійснюється із залученням в експеримент елементарних геометричних фігур та застосуванням елементарних формотворчих прийомів; другий підхід будується на основі вибору в якості композиційного прийому одного із запропонованих варіантів просторового поєднання форм у межах співвідношення понять «традиції» й «новації»; третій підхід будується на основі творчого переосмислення етнокультурної традиції в сучасному контексті й втілюється в експериментах на основі методики художньо-образних інтерпретацій. Не останню роль при використанні підходів формотворення відіграють рівні стилізації форми, вони можуть охоплювати всі три підходи. Експериментальне формотворення із використанням трьох підходів може бути проведено як із формальними, так і з функціональними об'єктами. Ще одним фоновим другорядним складовим елементом моделі є контроль та управління експериментом. Контроль відбувається з постійним порівнянням результатів експерименту із еталонними взірцями, аналогами та етнокультурними прикладами традиційних виробів.

**Практична частина експерименту.** Ознайомившись із теоретичною та методологічною частинами експерименту, приступають до проведення його практичної частини (експериментування). Розпочинають процес із вибору етномистецького мотиву (фольклорної теми, орнаменту, архітектурного мотиву тощо) відповідно до теми проекту або визначеного тематичного задуму. Наступний крок передбачає за допомогою композиційно-художнього аналізу та застосування графічних прийомів моделювання з прозорими матеріалами (папір, плівка) визначення характерних рис обраного мотиву – графами орнаментального мотиву, засобів та прийомів його композиційної побудови, візуально-морфологічних властивостей. На підставі графічно визначеної графами мотиву лінійно будують варіанти окремих невеликих композицій або їхніх фрагментів, що внутрішньо між собою пов'язані пластичними зв'язками. Такі взірці визначають діапазон варіантів можливих формальних та функціональних форм, що будуть асоціативно відповідати образу-графемі оригінального етномистецького мотиву й будуть пластично пов'язані між собою як цілий ансамбль. Наступний пошук умовно можна назвати «входженням в проект», де відбувається стратегічний вибір техніки експерименту: підбір базових елементів формотворення; вибір еталонних взірців-аналогів, розроблених іншими дизайнерами та митцями; використання конкретних підходів та методів до експерименту; застосування техніки, за допомогою якої проводиться експеримент. Провідною ланкою в експерименті є обрання одного із трьох вищевизначених в методологічній частині підходів до експериментального формотворення.

На цьому етапі відбувається ескізний пошук графічними засобами або методом колажу творчих формальних композицій, або функціональних об'єктів. Вдалі приклади узгоджуються та експеримент можна проводити за допомогою комп'ютерного моделювання (експериментування) або виконання матеріальних моделей із застосуванням технік ручної роботи. Найбільш перспективною вважаємо техніку комп'ютерного моделювання, яка дозволяє розвинути експеримент та отримати за допомогою відносно малих затрат максимальний ефект у вигляді реалістично змодельованих візуальних формальних композицій або функціональних об'єктів.

**Підсумкова частина експерименту.** Після порівняльного аналізу статистичних даних отриманих результатів експерименту кращі взірці відбираються, поповнюють базову основу каталогу нових формотипів, а в їхніх формах визначаються спільні принципи формотворення. Невдалі взірці експерименту проходять етап визначення негативних рис і хибних прийомів у формотворенні. Процес аналізу описується, і його результати входять в методiku проведення подальших експериментів.

Запропонована структура моделі експериментального формотворення в етнодизайні вперше представлена в статті як цілісна система. Необхідно відзначити, що практична частина, зокрема підходи до процесу формотворення з тематики етнодизайну, були апробовані в системі фахової освіти на рівнях пропедевтичного, курсового та дипломного проектування із здобуття ОКР «Бакалавр», «Спеціаліст», «Магістр» на кафедрі дизайну та основ архітектури НУ «Львівська політехніка» та на кафедрі дизайну Національного лісотехнічного університету України [11, с. 206–299]. Позитивних результатів експерименту було досягнуто на підставі застосування окремого етноорнаментального мотиву. Негативний досвід експерименту дав змогу зробити уточнення та поправки як щодо цілої методики проведення експерименту, так і щодо формулювання конкретних тематичних завдань.

У результаті проведеного дослідження та побудови моделі експериментального формотворення можна зробити наступні висновки:

– тема експерименту як засобу пошуку новаторських тенденцій є актуальною і може бути застосована як у дизайн-практиці, так і в системі фахової дизайн-освіти;

– структура запропонованої моделі включає в себе теоретичну, методологічну, практичну та підсумкову частини, однак у процесі практичного застосування може уточнюватись, деталізуватись;

– методи практичного експерименту в етнодизайні можуть бути застосовані в різних галузях предметної діяльності, що збагатить базу еталонних взірців;

– розроблена модель експериментального моделювання має універсальний характер і може бути застосована в інших напрямках дизайну;

– модель експериментального формотворення в системі фахової дизайн-освіти найбільш доцільніше використовувати на рівні курсового та дипломного проектування.

Перспективним напрямом розвитку теми використання експериментального формотворення є апробація моделі не тільки в різних сферах етнодизайну, а й при розробці дизайн-об'єктів із використанням у їхньому проектному образі мотивів історичних стилів.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Баскаков А. Я. Методология научного исследования : Учеб. пособие / А. Я. Баскаков, Н. В. Туленков. – 2-е изд., испр. – К. : МАУП, 2004. – 216 с.
2. Бейлах О. Д. Экспериментаторські тенденції в радянському дизайні 1970–1980-х років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.07 «Дизайн» / О. Д. Бейлах ; Харківська держ. акад. диз. та мист. – Харків, 2009. – 20 с.
3. Берков В. Ф. Философия и методология науки : Учеб. пособие / В.Ф. Берков. – М. : Новое знание, 2004 – 336 с.
4. Карамішева Н. В. Евристика: навчальний посібник / Н. В. Карамішева. – Львів : ПАІС, 2013. – 272 с.
5. Новиков А. М. Методология / А. М. Новиков, Д. А. Новиков. – М. : СИН-ТЕГ, 2007. – 668 с.

6. Общие принципы планирования эксперимента [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL : <http://www.sciencefiles.ru/section/33/>. – Название с экрана.
7. Рузавин Г. И. Методы научного исследования / Г. И. Рузавин. – М. : Мысль, 1975. – 237 с.
8. Фёдорова Т. Ю. Экспериментальное формообразование в дизайне : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.06 «Техническая эстетика и дизайн» / Т. Ю. Фёдорова ; Моск. Гос. Худ.-Пром. академия им. С. Г. Строганова. – Москва, 2011. – 24 с.
9. Эксперимент в дизайне : Источники дизайнерских идей / [Лаврентьев А. Н., Ефимов А. В., Барышева В. Е, Колейчук В. Ф.]. – М. : Университетская книга, 2010. – 244 с.
10. Юрченко І. А. Експериментальне моделювання предметних форм на основі етноорнаментальних мотивів / І. А. Юрченко // Спецпроект: аналіз наукових досліджень : матеріали VIII Міжнар. наук.-практ. конф., 30–31 трав. 2013 р.: у 6 т. – Т. 6 : Актуальні питання сучасності. – Дніпропетровськ : Біла К. О., 2013. – 100 с.
11. Юрченко Ігор. Гуцульська різьба. Візуально-морфологічні закономірності орнаменту: теорія і практика: монографія / І. А. Юрченко. – Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2010. – 372 с.

УДК 746.4. (031)

А. Б. ШНАЙДЕР

### **В'ЯЗАННЯ ТА МЕРЕЖИВО ЯК ТЕХНІКИ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ ТА МИСТЕЦТВА**

*У статті розглянуто в'язання та мереживо як техніки, які широко застосовуються в практиці сучасного фایберарту та дизайну. Досліджено технологічні та естетичні якості цих технік, матеріали та кінцеву обробку для надання творам необхідних якостей. Охарактеризовано вплив технік в'язання та мережива на формування об'єктів об'ємно-просторового текстилю та дизайну.*

**Ключові слова:** в'язання, мереживо, волокно, текстильні об'єкти, дизайн, текстильний простір.

А. Б. ШНАЙДЕР

### **ВЯЗАНИЕ И КРУЖЕВО КАК ТЕХНИКИ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНА И ИСКУССТВА**

*В статье рассмотрено вязание и кружево как техники, которые широко используются в практике современного фиберарта и дизайна. Исследованы технологические и эстетические качества этих техник, материалы и конечную обработку для придания произведениям необходимых качеств. Охарактеризовано влияние техник вязания и кружева на формирование объектов объемно-пространственного текстиля и дизайна.*

**Ключевые слова:** вязание, кружево, волокно, текстильные объекты, дизайн, текстильное пространство.

A. B. SCHNEIDER

### **KNITTING AND LACE AS TECHNIQUES OF CONTEMPORARY DESIGN AND ART**

*The article deals with analysis of knitting, lace, felt as contemporary technique, widely used in the practice of contemporary fibre art and design. Nowadays a plenty of new techniques and technologies of textile producing, which can be used in contemporary textile art and art-design, were*

*discovered. A great interest among contemporary artists and designers is caused by traditional, already familiar and everyday techniques of creating of textile products: knitting, braiding lace, felt. A new understanding of surface design, object and space is appeared. Textural and structural possibilities enrich arsenal of artistic means of expression. The aim of this article is to determine a role of traditional techniques, used by craftsmen, in contemporary design and arts, for creation of spatial objects of art and design in particular. The 1990-th and 2000-th are marked with wide development of textiles in all direction, especially with development of spatial textile: textile sculpture, installations, environments, for creation of which traditional techniques were used.*

*Artists and designers started to pay attention to knitting, embroidery, lace, basketry and began actively explore these actually known techniques and their possibilities for using as media in art and design. Experimentation in this area began to be engaged not only by the textile/fibre artists, but visual artists as well, mostly sculptors, which assessed properties of new for them means of expression. The research performed within the techniques and their various combinations. Modern materials and processing technologies enriched possibilities of usage of textile techniques as media for art and design. Nowadays the whole range of fibres and their combinations, used by artists and designers, gives possibility to control the thickness, strength, rigidity, elasticity of materials for creation of objects. This is especially important in the works made in knitting and lace techniques. Knitting has entered the sphere of art and design as media, in which designers create not only fashion design, but installations, spatial objects, art-design. Knitting in the hands of professionals turned into art technique, which is characterized by innovation and development. During the last ten years the revolution in knitting took place and was led by young generation of designers, who used different structures, colour, shapes, materials, which were never used before. Textile installations made in knitting and lace technique are installed in the open space of the cities as well as in the natural environment, changing them and creating a special image. Professional artists and designers with academic education show a great interest in lace as a valuable source of design ideas but avoid any contacts with people, for whom the lace is hobby. Most of these professional artists and designers have only a basic knowledge and experience in lace but successfully realize their designers ideas using lace techniques as media for achieving results only. The result of their work are the pieces of art and objects of design fully or partially made with lace: installations, art objects, furniture, outdoor and indoor (interiors) environments. Artists and designers have definitely crossed the boundaries of traditional craft techniques in their wishes to rethink relations towards well-known techniques and contemporary world of art and design.*

**Key words:** *knitting, lace, fibre, textile objects, design, textile environment.*

На початок ХХ століття розроблено значну кількість новітніх технік та технологій виготовлення текстильних матеріалів, які застосовуються в сучасному текстильному мистецтві та арт-дизайні. Не дивлячись на це, велике зацікавлення сучасних художників та дизайнерів викликають традиційні, вже звичні та нібито буденні техніки створення текстильних виробів: в'язання, плетіння, мереживо, повсть. Вони у поєднанні з незвичними для цих технік матеріалами та способами кінцевої обробки надають творам дизайну та мистецтва неперевершених технологічних та естетичних якостей. Фактурні та текстурні можливості цих комбінацій збагачують арсенал художніх засобів виразності та надають можливості глибше занурюватися у пошуках розкриття нових ідей та форм у фایберарті та дизайні усіх напрямів. З'являється нове розуміння дизайну поверхні, об'єкту та простору.

Застосування технік в'язання та мережива у світовій практиці художнього текстилю та дизайну надзвичайно розповсюджене. Відгукуючись на творчість художників та дизайнерів, мистецтвознавці та науковці проводять дослідження як історичного підґрунтя, так і розвитку найсучасніших проявів застосування в'язання та мережива в мистецтві та дизайні. В основному це західні дослідники, які у своїх статтях у журналах, каталогах, окремих виданнях досліджують ці теми. Це такі дослідники, мистецтвознавці та художники, як Фредді Робінз [10], Джен Дженеіро [7], Елісон Кіліан [8], Рут Лі, Беатріс Стерк [11], Керол Браун [4], Франсуаз Тельє-Ломан, Сенді Блек, Джанетт Метьюс та інші, щоправда вони надають більшої

уваги застосуванню цих технік у декоративному мистецтві і менш дослідженою залишається сфера дизайну.

Метою статті є визначення ролі традиційних технік виготовлення текстильних виробів ремісниками, народними майстрами та промисловістю у практиці сучасного дизайну та мистецтва, зокрема у створенні об'ємно-просторових художніх та дизайнерських текстильних об'єктів.

1990-і та 2000-і роки позначені широким розвитком текстилю в усіх його напрямках, особливо розвитком об'ємно-просторового текстилю – текстильної скульптури, інсталяції, інвайронменту, для виконання яких застосовуються традиційні текстильні техніки.

Майже всі техніки виготовлення текстильних виробів з'явилися дуже давно і принципово не змінилися до нашого часу. Цими основними техніками є ткання, різні види в'язання, плетення, повсть, вишивка, мереживо, вибійка, батік, шиборі та ін. Протягом століть кожна з цих технік розвивалася, удосконалювалася, вироблялися певні принципи та правила роботи. Згодом усі вони переросли у високопрофесійні ремесла (craft): виготовлення текстильних виробів для домашнього вжитку окремими майстрами або артільями/цехами переважно з використанням традиційних технологій та засобів виробництва, як правило, ручних або малоавтоматизованих; у промислові техніки: промислове виробництво технічного та «домашнього» текстилю у великих кількостях на сучасному високотехнологічному автоматизованому обладнанні; у домашнє хобі, яким захоплюються переважно жінки, вишиваючи, в'язучи светри та шкарпетки для родини та ін.

Починаючи з середини минулого століття, художники та дизайнери почали звертати увагу на вищевказані техніки, а особливо на повсть, в'язання, вишивку, мереживо, лозоплетіння. Вони почали активно досліджувати ці уже відомі техніки та їх пластичні можливості для застосування у мистецтві та дизайні. Експериментувати у цій сфері стали не лише художники текстилю, але й інших напрямів, особливо скульптори та дизайнери, які оцінили властивості нових для них засобів вираження. Експерименти та цілеспрямоване заглиблення у пошуки нового застосування традиційних технік призвели до стрімкого зростання інтересу до об'ємно-просторового текстилю – текстильної скульптури та просторів. Дослідження та пошуки відбувалися як у межах самих технік, так і різних їх комбінацій. Сучасні матеріали та технології обробки також розширили можливості використання текстильних технік у сфері дизайну та мистецтва. Джен Дженейро відзначає: «Новий текстиль» 60-х, який досліджував межі традиційних текстильних форм і технік, заявив, що відкрито нові художні форми, і, як живопис та скульптура, текстиль може бути використаний як медіум, який виражає індивідуальні емоції та ідеї» [7, с. 11]. «Текстиль є лише матеріалом, а створені з нього роботи є скульптурою, а не свідченням суто технічної майстерності чи ремісничого виробу» [6].

Споконвічно волокнисті матеріали люди використовували в усіх сферах життя. Волокно та матеріали, які складаються з волокна, є, мабуть, найпластичнішими, найм'якшими, найподатливішими та найбільш «дружніми» до людини матеріалами. Сьогодні увесь спектр волокон та їх комбінацій, які застосовують художники та дизайнери, дають можливість регулювати товщину, міцність, жорсткість, еластичність матеріалів, з яких безпосередньо створюються об'єкти. Особливо важливо це в роботах, які виконані у техніках в'язання, мережива, плетення. Як правило, для композицій, які вільно звисають, використовують легкі, тонкі, більш пластичні матеріали, що вільно драпіруються, реагують на найменший рух повітря, створюючи гру форм, світла, кольору. Окрім того, вони створюють менше навантаження на конструкції, що їх утримують, це дає змогу встановлювати ці об'єкти майже всюди, перекриваючи величезні міські площі або внутрішні об'єми будівель. Для об'єктів, які стоять самостійно, як правило, обирають більш міцні, жорсткі, пружні, здатні тримати форму матеріали, або використовують досить легкі матеріали з подальшою їхньою обробкою для надання їм необхідних якостей. Усі ці нові якості матеріалів та нові технології стали можливими завдяки науковим розробкам. Як відзначає відомий польський художник та професор Влодзімеж Циган (Włodzimierz Cygan), «сьогодні для художників, можливо навіть більше, ніж будь-коли раніше, наука і технології відкривають нові можливості спостереження реальності і нове ставлення до неї» [5, с. 96].

Особливу увагу варто звернути на в'язання та мереживо, які зі звичайних домашніх та промислових технік і ремесел перейшли у розряд технік для створення об'єктів дизайну та мистецтва. Неперевершені пластичні можливості цих медіа відкривають перед художниками абсолютно нові можливості порівняно з традиційними та звичними тканинами, батиком. Подальше глибоке дослідження цих технік спонукає художників задумуватися над новими формами та композиційними рішеннями, відходити від комплексів «можна-не можна», «мистецтво-не мистецтво».

**В'язання.** Не є секретом, що зараз техніки в'язання (трикотажу) знову в моді. Вони використовуються при виготовленні як спідньої білизни, так і одягу haute couture. Але зараз у цій техніці дизайнери створюють не тільки речі для індустрії моди, але й інсталяції, просторові об'єкти, арт-дизайн, які виставляються на міжнародних мистецьких і дизайнерських виставках. В'язання увійшло у сферу мистецтва та дизайну як техніка виконання.

Особлива увага в наші дні приділяється експериментальному плетенню та в'язанню. Музей текстилю в Сан Хосе (Каліфорнія, США) організовує показ та виставку «Beyond Knitting». Мета виставки – показати творчі можливості, які мають в'язання, плетення та техніки крошету, та підкреслити їхній внутрішній потенціал для створення високопрофесійного експресивного дизайну та мистецтва. Перетнувши межу між ремеслом та хобі, з одного боку, та мистецтвом і дизайнерською розробкою продукту, з іншого, – виставка стала запереченням розуміння плетення й в'язання як прояву лише чогось домашнього. Знаковою була виставка «Whims of Wire» 2007-го року в Братиславі, яка була повністю присвячена об'єктам, в'язаним з дроту. Все більше і більше художників та дизайнерів звертаються до в'язання. В'язання в руках професійних дизайнерів перетворилося у художній засіб, для якого характерні інновація і постійний розвиток. За останні десять років відбулася ціла революція у сфері в'язання, яку очолило молоде покоління дизайнерів, які використовували різноманітні структури, колір, форми, матеріали, які раніше не використовувалися. Дизайнери цього новаторського напрямку у в'язанні розглядають його як засіб досягнення мети. Британська художниця, яка безпосередньо використовує сучасне в'язання та є дослідником цієї техніки Фредді Робінз (Freddie Robins), зазначає: «Використання ремісницьких навичок та в'язання відіграє значну роль у практиці художників образотворчого мистецтва» [10, с. 19]. Багато дизайнерів та художників створюють абсолютно нові структури, використовуючи найновітніші матеріали та технології, а також радикально змінюють процес кінцевої обробки. На виставках та інших проектах можна бачити найрізноманітніші твори, від малої пластики до скульптури, інсталяцій, просторів, виконаних з використанням техніки в'язання.

Американська художниця Керол Мілні (Carol Milne) створює роботи, в'язучи зі скла (рис. 1). Цікавими є в'язані простори (цілі кімнати з меблями та ін.), а особливо простори, які можна в прямому розумінні одягнути на себе та стати його частиною (робота «City of Stitches» Ізабель Берглунд (Isabel Berglund) (рис. 2).

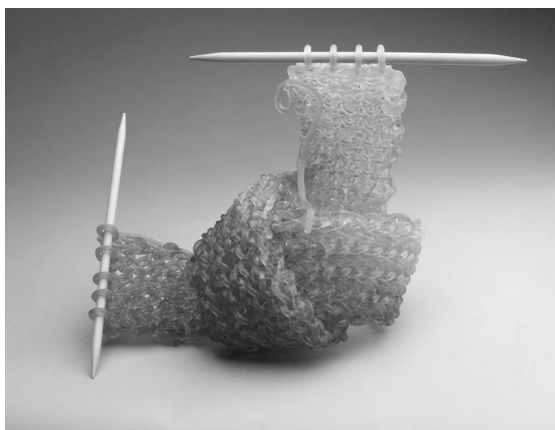


Рис. 1. К. Мілні. Knit-knot. Скло. 2014



Рис. 2. І. Берглунд. City of Stitches. 2005



Дуже широко інсталяції та об'єкти із застосуванням техніки в'язання встановлюються у відкритому середовищі міста, а також у природному середовищі, змінюючи його та надаючи йому необхідної образності. Особливо цікавим є новий напрям стріт-арту, який створюється за допомогою техніки в'язання та крошету. Він має ледь не десяток різних найменувань, серед яких найчастіше зустрічаються терміни «yarn bombing» і «graffiti knitting» [1]. «Ярн бомбінг» (yarn bombing, термін, введений художницею Лорен О'Фаррелл (Lauren O'Farrell) з Лондона), на відміну від жорсткого та агресивного графіті, вносить теплоту та яскраві почуття в міське середовище. Як правило, це обмотані яскравими, в'язаними вручну довгими полотнами стовбури дерев, стовпи, огорожі, одягнені у в'язаний одяг пам'ятники та міська скульптура, автомобілі та потяги, окремі будівлі та цілі міські площі. Ярн бомбінг може слугувати прикладом, як у наш час звичайне домашнє в'язання, «жіноча робота» перетворилася на текстильний арт-дизайн міського середовища. «Американка Магда Саяг (Magda Sayeg) зазвичай пов'язується з винесенням тренду (в'язання) на вулицю та з заснуванням руху ярн бомбінгу в 2005 році», – стверджує Елісон Кіліан (Alison Kilian) [8]. Хоча існують і дослідження, які вказують, що феномен в'язання почав з'являтися в суспільстві в кінці 1960-х. Підтвердження цього можна бачити у статті Беатріс Стерк: «З 1968 року з'явився феномен в'язання. Студенти в'язали в лекційних аудиторіях прямо на заняттях. У Німеччині можна було спостерігати за в'язанням делегатів під час з'їздів партії Зелених. У Франції художниця Аннетт Месседжер (Annette Messager) у 1971 вийшла на перший план завдяки своєму в'язанню, але вона не мала послідовників впродовж багатьох років. Рух в'язання почався серед людей, яких до цього спонукали загальний протест та реформаторський рух у мистецтві та суспільстві» [11, с. 1]. Також застосування того, що пізніше було названо «ярн бомбінгом», підтверджується автором цієї статті, який у 1998 році брав участь у пленері, на якому нині відома лондонська художниця Фредді Робінз «одягала» дерева в авторські в'язані полотнаща.

**Мереживо.** Сама термінологія для опису поняття мережива, яка використовувалася в різних мовах, показує різнобічне сприйняття цього феномена залежно від технік виконання та регіону виготовлення [9, с. 25]. У світі багато людей виготовляють різні типи мережива. Вони об'єднані в місцеві, національні та міжнародні гільдії, організують зустрічі та виставки, мають свої журнали. Але всі вони працюють у техніці мережива, не виходячи за межі традиції і насправді є ремісниками, які виготовляють мереживо, хоч і з авторським малюнком.

З іншого боку, є професійні художники та дизайнери, які отримали академічну освіту і проявляють неабиякий інтерес до мережива як до цінного джерела дизайнерських ідей, але вони уникають будь-яких контактів з тими, для кого мереживо це хобі. Більшість з цих професійних художників та дизайнерів мають лише базові знання і досвід у виготовленні мережива, але вони успішно реалізують свої дизайнерські ідеї, використовуючи техніку мережива лише як засіб досягнення результату. Результатом їхньої праці є художні твори та дизайнерські роботи і об'єкти, які частково або повністю виконані в техніці мережива. У цьому випадку мереживо є лише технікою виконання. Сучасні дизайнери «досліджували, використовували і пристосовували традиційні текстильні техніки, застосовуючи стілкові структури, комплексний орнамент і багаті текстури для створення сучасного дизайну» [4, с. 66]. Створено багато нових цікавих робіт, що дають змогу розкрити радикально нові підходи до мережива. Художники та дизайнери переступили звичну для них межу сприйняття мережива як ремесла. Саме визначення слова «мереживо» стало набагато ширшим. На виставці у Сідней (Австралія), де тема мережива була інтерпретована шляхом використанням безлічі засобів та матеріалів, включаючи дерево, метал, папір, оптичні волокна та цифрові технології, брали участь 134 художники з 20 країн світу. Свідченням широкого застосування нових технік створення мережива та новітніх матеріалів є твердження, висловлене у статті «A celebration of lace in Bruges», присвяченій серії виставок мережива «Kantlijnen – De andere kant van Brugge» в Брюгге: «Знову і знову ця гра з прозорими лініями ниток тріумфує у світі моди і дизайну, з новими техніками, такими, як лазерне витинання, та новими матеріалами, такими, як епоксидні смоли, допомагаючи перетворити традиційні техніки у нові форми вираження» [2, с. 11].

Бельгійська дизайнерська студія Demakersvan, використовуючи дріт як матеріал і мереживо як техніку виконання, створює огорожі, грати, перегородки – надзвичайні

дизайнерські роботи, які змінюють уявлення про можливості застосування мережива, а також про те, якими можуть бути ці об'єкти (рис. 3). Дженет Ехелман (Janet Echelman) створює надзвичайні інсталяції, які висять у просторі інтер'єрів або міських площ (рис. 4). За допомогою програми, спеціально написаної для неї фірмою Autodesk, яка допомагає розраховувати вітрові і гравітаційні навантаження, та використовуючи шнури з сучасних волокон, Дж. Ехелман створює фантастичні просторові прозорі об'єкти, які, особливо при нічній підсвітці, створюють враження неймовірних природних явищ та організують середовище міста. Тошіко Хоріучі (Toshiko Horiuchi), використовуючи техніку плетіння, створює не менш фантастичні дизайнерські об'єкти, але утилітарного призначення: велетенські мережива – дитячі ігрові майданчики.

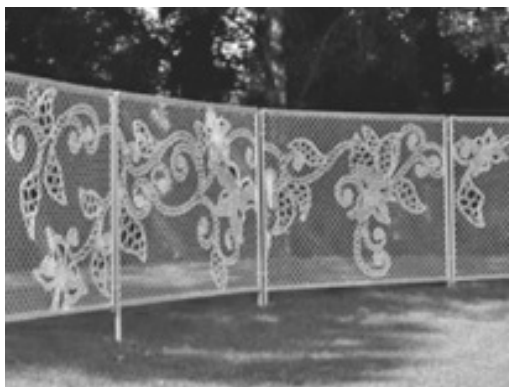


Рис. 3. Demakerswan. Паркан. Дрім



Рис. 4. Дж. Ехелман. 1.26. Шнур. 2011

Не менш цікавими є дизайнерські роботи, де за основу взято мереживні серветки. «...сучасні дизайнери адаптують серветки, акцентуючи менше уваги на самій серветці, використовуючи її форму і контрформу як джерело натхнення, змінюючи її першочергову функцію і переоцінюючи її конструкцію» [3, с. 19]. Використовуючи цю техніку та сучасні епоксидні смоли та інші матеріали, які роблять мереживо міцним, дизайнери створюють сучасні за формою, естетичними якостями ажурні, витончені меблі та інші елементи інтер'єрного та екстер'єрного дизайну.

Проведене дослідження показало, що традиційні техніки виконання текстильних виробів (ремесла), а саме різні види в'язання та мережива почали успішно застосовуватися сучасними художниками та дизайнерами. Це стало можливим завдяки появі нових матеріалів та технологій кінцевої обробки, а головне – завдяки креативному ставленню до традиційних технік та звернення до них лише як до медіа, які дають можливість втілити бажані ідеї та досягнути необхідних результатів. Визначено характеристики та основні сфери застосування в'язання та мережива в сучасній практиці дизайну, особливо у створенні об'ємно-просторових творів – об'єктів, просторів, інсталяцій.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Вязаный стрит-арт [Электронный ресурс]. – [Цит. 2013, 7 Авг.]. – Режим доступа: <http://rapaladin.ru/newsadmeru/980-vyazanyy-strit-art.html>.
2. A celebration of lace in Bruges // Textileforum. – 2009. – No. 1. – P. 11.
3. Art on lace // Textileforum. – 2009. – No. 1. – P. 19.
4. Brown C. Textile Form and Counter Form: The Revival and Reinterpretation of Composite Knit and Crochet Constructions of the 1930's–1940's / Carol Brown // Textile. – 2012. – Vol. 10, No. 1. P. 60–77.
5. Cygan W. Materials and Techniques Used by Artists – the Participants of the International Triennial of Tapestry in Łódź / Włodzimierz Cygan // Fibres & textiles in Eastern Europe. – 2011. – Vol. 19, No. 1 (84). – P. 94–99.
6. Hemmings J. Tapis et Tapisseries D'Artistes catalogue essay [Electronic resource] /

- Jessica Hemmings. – Available from: <http://jessicahemmings.com/index.php/tapis-et-tapisseries-dartistes-catalogue-essay>.
7. Janeiro J. Evolution and Trends in the Fiber Arts Movement / Jan Janeiro // Fiberarts design book five / ed. by A. Batchelder, N. Orban. – Asheville : Lark Books, 1995. – P. 11–16.
  8. Kilian A. Grandma Graffiti: German Knitting Guerillas Go Global [Electronic resource] / Alison Kilian // Spiegel online international. – [Cited 2011, 23 May]. – Available from: <http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/grandma-graffiti-german-knitting-guerillas-go-global-a-763843.html>.
  9. Laue D. Lace and other airy things / Dietmar Laue // Textileforum. – 2010. – No. 3. – P. 24–25.
  10. Robins F. Knit or die – the new knitting revolution / Freddie Robins // Textileforum. – 2008. – No. 1. – P. 17–20.
  11. Sterk B. Editorial / Beatrijs Sterk // Textileforum. – 2008. – No. 1. – P. 1.

УДК 748.5

Н. М. ГИЛЯЗОВА

### **ВИТРАЖ ЯК ЕЛЕМЕНТ ДЕКОРУ В ДИЗАЙНІ ГРОМАДСЬКИХ ТА ЖИТЛОВИХ ПРИМІЩЕНЬ ІВАНО-ФРАНКІВЩИНИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

*У статті досліджено твори вітражного мистецтва громадських і житлових приміщень Івано-Франківщини початку ХХІ ст. як основний елемент декору сучасного інтер'єру. Розглянуто низку зразків у стилістичному та художньому аспектах їх творення. Виділено основні композиційні схеми та колористичні особливості вітражних творів.*

**Ключові слова:** вітраж, мотив, декор, інтер'єр.

Н. М. ГИЛЯЗОВА

### **ВИТРАЖ КАК ЭЛЕМЕНТ ДЕКОРА В ДИЗАЙНЕ ОБЩЕСТВЕННЫХ И ЖИЛИЩНЫХ ПОМЕЩЕНИЙ ИВАНО-ФРАНКОВЩИНЫ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА**

*В статье исследованы произведения витражного искусства общественных и жилищных помещений Ивано-Франковщины начала ХХІ в. как основной элемент современного интерьера. Рассмотрено ряд образцов в стилистическом и художественном аспектах их создания. Выделены основные композиционные схемы и цветовые особенности витражных произведений.*

**Ключевые слова:** витраж, мотив, декор, интерьер.

N. M. GILYAZOVA

### **STAINED GLASS AS ELEMENT OF DECOR IN THE DESIGN OF PUBLIC AND PRIVATE BUILDINGS IN IVANO-FRANKIVSK REGION AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY**

*The article deals with the works of stained glass art in public and private buildings in Ivano-Frankivsk region at the beginning of the XXI century which has become the main element of décor in modern interior. Some examples are analyzed in compositional, stylistic and artistic aspects.*

*Stained glass of public and private buildings this period in Ivano-Frankivsk region hasn't been described by Ukrainian scientists in any publications. In her work the author used the publications devoted to the colourstudy and the period setsesi which are very important for the analysis stained glass works.*

*For exploring modern stained glass, two methods were used the method of art, which gave the possibility to describe the means of artistic expression and the method of comparison with the help of which common and different features in stained glass creation were found.*

*It is defined that using of stained glass elements in modern interior of public and private buildings is not limited and depends only on the artist imagination. Stained glass is widely used in the decoration of building walls, lights, lamps, sconces and others. Due to unique features of stained glass it is possible to preserve transparency or it can be represented as a bright spot for protection some part of building.*

*The main compositional patterns of modern stained glass works were painted out. The author has come to conclusion that customers and artists pay much attention to floral motifs with exquisite items. Geometric and abstract compositions are also popular. The style of works have been found out in the article. Stained glass artists use monochromatic combinations, pied and contrasting correlations of colors.*

*It's proved that at the beginning of the XXI century stained glass is naturally coexists with electric light. It is concerned the lamps of different shapes, candelabrams, sconces. It is found out that stained glass use own creative methods as well as borrowed elements in their works.*

*It is noticed that artists apply a new kind of fastening: thin coper lamina is alternated lead soldering. The possibilities of this method positively influences on aesthetic sights of the work and its strength. Stained glass artists colorful glass which produced in USA, «frosty» and colorless sheet glass. The additional means of décor are paintings, fusing, glass balls.*

**Key words:** *stained glass, element, décor, snterior.*

Застосування вітража у сучасному інтер'єрі не знає жодних обмежень і залежить тільки від творчої уяви митця. Згідно з класичними канонами вітражем декоруються вхідні та міжкімнатні двері, віконні отвори. Сьогодні ж вітраж використовується абсолютно в нових та найнепередбачуваних варіантах: декор підвісних стель, перегородок, якими розмежовують простір, декоративні панно, світильники, лампи, бра тощо. Щодо технологічних інновацій, то художники застосовують новий для них вид кріплення – тонку мідну плівку як заміну свинцевої спайки. Цей метод дає можливість майстрам оперувати товщиною ліній виробу, що позитивно впливає на міцність і естетичний вигляд вітража, а також створювати об'ємні форми.

Вітражне мистецтво громадських та житлових приміщень початку XXI ст. означеного регіону ще не висвітлювалося в публікаціях українських науковців. У ході дослідження автору знадобилися публікації вчених, пов'язаних з вивченням кольорознавства та періоду сецесії, які є вагомими для проведення аналізу творів вітража: Р. Грималюк [2], А. Зайцев [3], Г. Фар-Беккер [4], Г. Цойгнер [6].

Мета статті – розкрити художні та стилістичні особливості творення вітражів у громадських і житлових приміщеннях Івано-Франківщини початку XXI ст. Визначити їхнє місце і значення в сучасних інтер'єрах.

Завдяки своїй світлопроникній здатності площина вітража служить унікальним прийомом зонування, не порушуючи цілісного сприйняття внутрішнього простору приміщення. Саме такий прийом застосував Зиновій Савин у приватному помешканні (м. Івано-Франківськ, 2006 р.) [1, с. 1152].

Вітраж вмонтований у масивне вертикальне обрамлення від стелі до підлоги та відділяє частину кухні від коридору. Утворюють композицію два овали: великий, видовжений по вертикалі в основній частині та малий у нижній. Вони сформовані з безбарвного рельєфного скла, що дозволяє світлу максимально розсіюватися з одного приміщення в інше. По периметру овали пластично огорнені вишуканими, химерними квітами. Заслугує уваги кольорове вирішення рослинного декору, який зібраний з синіх і голубих тонів скла і тяжіє до монохромності. Багатопланові можливості монохромії дали автору можливість донести до глядача образно-емоційне вирішення теми за допомогою інших якостей кольору – яскравості та насиченості. Вітраж створений та інтерпретований автором на основі сецесійних мотивів львівського вітражництва поч. XX ст. – пластичні, вишукані квіти по периметру та незаповнена декором значна частина в центрі вітража [2, с. 194, 203].

Завдяки унікальним характеристикам вітража можна зберегти прозорість або ж подати його яскравою плямою, що виконує функції захисту від сторонніх поглядів.

Прикладом вищесказаного є засклення балконного отвору житлового будинку, виконане майстернею Пасірських (м. Івано-Франківськ, 2005 р.) [1, с. 1155]. Композиція вітража – це вдала імітація віконної рами, яку по периметру декорують вибагливі завитки рослинних елементів, залишаючи вільною центральну частину. Структура композиції цільна і нагадує обрамлення книжкової сторінки.

Рослинні мотиви, що входять у структуру вітража, – це квіти лілеї з гнучкими стеблами, утворені зі скла блідо-оранжевої і рожевої барв. Кольорова гама стебел яскрава та насичена, зібрана з різноманітних відтінків зеленого, смарагдового, охристого. Залучення квітів із пластичними стеблами до вітражної композиції характерне для періоду сецесії та залишається поширеним мотивом і в сучасних художників-вітражистів [2, с. 206]. Пластичність і вишуканість ліній рослинних мотивів підкреслена зображенням їх на безбарвному тлі.

Безбарвне тло виконує водночас декілька функцій: основи для вирішення композиційної схеми, ширми, що закриває вигляд на балкон, і тонкої скляної мембрани, яка, відділяючи внутрішній простір будинку від зовнішнього, утворює разом з тим наче ілюзорні прориви у навколишнє середовище, функціонуючи в ньому як органічне ціле. Окрім того, монохромне тло не перешкоджає проникненню світла, а рівномірно розсіює його.

Сучасний вітраж розрахований на електричне освітлення, на відміну від класичного не потребує суворого підбору скла, перетворюючись на гнучкий пластичний декоративний інструмент. Завдяки цьому на поч. ХХІ ст. в житлових і громадських приміщеннях широко застосовуються вітражні панно різноманітної форми і тематики, які вмонтовані в стінах з електричною підсвіткою.

Характерним прикладом є вітраж у приміщенні кафе «Реприза» (автор Іван Юха, м. Івано-Франківськ, 2006 р.). Вітражне панно видовженої по вертикалі форми вмонтоване у нішу та обладнане прихованою підсвіткою, яка працює постійно. Таким чином у приміщенні з'явилося оригінальне джерело м'якого світла.

У центрі композиції зображено квіти у вигляді дзвіночків. Вони на підкреслено видовжених стеблах, з витонченим листям, згруповані в нижній частині вітража. Квіти ніби випинаються вгору, до сонячних променів на задньому плані, які символічно інтерпретовані автором. Наявність у правому нижньому куті уламків архітектурних форм надають вітражному заскленню вигляду пейзажної картини.

Цей метод розкриття сюжету підживлений яскравими барвами кольорового наповнення композиції. На хаотично поділеному тлі насиченого жовтого кольору розквітають квіти дзвіночків червоних відтінків та синьо-зеленого листя. Гармонійне контрастне співвідношення кольорової гами підсилюється за рахунок підсвітки.

Інтер'єр кафе оформлений у стилі сецесії. Основною виразною формою і мотивом композиції інтер'єру кафе, оскільки і стилю модерн, є гнучка, жива, примхлива лінія, що перекидається на дерев'яні меблі, рами для дзеркал, настінні бра, світильники на стелі та вітражі [5, с. 230]. Саме вітраж є об'єднуючим елементом у формуванні інтер'єру. Кольорова гама приміщення кафе – це пастельні відтінки коричневого, світло-бежевого та вохристого забарвлення. В інтер'єрі – повна відсутність живописних творів мистецтва на стінах, окрім великих дзеркал у вишуканих рамах. Тому можна припустити, що автор використав саме таке поєднання яскравих барв та пейзажної композиції для того, щоб зробити вітражне засклення у ніші єдиною кольоровою та естетичною домінантою інтер'єру кафе «Реприза».

Ще один зразок використання вітража з штучним освітленням для оздобу сучасного інтер'єру є два однакових псевдовікна у підвальному приміщенні кафе «Бізе» (автор Олександр Пасірський, м. Івано-Франківськ, 2007 р.).

Вітраж зібраний з безбарвного «морозного» скла, на місцях перетину утворені невеликі ромби темно-фіолетового кольору. По периметру внутрішня площина оздоблена смугою яскраво-зеленого кольору та декоративною каймою.

Орнамент облямівки утворений з овалів та рослинних елементів, які об'єднані невеликими ромбами та скляними кульками, що ритмічно повторюються. Такий принцип

побудови кайми характерний для вітражів сецесії м. Львова [2, с. 102]. Увесь орнамент має вохристо-оранжеве забарвлення. Тло кайми темно-фіолетове. Стіввідношення оранжевого, зеленого та фіолетового кольорів є контрастним за своїм укладом, однак наявність незначних елементів білого кольору доволі пом'якшує яскравість прилеглих до нього хроматичних кольорів [6, с. 112]. Доречно зауважити, що рельєфне скло, яке майстер використав для створення вітража, вражає своїм хвилюючим блиском, чим додає полотнам вишуканості й розкоші.

Зразком вітража як декоративної оздобы інтер'єру є засклення у житловому будинку, яке створене майстернею Зиновія Савина (м. Галич, 2005 р.). Два ідентичних вітражі вмонтовані у масивні дерев'яні рами, видовжені по вертикалі та розміщені на стінах сходової клітки. З внутрішньої сторони – підсвітка, внаслідок чого створено імітацію вікна.

Вітражі виконані з матового кольорового листового скла. По периметру воно обрамлене декоративною каймою, утвореною зі стилізованих елементів квітів болотяної лілеї та листя, які ритмічно повторюються. Цей засіб вираження у площинно-орнаментальній структурі обрамлення, який використав автор, нагадує безкінечник, що примхливо огортає полотно вітража, таким чином завершуючи й об'єднуючи композицію. Кольорова гама – це пастельні відтінки фіолетового, блідо-оранжевого та зеленого кольорів.

Центральна частина засклення заповнена трьома великими квітами лілеї на тлі, яке почленоване вертикальними смугами молочно-жовтого та білого кольорів скла. Поєднання теплих і холодних пастельних відтінків створюють так звані «гармонійні варіації», тобто поєднання декількох поліхромних кольорів з долученням ахроматичного (білого) кольору [3, с. 65]. Не останнім засобом вираження у формуванні композиції вітража є графічна лінія спайки. Вона пластично огортає модулі скла, чим організовує площину полотна.

Яскравим зразком поєднання підсвітки і кольорового скла в інтер'єрі є декоративне панно у ресторані готелю «Надія» (автор Олександр Пасірський, м. Івано-Франківськ, 2007 р.). Панно вмонтоване на фронтальній стіні ресторану. Вітраж працює не на просвіт, а має освітлення зсередини, що надає твору особливого декоративного ефекту.

У центрі композиції вітражного полотна розміщене велике коло. Відцентровані металеві тяги ділять полотно на шість клинів. По краю вітраж оперезаний каймою, зібраною з вузьких смужок білого і блідо-жовтого скла.

Композиційне вирішення вітража – унікальна імітація різьбленої тарілки з використанням інкрустації перламутром і оздобленням бісером. Автор вдало застосував мотиви гуцульської плоскої різьби з урахуванням усіх її канонів.

Доречно відзначити високий технологічний рівень виконання автора. У роботі також використані елементи ф'юзинга (спікання одного скла до іншого). Такий технологічний процес вимагає надзвичайної майстерності та вправної роботи зі склом. Дуже грамотно підібрана кольорова гама скла, завдяки якій автор максимально наблизився до прототипу – різьбленої тарелі.

Окрім декоративного, вітражне панно виконує функціональне призначення – служить своєрідним світильником та вагомою окрасою приміщення ресторану. Потайні джерела світла, підсвічення елементів вітража створюють додаткові ефекти: вони дозволяють візуально розширити або звузити простір, розставити акценти в інтер'єрі.

Штучне освітлення для вітражних вставок у стінах використав також дизайнер Валер'ян Федоряк для кафе «Бліц» (м. Івано-Франківськ, 2007 р.).

Одне з трьох вітражних засклень знаходиться у стіні біля головного входу до закладу. Вмонтоване у пластикову раму, воно має видовжену по вертикалі форму. Композицію творять стилізовані рослинні елементи, які дзеркально розміщені на полотні. Пластичні елементи декору сформовані з пастельних тонів вохристого та коричневого скла. Підсилює монохромну гаму чітка графічна лінія спайки, яка плавно огортає усі елементи композиції.

Стилізовані та узагальнені форми елементів композиції, темна лінія та матове скло надали заскленню виразності. Завдяки вдалому поєднанню пастельних відтінків та штучної підсвітці вітраж органічно вписався у невелике приміщення коридору кафе.

Два ідентичні вітражі розміщені у головному залі кафе на фронтальній стіні. Вони, як і

попереднє застосування, вмонтовані у пластикову раму, мають видовжену по вертикалі форму та штучне освітлення. У центрі композиції вітража – стилізована квітка червоного кольору. Навколо неї – пластичні форми зеленого кольору, що нагадують стебла та листя рослин. Рослинна композиція розміщена на тлі, яке сформоване зі скла довільної форми пастельного вохристого та блакитного кольорів. Таким чином поєднання рослинних елементів яскравих кольорів на нейтральному тлі надало композиції контрастності та декоративності.

Загалом вітражі вдало доповнюють інтер'єр кафе та служать його акцентом. Стилїстика, декоративна пластика рослинних елементів, підбір кольорового скла, контрастне поєднання форм вказує на зв'язок з мистецтвом вітража періоду модерн, однак не європейського, а американського походження.

Як уже говорилося вище, вітражі мають надзвичайний ефект у поєднанні з внутрішньою підвіткою – світильники, бра, люстри тощо. Таким чином, у приміщенні з'являються оригінальні джерела м'якого світла, доречні і при спокійному відпочинку після роботи, і при святкових заходах. Композиційне вирішення і форма освітлювального приладу більшою мірою залежить від стильового напрямку оформлення внутрішнього простору інтер'єру житлового або громадського приміщення. Художники, дизайнери пропонують індивідуальні проекти світильників з кольорового скла для дизайну інтер'єрів.

Майстерня Зиновія Савина виготовила низку вітражних світильників у стилі модерн різного характеру для приватних помешкань (м. Коломия, м. Івано-Франківськ, 2008 – 2011 рр.).

Один з таких зразків – світильник для їдальні. Абажур має купольну форму і кріпиться до стелі на кованому ланцюгу. Дотримуючись стилістики інтер'єру, автор у композиційному вирішенні використав мотиви рослинного орнаменту в яскравонасиченій кольоровій гамі.

Сітчасте тло абажура сформоване з модулів прямокутної форми напівпрозорого білого скла, що дозволяє максимальне проникнення світла. Посередині вітраж обвиває пишний вінок з квітів півонії оранжевих відтінків скла та листків кольору соковитої зелені.

Враховуючи функціональне призначення світильників – освітлювати простір інтер'єру, художник не випадково і дуже вдало komponує вітраж. Кольорова гама насичених теплих відтінків створює піднесений настрій, забарвлюючи штучне освітлення в грайливо-мерехтливі бліки. Вітражний плафон є важливою домінантою інтер'єру.

Беручи до уваги композиційні прийоми декорування абажурів та манеру виконання, можна стверджувати, що для створення світильників автор взяв за основу сецесійні вітражні плафони американського майстра Л. Тіффані [4, с. 231].

Завдячуючи відкриттю Л. Тіффані, сучасні майстри означеного регіону, як і інших, мають змогу створити вітражні лампи з різноманітними композиційними та кольоровими варіаціями. Так, Зиновій Савин виготовив абажур для настільної лампи кабінету приватного помешкання у стилі «тіффані» із сотні шматочків кольорового скла (м. Івано-Франківськ, 2007 р.).

Вітражний плафон заповнений рослинним декором, що хаотично огортає полотно. Композиція вражає насиченістю використаних елементів, які сформовані на нюансному відношенні величин. Кольорова гама теж укладена на ледь помітній різниці відтінків вохристо-жовтого кольору. Нюансне композиційне й кольорове відношення є засобом вираження цілісності та спокою у творі, де повторення елементів та кольору виступає сильніше, ніж відмінність.

Настільна лампа для кабінету є унікальною окрасою приміщення. За рахунок градації теплих відтінків скла в інтер'єрі панує спокійна атмосфера з мерехтливими відблисками світла.

До неординарних зразків вітражництва можна віднести настільну лампу у стилі «тіффані», яку створив Зиновій Савин для приватного помешкання м. Івано-Франківськ, 2009 р.).

Незвичайність художнього вирішення полягає в тому, що до купольного абажура настільної лампи автор розробив ніжку з вітража, яка нагадує форму вази. Плафон має сферичну форму, у композиційній основі якого лежить сітчастий вітраж, складений з

маленьких прямокутних модулів скла. По нижній частині його ритмічно огортають декоративні елементи рослинного характеру. Нерівномірні краї плафона вдало завершують композицію.

На ніжку перекинувся малюнок з плафона – сітчасте тло, на якому зображено стилізовані рослинні елементи. Автор досягнув цілісності у створенні світильника, вишукані форми та декоративні елементи оздобили якого синтезовані у єдине неподільне ціле. Доволі стримана, практично монохромна, кольорова гама в основному – білого кольору з незначним впровадженням вохристого відтінку в рослинному орнаменті та темна лінія спайки надає вітражу графічного звучання. Загалом настільна лампа є домінантою інтер'єру. Світло застосоване не тільки у плафоні, а й у ніжці світильника, що є найцікавішим у задумі майстра.

Ще один світильник, що заслуговує уваги, виконаний Левом Чопенком для приватного житла (м. Коломия, 2008 р.). Він має кубічну доволі велику металеву основу, в якій закріплені вітражні полотна. Абстрактна композиція вітражів сформована з різної величини квадратних і прямокутних форм. Деяку просту форму й композицію світильника підсилює поєднання прозорого та насичених відтінків рожевого, жовтого, червоного рельєфного скла. Відтак при ввімкненому освітленні в інтер'єрі з'являються мерехтливі різнобарвні бліки, надаючи житловому приміщенню вишуканості та спокою. Доречно зазначити, що завдяки формі та кольоровій гамі цей світильник виконує більше декоративну, ніж освітлювальну функцію.

Отже, вітраж до житлових та громадських приміщень Івано-Франківщини початку ХХІ ст. постає як важливий елемент декору. Зазвичай у сучасних інтер'єрах застосування синтетично співіснують зі штучним світлом. Це стосується світильників різноманітних форми, бра, настільних ламп, а також псевдовікон та ніш у стінах. Автори використовують як запозичені елементи у створенні вітражів, так і власні творчі проекти.

Інтер'єр з елементами вітражів одразу отримує своє кольорове наповнення, яке є акцентом композиції приміщення, надає йому унікальності та витонченості.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гілязова Н. Майстри вітража Івано-Франківщини кінця ХХ – початку ХХІ ст. / Н. Гілязова // Народознавчі зошити. Двомісячник Інституту народознавства НАНУ. – Львів, 2013. – № 6. – С. 1150–1159.
2. Грималюк Р. Вітражі Львова / Р. Грималюк. – Львів, 2004. – 235 с.
3. Зайцев А. Наука о цвете и живопись / А. Зайцев. – Москва : Искусство, 1986. – 194 с.
4. Фар-Беккер Г. Искусство модерна ; [пер. с нем. А. Жукова и др.]. – Москва : АСТ, 2004. – 428 с.
5. Фремpton К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития / [пер. с англ. Е. А. Дубченко; Под ред. В. Л. Хайта]. – М. : Стройиздат, 1990. – 535 с.
6. Цойгнер Г. Учение о цвете / Г. Цойгнер. – Москва : Госстройиздат, 1971. – 158 с. : ил.

УДК 7.01:749.1(4-15) «19/20»

І. М. БОСИЙ

#### ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ МЕБЛІВ-ТРАНСФОРМЕРІВ У КРАЇНАХ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

*У статті досліджено сучасні тенденції в дизайні меблів-трансформерів на прикладі західноєвропейських проектних пропозицій та реалізованих об'єктів меблевого мистецтва. Виявлено прийоми трансформації форми та різноманітні конструктивні рішення, що були застосовані для створення систем трансформації в об'єктах дизайну меблів. Охарактеризовано основні концептуальні напрями створення меблів-трансформерів у країнах Західної Європи кінця ХХ – початку ХХІ ст.*

**Ключові слова:** *дизайн, меблі-трансформери, конструктивні рішення, концептуальні розробки.*



**ОСОБЕННОСТИ ДИЗАЙНА МЕБЕЛИ-ТРАНСФОРМЕРА В СТРАНАХ  
ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

*В статье проанализированы современные тенденции в дизайне мебели- трансформера на примере западноевропейских проектных предложений и реализованных объектов мебельного искусства. Выявлены композиционные приемы трансформации формы и различные конструктивные решения, которые были применены для создания систем трансформации в объектах мебельного дизайна. Охарактеризованы основные концептуальные направления создания мебели-трансформера в странах Западной Европы конца XX – начала XXI вв.*

**Ключевые слова:** дизайн, мебель-трансформер, конструктивные решения, концептуальные разработки.

I. M. BOSIY

**FEATURES OF DESIGN OF FURNITURE-TRANSFORMER IN WESTERN  
EUROPE AT THE END OF XX – BEGINNING OF XXI CENTURY**

*The article explored current trends in design of furniture-transformers on the example of Western European project proposals implemented projects and furniture of the end of XX – XXI centuries.*

*The author analyzed the formation of the modern furniture-transformers. It is noted that the development of new technologies of production of furniture and modern non-traditional or modified traditional materials has led to new approaches in creating furniture design forms at the turn of the XX – XXI centuries. From the materials of research it was found that fame furniture-transformers were in the second half of the twentieth century when massive building large cities typical series of residential buildings has led to a large number of small apartments that caused the combine in one room features a bedroom, living room, nursery and office. The presence of tight spaces has become a prerequisite urgent need for furniture that could provide comfortable accommodation for families in such circumstances. Together with the needs of multifunctionality of furniture-transformers are relevant requirements of portability and compactness of these objects as the subject of «vanishing» interior – as not the most important furniture and their purpose. There by, in the XXI century, there is a need of forming the subject-spatial environment means manufacturing transformers, potential is not yet fully explored and exhausted, especially with the advent of new electronic technologies used for transformation. In this context, the question of determining the characteristics of formation, expression of basic structural differences and define conceptual areas creating furniture-transformers for example Western European projects.*

*The analysis of illustrative material led to the conclusion that the production of experimental models of furniture-transformers, except for the simplest folding models (tables and chairs, sofa and chairs) are not adjusted series, as deemed unprofitable. This furniture is more expensive to manufacture than other types of furniture. Outside of serial production are such useful items as secretary and bureau, «growing» children's furniture-transformer, workplaces for schoolchildren or students cabinets, containers with multifunctional inner structure. All these products are multifunctional and comfortable, indicating the feasibility of their use in modern residential interior design.*

*In this article was detected the main features of forming manufacturing transformers: the creation of combined manufacturing transformers or by using modular elements or a combination of different elements; the transformation of form by use of «compression-sliding» form; the use of X-shaped folding transformation of furniture; the extension of various items from one volume.*

*In the research was discovered conceptual directions in Western European design of furniture-transformers: the mechanized furniture-transformers for people with disabilities; Children's furniture toys transformers; the transformation of the object in small geometric shape for easy storage, transport and use; the meet of everyday needs of man; the creation of multifunctional furniture containers.*

*The investigation of Western European examples of furniture-transformers, led to the manifestation of the basic design solutions, combining the elements by «puzzle» system; the use of modular frame construction and a variety of fillings; the use of interdependency fasteners; the connection of elements combined manufacturing transformers through the use of auxiliary fasteners; the use of electronic devices response; the implementation of folding systems.*

*The analysis of modern Western European examples of furniture-transformers showed that this trend in furniture design is common, multidirectional and reasonable. Furniture-transformers is not a demonstration of modern transformation into shape, and the desire to solve the problems of compact habitation, preservation of living space, providing polyfunctionality objects of furniture design.*

**Key words:** *designs, furniture - transformer, modern concept.*

Розвиток новітніх технологій виробництва предметів меблів та застосування сучасних нетрадиційних або модифікованих традиційних матеріалів призвів до появи нових підходів у створенні меблевих дизайн-форм на рубежі ХХ – ХХІ століть. Широку популярність меблі-трансформери отримали у другій половині ХХ століття, коли масова забудова великих міст типовими серіями житлових будинків привела до появи великої кількості малогабаритних квартир, що викликало необхідність поєднувати в одній кімнаті функції спальні, вітальні, дитячої і кабінету. Наявність тісних приміщень стала передумовою гострої потреби в меблях, які могли б забезпечити сім'ям комфортне проживання в таких умовах. Саме завдяки різноманітним способам трансформації меблів інтер'єр здатний виконувати багато додаткових функцій.

Разом з потребами багатфункціональності меблів-трансформерів актуальними є вимоги портативності і компактності цих об'єктів як предмета «зникаючого» інтер'єру, оскільки важливі не самі меблі, а їхнє призначення. Таким чином, у наш час постає потреба формування сучасного предметно-просторового середовища засобами меблів-трансформерів, потенціал яких ще остаточно не досліджений і не вичерпаний, особливо з появою новітніх електронних технологій, що застосовуються для трансформації. У зв'язку з цим постає питання визначення особливостей формоутворення, вияв основних конструктивних відмінностей та визначення концептуальних напрямів створення меблів-трансформерів на прикладі західноєвропейських проєктів.

Питання особливостей формоутворення, конструктивних рішень та концептуальних напрямів меблів-трансформерів у західноєвропейському дизайні середини ХХ – початку ХХІ ст. представлені в роботах М. Каневої, Дж. Міллер, Дж. Купера, Г. Жано, Ю. Дмитрієва, Г. Гутмана, В. Краєва, Н. Струговщикової. Однак найбільш значними є праці М. Каневої та Дж. Міллер.

М. І. Канева монографію «Меблі-трансформер. Історичні прототипи інтерактивної меблів майбутнього» присвятила розгляду конструктивних і художніх особливостей сучасних меблів з елементами трансформації від часів Стародавнього Єгипту до сучасних тенденцій. Вона виводить класифікацію за принципами трансформації в дизайні меблів, що становить методологічну базу для подальших досліджень. Однак велика кількість інформації про конструктивні і художні особливості меблів-трансформерів західноєвропейських дизайнерів були підкреслені в роботах, що присвячені загальним питанням формування дизайну меблів. Джудіт Міллер [4] аналізує всі стилі від стародавніх часів до сучасних тенденцій, розглядає більш ніж 3000-річну історію меблевого мистецтва. В кожному розділі книги є інформація про меблі з елементами трансформації.

Автор дослідження розглянув фотоматеріали колекцій музеїв меблів: Hofmobiliendepot у Відні; Gordon Russel Museum в Вустере; Medieval Merchant's House в Хемпширі; Gründerzeit Museum, Берлін; Nagytétényi Castle Museum, Будапешт. Вивчення фотоматеріалів з ряду електронних ресурсів дав можливість зібрати значну частину фактичного матеріалу для аналізу розвитку принципів трансформації обідніх столів.

Мета роботи – проаналізувати особливості формоутворення, концептуальні напрями та конструктивні рішення сучасних меблів-трансформерів дизайнерів Західної Європи.

В останні десятиліття ХХ століття проявилась тенденція концептуальної та експериментальної розробки «самоорганізованого житла» на основі перетворення технізованого «житла-механізму» в «житло-організм» з притаманними йому властивостями адаптації. Ряд закордонних компаній фінансує прогностичні дослідження житлового середовища, ґрунтуючись на неминучості якісного стрибка в побутовій культурі ХХІ століття. Прогностичні розробки середовища і меблів неминуче давали і дають в якості практичного результату проектні пропозиції з нового формоутворення меблів, що ініціює розвиток передових меблевих технологій.

Виробництво експериментальних зразків меблів-трансформерів за винятком деяких найпростіших моделей – складальних столів і стільців, розкладних диванів і крісел – не налагоджено серійно, тому що вважаються нерентабельними. Ці меблі дорожчі у виробництві, ніж інші типи (корпусні, вбудовані). За межами серійного виробництва залишаються такі корисні вироби, як секретери і бюро, «зростаючі» дитячі меблі, що трансформуються, робочі місця для школярів або студентів, шафи-контейнери з багатофункціональним внутрішнім устроєм. Всі ці вироби є багатофункціональними та зручними, що вказує на доцільність їх використання в дизайні сучасного житлового інтер'єру.

Передбачення затребуваності меблів-трансформерів властиве більшості видатних архітекторів і дизайнерів у сфері проектування меблів і житлового середовища в цілому. Захоплення створенням багатофункціональних меблевих об'єктів особливо характерне для творчих пошуків функціоналістів 20-х рр. ХХ століття. Серед видатних діячів авангарду зазначеного періоду можна виділити Ейлін Грей як прогностиста-футуролога. Її проектні пропозиції нових принципів формоутворення меблів обігнали свій час, тому що на той період ще не були розроблені відповідні технології для промислового виробництва таких меблевих предметів. Тому, маючи вигляд промислових зразків меблів індустріальної епохи, об'єкти Ейлін Грей являли собою ексклюзивні речі, виготовлені вручну. Серед них – багатофункціональні агрегати і трансформовані меблі (рис. 2) [6]. Цілий ряд меблів, орієнтованих на особливий комфорт, стали тиражуватись в кінці ХХ – початку ХХІ ст. як дорогі престижні речі. Проектні пропозиції Ейлін Грей не тільки не втратили актуальності, але й зараз сприймаються як авангардний дизайн-продукт. Це журнальні столики змінної висоти, легкопереміщувальні столики зі скла і металу, з рухомим пристроєм функціональних деталей, настінне дзеркало з прихованим об'ємом для туалетного приладдя та інші речі, що втілювали прагнення до рафінованої чистоти, порядку і комфорту житлового інтер'єру. Всі ці предмети були свого часу виготовлені в єдиних екземплярах і призначались для власної вілли Ейлін Грей, побудованої за її проектом, що мала назву «Е 1027» (рис. 1). Для цієї вілли також був виготовлений трансформований шезлонг – версія «машини для сидіння та відпочинку» [4, с. 430, 446].

Відомий шезлонг-гойдалка Ле Корбюз'є (рис. 3), створений в 1928 році, відображав ту ж концепцію, але був більш авангардний за формою і матеріалом та був успішно розтиражований в кінці ХХ століття. Трансформація форми цієї моделі шезлонгу була механічною – проводилась вручну та була простою та надійною. А коли в середині ХХ століття стали вбудовувати електромотори в подібні меблі, щоб змінювати профіль ложа, не встаючи з нього, то ідея такої механізації не отримала широкого практичного поширення через збої і відмови у роботі цих механізмів [4, с. 65–73].

При проектуванні меблів з елементами механічної трансформації форми головним питанням є безпека експлуатації. Досліди щодо вбудування в меблі механічних, електричних і пневматичних автоматів продовжуються і в ХХІ столітті та сформували напрям із розробки інтерактивних об'єктів, де ефект взаємодії об'єкта і суб'єкта носить двосторонній характер. Напрацювань у цьому напрямі поки не дуже багато, але вже звернули на себе увагу інтерактивні об'єкти італійського дизайнера Деніса Сантак'яра. Деякі об'єкти цього дизайнера надзвичайно прості, але привабливі закладеною в них готовністю бути корисними. За іронічними на межі жарту предметами ховається перспективний напрям дизайну ХХІ століття, здатний на новому рівні вирішувати серйозні проблеми житлового середовища [5].

Період 60–70-х рр. ХХ століття ознаменувався комплексними концептуальними проектами «Візіон» і «Житло-80». Серію «Візіон» відкрив в 1969 році проектний макет житла майбутнього Джоє Чезаре Коломбо. У 1970 році був показаний «Візіон» В. Пантон – своєрідний житловий ландшафт. Наступний «Візіон» 1972 року дизайнера О. Мурга відображав захоплення мотивами японського інтер'єру в поєднанні з європейським авангардом. Проект «Житло-80» було продемонстровано у 1971 р. Всі ці прогностичні розробки об'єднані однією ідеєю – великий простір, в якому поперемінно розвертаються потрібні в певний момент функціональні пристрої [1, с. 117].

Виставка італійського дизайну в 1972 р. в Нью-Йорку представила нове розуміння концепції житла, що відображає погляди лідерів італійського дизайну не тільки на житло, але взагалі на майбутнє людства. У нью-йоркській експозиції дизайнер Еторе Соттсасс запропонував контейнерну систему мобільного устаткування житла, але не в аспекті впровадження в практику, а в якості концептуальної пропозиції. Розвиваючи ідею «меблів-контейнера», матеріальне втілення прогностичних концепцій незмінно приймає вигляд мобільних агрегатів із щільно «упакованими» функціональними пристроями, які можуть бути розгорнуті в будь-якій точці житлового простору з гнучким плануванням, а потім прибрані в спеціальні ніші, передбачені в стінах або шафах. Серед цих «контейнерів» – висококомеханізовані гібриди меблів і електронної аудіовізуальної апаратури. Це одна з футурологічних концепцій, спрямована на створення так званих «зникаючих» меблів, що з'являються тільки в момент потреби і звільняють місце для розгортання мобільного устаткування іншої функціональної зони [7].

Найбільш яскраво прогностичні тенденції формування меблів-трансформерів та новаторські методи у сфері експериментального проектування проявились у творчості італійського дизайнера Джоє Чезаре Коломбо (1930–1971). Розроблений ним універсальний житловий контейнер для підлітка перейшов з позиції концептуального проекту в практично реалізований, привабливий для виробництва і популярний у споживачів об'єкт (рис. 4). Цей компактний об'єм, виконаний у формі паралелепіпеда, займає площу, рівну за розміром ліжка. У цьому об'єкті було поєднано одразу три функціональні зони: місце для відпочинку, місце для роботи та простір для зберігання речей. Для розробки цього контейнера Д. Коломбо використав принцип «матрьошки» – стілець компактно засувається під стіл, а той у свою чергу під ліжку, де ще залишається місце для зберігання речей (одяг, білизна, книги, невеликі предмети спортивного інвентарю тощо). При трансформації форм у цьому контейнері важливе місце займають елементи своєрідної гри. Інноваційні проекти меблів і житлового середовища Д. Коломбо в подальшому отримали розвиток в розробках інших дизайнерів. Ідея меблів-контейнера Д. Коломбо дала поштовх до розробки цілого ряду модифікацій, наприклад, у Японії, де особливо цінується можливість економії простору, меблі-контейнери для дітей і підлітків розробляються серійно протягом десятиліть [2].

Наприкінці ХХ століття поряд з вимогою функціональності і необхідності промислового тиражування меблів набули поширення тенденції компактності і портативності, що було відображено у формулюванні концепції «зникаючих меблів». Побут людини кінця ХХ століття стрімко заповнився різноманіттям всіляких речей, і привабливою метою стає можливість поєднання їхніх функцій, дозволяючи позбавлятися від рідковикористовуваних речей, передаючи їхні функції предметам, використовуваним постійно, підвищуючи практичну значущість меблевих предметів. Ця тенденція достатньо чітко виявлена у світовій практиці експериментального меблевого дизайну.

Аналізуючи сучасні приклади західноєвропейських меблевих компаній, можна вивести **основні особливості формоутворення меблів-трансформерів:**

- створення комбінованих меблів-трансформерів за рахунок використання або модульних елементів, або поєднання різнорідних елементів;
- трансформація форми за рахунок використання системи «стиснення-розсування» форми;
- застосування розкладних Х-подібних трансформацій меблів;

– висування різних елементів з одного об'єму.

**Концептуальні напрями в західноєвропейському дизайні меблів-трансформерів:**

**1. Механізовані меблі-трансформери для людей з обмеженими можливостями.**

Яскравим прикладом втілення цього концептуального напрямку є проект компанії «Panasonic» – ліжко «Robotic Bed» («Ліжко-робот»), яке може перетворюватися в крісло і назад – у ліжко. Модель була спеціально створена для людей з обмеженими можливостями. Пристрій «Robotic Bed» полегшує процес перетворення ліжка в крісло за допомогою однієї голосової команди. Ліжко має висувний модуль, який потім трансформується в крісло. Пристрій відрізняється зрозумілим управлінням, завдяки якому людина може, сидячи в кріслі, легко пересуватися по кімнаті. «Robotic Bed» здатний розпізнавати людей, які знаходяться поблизу, і об'їжджати їх, уникаючи зіткнення.

**2. Дитячі розвивальні меблі-трансформери,** що дозволяють не лише пристосовувати розмір меблів до зросту дитини, а й перетворити сам процес трансформації форми на гру. Датський архітектор Крістіан Сольмер Ведель розробив дитяче крісло, поєднавши в одному предметі форму, функціональність і елемент гри (рис. 5). Це крісло можна регулювати за положенням полиць (зсередини або зовні), за їхньою висотою або кількістю. Крісло складається з декількох частин: гнучої напівциліндричної деталі з букової фанери з отворами та фанерної площини, що можуть бути сидінням крісла, стільниці або полиці. Залежно від місця розташування завдяки легкості матеріалу та простоті трансформації діти можуть самі безпечно користуватись такими меблями, регулюючи їх під необхідну висоту й свої потреби. Ще одним цікавим прикладом «зростаючих» дитячих меблів-трансформерів є проект столу від французького дизайнера Гійома Жано. Стіл спроектовано таким чином, щоб супроводжувати дитину з дитячого садка до закінчення школи. На початковому етапі це не стіл, а дошка, на якій діти можуть малювати. Через деякий час дошку можна повернути горизонтально, і вона перетвориться в письмовий стіл. За необхідністю стільницю можна підняти, поки стільниця не досягне рівня, комфортного для дорослої людини. До стола додається стілець, що також оснащений механізмом регулювання висоти сидіння.

**3. Трансформація об'єкта в невелику геометричну форму для зручності зберігання, транспортування та експлуатації.** Прикладом цієї концепції є стіл-трансформер «Olivia Pocket» студії S.T.C., що складається до куба глибиною 42 см. Стільці знаходяться всередині. Із звичайного кухонного помічника «Olivia Pocket» легко стає комодом-тумбочкою (рис. 6). Також цікавим прикладом трансформації об'єкта в невелику форму є розкладний стіл «Grand Central», розроблений шведськими дизайнерами Сання Ліндстром і Сігрід Стромгрен. Стільниця «Grand Central» складається з двадцяти двох різних частин. Лінії згинів, які ділять вже розкладену стільницю на сегменти, виглядають як декоративне графічне наповнення об'єкта (рис. 7). Складне крісло «Flux Chair» від голландських дизайнерів Доуї Джекобса та Тома Шутена є унікальним прикладом можливості компактності об'єкта, який із плоского переносного пакета з ручкою трансформується в оригінальне дизайнерське крісло (рис. 8). Ще одним цікавим вирішенням крісла, що складається в площинну форму, є проект «Rising Chair» від Роберта ван Ембрікса. що у складеному вигляді являє собою плоску панель, зручну для зберігання. Одним рухом ця панель перетворюється в крісло, що виконане з рейок, які перетинаючись і гнучись, утворюють сидіння й спинку. Конструкція з рейок дозволяє міняти кут нахилу сидіння й спинки (рис. 9).

**4. Задоволення повсякденних потреб людини.** Ця концепція є найбільш розповсюдженою. Найбільш цікавими прикладами її втілення є стіл «Capstan» дизайнера Девіда Флетчера. Це стіл-трансформер, що легко й швидко змінює свій розмір завдяки використаній телескопічній системі вбудованих трикутників. Розсувна система трансформації форми дозволяє вдвічі збільшити площу стільниці. Дизайн меблів для сучасного житла прагне до максимальної функціональності й універсальності. Все повинно бути зручним для людини в будь-який момент і в будь-якій ситуації. Цей принцип використовує італійська компанія «Moredesign», виготовляючи меблі-трансформери, які складаються за принципом мозаїки. Конструкція зроблена із твердого каркаса й складальних подушок для спинки та сидіння. Каркас являє собою «набір» квадратних отворів, у які вставляються подушки, як фішки в

мозаїку. Використовуючи квадратні подушки, виходить пуф, або ліжко, або інші меблі без спинки, а за допомогою подушок зі спинкою створюється диван або крісло. Використовуючи один каркасний елемент меблів або встановлюючи кілька елементів підряд, можна по-різному сполучити м'які елементи. Також до цієї концептуальної групи можна віднести: розсувну книжкову шафу «The Rek bookcase» студії «Reinier de jong» (рис. 11); книжковий стелаж «Urban» від італійського дизайнера Клаудіо Белліні для компанії «Casamania», що складається з модульних L-образних елементів, надаючи можливості різноманітним комбінаціям (рис. 10); стіл від Тома Посау «Covertible table», що шляхом висувних конструкцій перетворюється з кофейного на обідній; комбіновані стільці від іспанської компанії «Elemento design», що надають змогу складати різні форми; комплекти меблів Клаудіо Сібіллі. До цього концептуального рішення створення нескладних систем трансформації для меблів повсякденного користування належать численні приклади розкладних меблів: стільці, столи, пупітри, ліжка-розкладачки.

**5. Створення багатофункціональних меблів-контейнерів.** Цікавими прикладами цього концептуального рішення є проект «Boxetti» латвійської студії «EL Studija», що складається з блоків – наборів меблів, які мають різні функціональні навантаження: кухня, спальня, житлова зона, робочий кабінет і т.ін. Кожний з модулів розроблений, виходячи з максимальних вимог функціональності й комфорту. При цьому кожен блок трансформується в компактний стан, створюючи чистий, вільний і в той же час зручний інтер'єр без зайвих предметів. Блок «Спальня» трансформується у двоспальне ліжко, тумбочку й шафу. Блок «Робоче місце» включає всі необхідні предмети меблів: робочий стіл, системи зберігання – різні полиці і ящики, є навіть ніша для відпочинку або альтернативне робоче місце. Модуль «Кухня» також передбачає все необхідне – кухонний стіл з ящиками для посуду, частина якого є «ковзною» і відкриває вбудовану раковину. Також тут є місце для вбудованого холодильника, шафи для вина, полиці, контейнери для сміття, і навіть барні крісла. Багатофункціональний модуль «Житлова зона» у відкритому положенні – це тримісний диван, два виймальні блоки служать журнальним столиком. У закритому положення модуль може використатись як стіл або стійка зі складними бічними сидіннями [2].

Досліджуючи західноєвропейські приклади меблів-трансформерів, можна виділити **основні конструктивні рішення:**

– **З'єднання елементів за рахунок «пазлової» системи** – поєднання пазів та відповідних за формою випуклих елементів. До такої конструктивної розробки можна віднести серію модулів «Play» від дизайнера Антуана Фелузета компанії «Movisi», Німеччина, 2005 р. До складу серії входять три базові елементи, за допомогою яких можна створювати різноманітні варіанти меблів (рис. 12).

– **Застосування модульної каркасної конструкції та різноманітних наповнень.** Цікавим прикладом цієї конструктивної розробки є модульні меблі «Grado» від «Nintek Design». Ця система складається з дерев'яних каркасів і м'яких подушок та дозволяє робити різноманітні варіанти компонування елементів, створюючи необхідну конфігурацію (рис. 13).

– **Використання системи взаємозалежних кріплень.** Ця складна конструктивна система присутня в дизайн-пропозиції Мартина Саеммера, що розробив тумбу-трансформер «Transformer». Його дизайн дозволяє кожному користувачеві перебудувувати такі меблі в безліч різних форм. Предмет меблів розміром 1200×850×750 мм складається з восьми різних модулів, з'єднаних між собою системою взаємозалежних кріплень. Складений з окремих деталей, компактний корпус «Transformer» може бути розширений за рахунок активного використання ящиків тумби. При цьому стає видною внутрішня структура предмета меблів, у якій сховані різні таємні ящики, полиці й площини (рис. 14).

– **З'єднання елементів комбінованих меблів-трансформерів за рахунок використання допоміжних кріплень.** Прикладом цієї системи є модульні полицьки «Vielfach» від студії «Blumerang Design». Ці меблі-трансформери складаються з модулів 4-х розмірів, що з'єднуються між собою за допомогою скоб, розташованих на передній і задній гранях полиці. Перший модуль, прикріплений до стіни двома гвинтами через спеціальні отвори в задній стінці,

утворює основу для приєднання наступних елементів. Модулі кріпляться один до одного в напрямі зверху вниз і праворуч-ліворуч, утворюючи міцне з'єднання без додаткових елементів кріплення. Полиці можна розміщувати на стіні вертикально або з нахилом, збираючи з них стелажі різної конфігурації.

– **Застосування електронних пристроїв реагування.** Цікавим прикладом цієї конструктивної розробки є стіл «ArchiMedia» від Альберто Меда компанії «Vitra». Трансформація столу з одного положення в інше відбувається за допомогою електронних пристроїв, вбудованих в конструкцію столу. Висота регулюється в межах від 68 до 113 см за допомогою електроніки – технічного пристрою, захованого під стільницею. Одна частина хромованої основи залишається на підлозі, а інша відсувається вбік на ковзаючих ніжках (рис. 15).

– **Впровадження розкладних систем.** Система складання широко використовується в дизайні журнальних столиків, причому багато моделей таких меблів-трансформерів розкладаються не в одній площині, а відразу в декількох, як стіл «РЕК» від дизайнера Рен'є де Йонга. Основою конструкції є система схованих площин, які можуть висуватись вперед або вбік, або в обидві сторони одночасно. Таким чином, можна сформувати поверхню, виходячи з числа людей, присутніх в приміщенні, або їх розташування за столом. Ще одним цікавим прикладом використання розкладних систем є стіл «Sancho in Panka» від словенської компанії «FPTrgovina». Конструкція столу являє собою закріплені на стіні дерев'яні елементи, які легко перетворюються на зручний стіл і лаву. У складеному вигляді ці меблі займають всього 4 метри простору. Комплект можна використовувати і в сучасній міській квартирі, і в замському будинку, і в дитячій студії.

Аналіз сучасних західноєвропейських прикладів меблів-трансформерів показав, що цей напрям у меблевому дизайні є поширений, різноспрямований та обґрунтований. Меблі-трансформери є не демонстрацією сучасних можливостей перетворення форми, а прагненням вирішення проблем малогабаритного житла, збереження житлового простору, надання поліфункціональності об'єктам меблевого дизайну.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Канева М. И. Мебель-трансформер. Исторические прототипы интерактивной мебели будущего / Мария Ивановна Канева. – Санкт-Петербург : «Издательский дом «Ноосфера СПб», 2007. – 128 с.
2. Коллекция Boxetti [Електронний ресурс]. – 2009. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.boxetticoncept.com/ru/#home>.
3. Курьерова Г. Джоэ Чезаре Коломбо (Joe Cesare Colombo) (1930–1971) [Електронний ресурс] / Галина Курьерова // Сборник «Сто дизайнеров Запада». «История дизайна», 2 том, С. Михайлов – Режим доступу до ресурсу: <http://www.designstory.ru/designers/colombo/>.
4. Миллер Дж. Мебель. Все стили от древности до современности / Джудит Миллер. – Москва : АСТ. Астрель, 2006. – 560 с.
5. Мусиенко Ю. Денис Сантакьяра. Свой среди чужих – чужой среди своих. [Електронний ресурс] / Ю. Мусиенко. – 2011. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.a3d.ru/design/stars/55>.
6. Эйлин Грей. Eileen Gray [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <http://arx.novosibdom.ru/node/542>.
7. Этторе Соттсасс (Ettore Sottsass, 1917-2007) [Електронний ресурс]. – 2005. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.designstory.ru/designers/sottsass/>.



Рис. 1. Ейлін Грей. Стол E1027



Рис. 2. Ейлін Грей. Rivoli.



Рис. 3. Ле Корбюз'є. Шезлонг. 1928 р.



Рис. 4. Джоє Коломбо. Житловий контейнер. 1971 р.



Рис. 5. Крістіан С. Ведель. Дитяче крісло. 1952 р.



Рис. 6. Студія S.T.L. Комплект меблів «Olivia rocket».



Рис. 7. С. Ліндстром, С. Стромгрєн. Стол «Grand central». Швеція. 2010 рік.



Рис. 8. Д. Джекобс, Т. Шутєн. «Flux Chair».

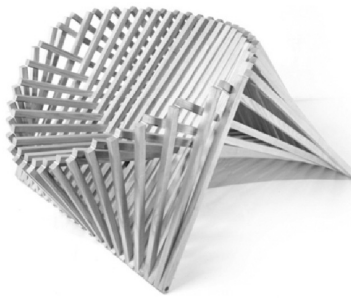


Рис. 9. Роберт ван Ембрікс. «Rising Chair». 2011 р.

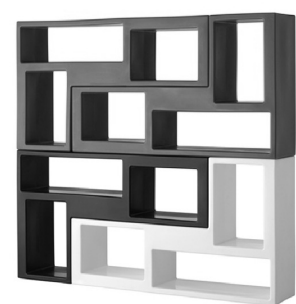


Рис. 10. Клаудіо Белліні. Книжковий стелаж «Urban».

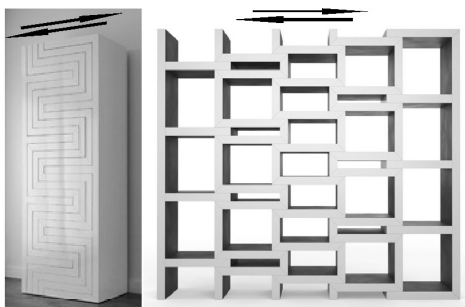


Рис. 11. Студія «Reinier de jong». Голландія. Книжкова шафа «The Rek bookcase».



Рис. 12. А. Фелузєт. Меблі «PLAY». 2005 р.



Рис. 13. Компанія «Nintek Design». Меблі «Grado».



Рис. 14. М. Саєммер Голландія. 2010 р. Тумба-трансформєр.

Рис. 15. А. Меда. Стіл «ArchiMedia».





**ЗОБРАЖЕННЯ ІСТОРИЧНИХ ОСІБ У СУЧАСНОМУ МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ЦЕРКОВНОМУ МАЛЯРСТВІ УКРАЇНИ. ЦЕРКВА АРХИСТРАТИГА МИХАЇЛА В СЕЛІ ВЕРИН НА ЛЬВІВЩИНІ**

*У статті розглянуто історичні та іконографічні аспекти зображення історико-культурних та політичних діячів у монументальному церковному малярстві України. Проаналізовано специфіку, стилістику, мистецьку цінність та значення цих зображень для монументального церковного мистецтва. Закцентовано увагу на постатях сучасних діячів політики, культури, мистецтва в монументальних церковних розписах. Проаналізовано розписи церкви Архистратига Михаїла в селі Верин на Львівщині, де зображено сучасних політиків, історичних діячів та діячів церкви.*

**Ключові слова:** церква, монументальні церковні розписи, ікона, діячі історії та культури.

О. Н. РУДАК

**ИЗОБРАЖЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ЛИЦ В СОВРЕМЕННОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ УКРАИНЫ. ЦЕРКОВЬ АРХИСТРАТИГА МИХАИЛА В СЕЛЕ ВЕРИН НА ЛЬВОВЩИНЕ**

*В статье рассмотрены исторические и иконографические аспекты изображения историко-культурных и политических деятелей в монументальной церковной живописи Украины. Проанализирована специфика, стилистика, художественная ценность и значение этих изображений для монументального церковного искусства. Сакцентировано внимание на фигурах современных деятелей политики, культуры, искусства в монументальных церковных росписях. Детально проанализированы росписи церкви Архистратига Михаила в селе Верин на Львовщине, где изображены современные политики, исторические деятели и деятели церкви.*

**Ключевые слова:** церковь, монументальные церковные росписи, икона, деятели истории и культуры.

O. M. RUDAK

**THE PORTRAYAL OF HISTORICAL FIGURES IN THE MODERN UKRAINIAN MONUMENTAL CHURCH PAINTING. THE ARCHISTRATEGOS MICHAEL'S CHURCH IN THE VILLAGE OF VERYN IN LVIV REGION**

*The article highlights historical and iconic aspects of portrayal of historical, cultural, and political figures in the Ukrainian monumental church painting. The specific features, stylistics, artistic value and meaning of portrayals for monumental church art are analyzed. The attention is drawn to current political, cultural, artistic figures in the monumental church paintings. The detailed analysis of the paintings of the The Archistrategos Michael's Church in the village of Veryn in Lviv region is given.*

*Ukrainian sacred painting always depicted not only saints but also people that played important part in the Ukrainian history. Geographical and political location of Ukraine between the western Rome-catholic and the eastern Greek-byzantine traditions put it on the crossroads of two cultural traditions.*

*The portrayal of specific historical figures in the Ukrainian sacred painting began with the Kyiv Rus. After the Baptizing it became possible to see positive features in the Ukrainian sacred visual culture. On frescoes in St. Michael's Golden-Domed Monastery and St. Sophia's Cathedral in Kyiv princes (knyaz) and their family are depicted. One of the well-known early portraits of Yaroslav the*

*Wise's family is on the frescoes in St. Sophia's Cathedral. In the 17<sup>th</sup> century a new popular and peculiar type of icons appeared. It was icon-portrait of the Cossack's Godmother which obtained secular character and was spread mainly in the eastern Ukraine. Such portrayals are also found in monumental paintings. In the 18<sup>th</sup> century in the central part of Ukraine was a tradition to depict top officials as if they were saints, for example paintings in the Gate Church of the Trinity in Kyiv Pechersk Lavra. Prominent people were also portrayed in the appearance of saints. The attempt to restore Ukraine after the World War I led to reestablishment of the theme «nation» among artists, majority of which was in the midst of the military and political events during the liberation movement. The paintings with the historical topic appeared such as «The Union of Brest» and «The Unification Act». Among the churches with these pictures can be singled out wall paintings of the Church of Christ's Heart in the city of Zhovkva in Lviv region.*

*Nowadays the tradition to paint saints in churches together with parishioners becomes more and more popular. As the example the Archistrategos Michael's Church in the village of Velyn in Lviv region can be mentioned. It is a brick church in a shape of a wooden church popular in the 19<sup>th</sup> century. The paintings of this church depict contemporary politicians, historical figures, and clergymen. Under the dome there is an interesting composition of The Last Supper. Around the table with Jesus and his disciples are observed 28 Ukrainian saints who were sainted by The Pope during his visit to Ukraine. In the «episode» of the baptizing of Rus parishioners' faces are found, which continues the tradition of depicting people near saints. In other countries religious worship of politicians, cultural figures, and current presidents can also be found. For example the president of Belarus Lukashenko in 1996 was depicted on the six-stored building height woven linen. There is an unusual fresco on which V. Lenin cuts St. Luka's beard in the Godmother Church in the city of Akiupol in Greece. Specialists think it symbolizes the church haunting by the Soviet Bolsheviks. The picture of Sergiy Kulagin, the chief executor of the administration in Kustanay region in Kazakhstan, got on the fresco in the church of St. John in the city of Rudne.*

**Key words:** church, monumental church paintings, icon, historical figures, culture figures.

В українському сакральному малярстві завжди було прийнято зображувати не тільки святих, але й осіб, які відіграли важливу роль в українській історії. Для українського народу споконвіку церква була основою духовності, була невіддільна від державності, тому не викликає подиву використання у храмовому живопису зображень постатей видатних історичних і культурно-політичних діячів. Історичні перипетії вносили свої корективи у церковне малярство. На кожному проміжку української історії з'являлися свої «герої», яких подекуди зображали на іконах та монументальних розписах під покровом святих. Геополітичне розташування України між західною римсько-католицькою традицією та східною греко-візантійською поставило країну на роздоріжжі двох культурних традицій.

Українські монументальні розписи та іконопис XVII–XVIII ст. як історичне та іконографічне джерело, яке містить багату інформативну базу про побут, одяг, архітектурні споруди, розглядає у своєму дослідженні О. Суховарова-Жорнова. Основна увага тут акцентується на наявності в іконописі та монументальному церковному розписі реальних історичних постатей усіх верств населення [7]. О. Якімова розглядає використання фігуративних образів історико-культурних і політичних діячів України в контексті формотворчих і сюжетних пошуків митців, які працювали над стінописами та вітражами для храмів на території Східної Галичини в першій третині XX ст., аналізує появу цих сюжетів для розуміння значення церкви у свідомості українського народу [10]. Історію української ікони та проблеми сучасних іконографічних зображень, зокрема і церковних розписів, висвітлює у своєму дослідженні Р. Галуйко. [2].

Мета статті – виявити сучасні монументальні церковні розписи із зображенням історико-культурних та політичних діячів, проаналізувати передумови, мистецьке значення таких монументальних церковних розписів, виявити елементи новаторства та інтерпретації основних сюжетів у розписах.

Зображення портретів конкретних історичних осіб у сакральному малярстві сягає часів Київської Русі. З прийняттям християнства можна побачити позитивний момент в українській

духовній візуальній культурі. Як вважає Д. Степовик, «уподібнення ликів святих до постатей людей, які моляться перед цими ликами, скорочує відстань між високим небом і очевидним і близьким до людини земним світом» [3, с. 7]. На фресках Софійського, Михайлівського соборів у Києві зображували князів та їх родину. Один з найвідоміших ранніх портретних зображень родини Ярослава Мудрого міститься на фресках Софійського собору.

Обличчям святих надавали українських рис, тобто почався відхід від усталених церквою канонів. Ще в кінці XVI ст. в с. Наконечному на Галичині майстер Федоск створює іконостас, де упізнаються в зображених постах святих національні українські риси. Іконопис Федоски справив великий вплив на творчість галицьких майстрів, які також почали відходити від застиглих канонічних зразків, надаючи їм національних мотивів.

У XVII ст. з'являється новий, досить популярний у народі своєрідний тип ікони – портрет-ікона «Козацької Покрови», яка набула світського характеру і знайшла поширення переважно на Лівобережній Україні. Такі зображення з'являються також і в монументальних розписах. На знак ушанування особливих чеснот видатних осіб їхніми портретами прикрашали стіни церков і соборів. Наприклад, на стінах київської церкви Спаса на Берестові було написано портрет митрополита Петра Могили, в соборі монастиря на Чернігівщині – портрет гетьмана Івана Самойловича, в Успенському соборі Києво-Печерської лаври – цілу галерею образів князів, гетьманів і царів. На них зображали не тільки козацьку старшину, а й представників духовництва та царських сановників.

Тенденція зображувати на монументальних розписах самих замовників та їх близьких, конкретних історичних діячів та їхнє оточення сягає в Західній Європі доби Відродження. Донатори часто зображалися навколішках біля образу Спасителя. Саме такі сюжети знайшли своє поширення і в Україні, але дещо пізніше – з XVII ст.

Іконографія культового призначення XVII–XVIII ст. представляє ікони, ікони-портрети, портрети донаторів, ктиторів, фундаторів конкретних храмів, натрунні портрети, епітафіальні, тощо. Усі вони у свій час мали функціональне призначення, пов'язане з християнською обрядовістю. Перші портрети, як правило, були груповими. Іконопис цього періоду містить портретні зображення не тільки святих отців церкви, які прославилися святістю життя, благородством вчинків, а й представників козацтва, міщан, і навіть селян. Так званий тип ікони-портрета з'явився в середньовіччі та набув свого розквіту в барочну добу, коли людину почали підносити до рівня Бога, тобто увічнювати поряд з ним, возвеличуючи у такий спосіб. У іконах вітчизняних майстрів цього періоду бачимо українські ландшафти, постаті людей теж стають відчутно національними. Ці зображення складають цінну історичну інформацію, оскільки містять багатий інформативний матеріал про свій час: культуру, побут, одяг, архітектуру. Також особливої уваги потребують розписи, на яких зображали історичні події: Переяславська Рада, боротьба з татарами тощо. Боротьба за свою державу, за територіальну, політичну та культурну незалежність природно призвела до надання іконопису національних рис. Причиною цього, безперечно, стає усвідомлення художниками своєї національної приналежності.

У XVIII ст. традиція зображати святих в образах вищих посадовців знайшла своє місце і в живописі Центральної України, в тому числі в розписах Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. В образах святих зображали також видатних діячів-просвітян. Повага й любов народу до своїх героїв відображалася навіть в образах святих, яким надавали портретну схожість з Іваном Гонтою, Богданом Хмельницьким. Їх зображували в «Покрові» та «Розп'ятті». У XVII–XVIII ст. на іконах-портретах з'являються зображення міщанських та козацьких родин (ікона-портрет «Христос – вседержитель» 1683 р. худ. І. Руткович.). Родинні портрети представників різних соціальних верств все частіше зустрічаються на іконах «Розп'яття». Цей сюжет подекуди містить зображення замовників та їхніх дітей. У цьому люди вбачали захист родини від усілякого лиха та хвороб.

Спроба відбудови української держави після Першої світової війни призвела до актуалізації теми «народності» серед митців, більшість з яких під час визвольних змагань перебувала в епіцентрі військово-політичних подій. Сприятливі умови для розвитку церковного малярства були тоді на західноукраїнських землях, де однією з найвизначніших осіб був митрополит Андрей Шептицький. Саме тому його образ найперше вгадується серед персонажів

стінописів українських храмів і церков інших християнських конфесій, зокрема вірменської церкви Львова. Шлях розвитку українського національного мистецтва як окремого феномена європейського мистецтва Андрей Шептицький вбачав у розвитку сакрального малярства, яке мало, на його думку, відштовхуватися від великих традицій давньоруської ікони та монументальних розписів церков [10]. З'являються також розписи історичних сюжетів, таких як «Берестейська Унія», «Об'єднання УНР та ЗУНР». Серед храмів з такими зображеннями можна виділити стінописи церкви Серця Христового у м. Жовква Львівської обл. Склепіння храму прикрашають фрески на тему козаччини та українських визвольних змагань. В композиції «Берестейська Унія» поруч стоять православні та уніатські герої, Йосиф Рутський та Петро Сагайдачний, Іпатій Потій та Костянтин Острозький. На фресці «Акт Злуки» біля ніг Божої Матері зображені красиви Києва та Львова, а під ними – герої УНР та ЗУНР: Петлюра, Скоропадський, Грушевський, Вітовський, Левицький, січовики та пластуни. В центрі композиції – Андрей Шептицький, що молиться за волю і єдність України і дівчина з хлопчиком, що символізують голодомор [10].

У наш час починають повертатися до традиції розпису храмів, де поруч зі святими небожителями зображають віруючих. До храмів такого типу можна віднести церкву Архистратига Михаїла в селі Верин Миколаївського району Львівської області – мурований храм у формах тридільної дерев'яної церковної архітектури XIX ст., де у розписах зображено сучасних політиків, історичних діячів та діячів церкви.

Ідея розпису стін храму виникла у священника церкви – отця Василя Говгера. Біля входу до церкви – ікони на тематику Старого Завіту, у протилежній стороні будівлі зображення, що відображають сучасність. На центральній бані головною на зображенні є Богородиця з Ісусом Христом на руках. А під її покровом – Іван Павло II, Любомир Гузар, два єпископи Стрийської єпархії, два сотники УПА, Віктор, Катерина і Тарас Ющенко. Усе східне склепіння храму розписане ангелами та історичними персонажами. Провідна ідея розпису – показати триєдність Матері Божої, матері земної та Матері-Батьківщини. Тож біля Богоматері Катерина Ющенко – це образ земної матері зі своєю родиною. Образ Матері-Батьківщини – земля навкруг людей. «Світських осіб чи засновників храму часто малювали у церквах. Навіть в іконах на євангельські сюжети нерідко можна побачити світські обличчя. Такі образи були ще у ранньому середньовіччі в європейському та українському малярстві. Тож ми і вирішили повернути давно забуті українські традиції», – пояснює художник церкви [8].

Автором розписів храму був Микола Гаврилів – «львівський Далі», як його називають в мистецьких колах міста, автор більше десяти розписів церков на Україні. Для втілення ідеї особливого стилю художник працював разом із богословами та мистецтвознавцями.

«Церква Архистратига Михаїла у Верині – це моя перша творча церква у кар'єрі художника, – говорить Микола Гаврилів. – Мені дали повну свободу створити власну композицію, працювати у стилі сюрреалізму. Після тривалих нарад зі священником ми вирішили відійти від традиційних симетричних розписів і прикрасити купол образом Преображення. Із часів радянської влади наші церкви розписувалися без будь якого стилю, – розповідає він. – За часів атеїстичного Радянського Союзу ми втратили всі ті традиції, які накопичувалися роками. Якщо 20–30-ті роки XX століття в церковних розписах впізнати можна, то проміжок від 30-х і донині – це лише ілюстрації на церковну тематику. Лише зараз з'являються храми, що мають свій індивідуальний стиль, і можна навіть говорити про формування нового періоду у церковному розписі» [6].

В «барабані» під банею розташована цікава композиція – Свята Вечеря. За одним столом із Христом і апостолами сидять 28 українських святих, яких канонізував Папа Римський під час свого візиту до України. «Багато хто заперече такий живопис, мовляв, він тут ні до чого і що слід робити Візантію. Проте, як на мене, цієї псевдовізантії сьогодні вистачає» – говорить художник [6].

В «епізоді» хрещення України-Русі можна побачити й обличчя парафіян храму, що продовжує традицію зображення віруючих поряд зі святими. У художній композиції про вхід Ісуса Христа в Єрусалим деталі євангельської розповіді зображені дуже чітко. Для цього художник разом із помічниками проаналізував багато інформації: з якого боку міста заїжджав

Христос, з якого боку світило сонце. Разом із древніми юдеями, які тримають у руках пальмові гілки, стоїть маленька дівчинка у вишиванці з вербовою гілочкою. Дівчинка – з нашої епохи, вона мешкає у цьому ж селі Верин. Фоном для композиції стали краєвиди села. «Це не вважається порушенням канонів, – запевняє художник. – Можна зобразити євангельський сюжет на карпатському тлі (всі біблійні події в Гавриліві й справді відбуваються на тлі карпатських краєвидів), а не на палестинському. Так само Благовіщення можна показати в будь-якій кімнаті, кам'яній чи мармуровій. Головне – щоб там були Богородиця й архангел Гавриїл та лілія, яка є символом Пречистої» [6]. Зважаючи на загальну концепцію розписів храму, таке трактування сюжету є доречним.

Художник зобразив Ісуса Христа у Гетсиманському саду з кривавим потом, що виступає на обличчі. Така деталь згадується лише в Євангелії від Луки, жоден інший євангеліст про це не згадує. Пишучи євангеліста і художника Луку на «парусах», іконописець зобразив свій автопортрет, навпроти святий Іван, обличчя якого змальоване з колеги художника.

Такий розпис стін храму до вподоби і священнику з сусіднього села, який під час розпису церкви тимчасово відправляв службу у храмі села Верин. «Спершу були непорозуміння, адже люди не знали змісту розпису бані. Та потім здавали пожертви на продовження робіт у церкві. Якось жінка принесла гроші, одержані від продажу корови. Віддала всі до копійки», – розповів отець Василь Репеньовський, тимчасовий парох с. Верин.

Проте владика Венедикт, єпископ-помічник Львівської архієпархії УГКЦ, зауважив, що так би не розписував стіни у храмі. Він не погоджується, що поміж святими можна зображати і державних діячів. «Думаю, в розписі церкви має місце наша українська творчість. Священик і художник керувались правилом: «Якщо це мені подобається, то чого так не має бути? Щоправда, є традиція на іконах зображати і осіб, які не святі. Але над ними обов'язково має бути зображена Діва Марія», – розповів єпископ-помічник Львівської архієпархії УГКЦ. Владика Венедикт додав, що також практикують не розписувати «низ» храму до рівня двох метрів, адже це місце для людей. Але, попри дискусії, які точаться навколо розпису храму, прихожан у церкві не стало менше. Селяни в цілому задоволені розписами церкви. При цьому художник Микола Гаврилів каже, що, розписуючи храм, він не порушив жодних церковних канонів. А зображення на східному куполі – бажання самого настоятеля отця Василя Говгера.

Зображення колишнього президента В. Ющенка та його найближчих політичних соратників також з'явилося на іконі після Помаранчевої революції 2004 року. Як виявилось, греко-католицький священник з Донецька Василь Пантелюк одразу після Помаранчевої революції замовив львівському художнику Оресту Хоркавому картину із зображенням революційного Майдану. На верхньому полі зображення намальований Віктор Ющенко. По обидві сторони від нього можна бачити князя Володимира, хрестителя Київської Русі, та княгиню Ольгу. Однак Ющенко О. Хоркавий зобразив навіть двічі. По центру композиції на масивному кріслі засідає президент з символом влади – булавою у правій руці та з посудинкою трунку у лівій. Цей елемент нагадує про отруєння Ющенко під час передвиборної кампанії. Далі, довкола президентського трону і під ним зображено помаранчевий Майдан. Тут Юлія Тимошенко, Катерина Ющенко разом з дітьми. За ними видно Патріарха Київської Русі-України Філарета. А в лівій нижній частині композиції стоять поряд фронтмен гурту «Океану Ельзи» Святослав Вакарчук і співак Марія Бурмака. Далі на передньому плані можна впізнати Олександра Зінченка, тогочасного спікера парламенту Олександра Мороза та інших політиків.

У сучасній українській іконографії присутнє зображення ще одного президента Віктора Януковича. Ікона знаходиться у храмі Покрови Пресвятої Богородиці у Донецьку. Виникла ідея відзначити кінець тисячоліття написанням ікони Пресвятої Богородиці. Незвичайність задуми полягала в тому, що на іконі зображені відомі в регіоні особи. Зокрема – тодішній голова обласної держадміністрації Віктор Янукович та міський голова Володимир Рибак. Отець Василь, протопресвітер Донецько-Луганський, каже: «Ідея – щоб матір Божа накривала весь Донбас. І друга – щоб божественна ідея через матір Божу прийшла і щоб пізнали Бога всі суспільні верстви. Всі, які тут знаходяться». Верхня частина ікони нагадує терикон. По обидва боки Матері Божої із дітям на руках видно донецькі символи: море, заводські труби, хлібне поле. Під рядом ангелів ідуть зображення металурга, шахтарів, лікарів тощо [4].

На просторах близького і далекого зарубіжжя є немало прикладів релігійного поклоніння політикам, діячам культури та правлячим президентам. Президента Білорусі Лукашенка в 1996 році зобразили на тканому полотні висотою з шестиповерховий будинок. Художник, малюючи одвічну боротьбу добра і зла, зобразив поряд з ангелами та святими ще 80 політиків минулого століття. Сам Лукашенко зображений трохи вище Спасителя. У церкві Пресвятої Богородиці в місті Аксиуполі, що у Греції, намальована незвичайна фреска, де зображено Володимира Леніна, який стриже бороду святителю Луці, що символізує переслідування церкви більшовиками [4]. Російський архієпископ Лука (Валентин Войно-Ясенецький (1877–1961), священнослужитель, сповідник, хірург і теоретик медицини, пройшов сталінські табори) є одним із шанованих святих у сучасній Греції. Зображення голови адміністрації Кустанайської області Казахстану Сергія Кулагіна потрапило на фреску собору святого Івана Богослова, відкритого в місті Рудному. Чиновника зобразили серед тих, хто зустрічає Ісуса Христа в Єрусалимі [4]. Ще одна цікава фреска виявлена в православному храмі селища Петресті в Румунії. На розписі – Джордж Буш-старший, Іван Павло II і Михайло Горбачов. «Свята трійця», яка, на думку іконописця, змінила хід історії, зображена на тлі карти світу [4].

Отже, можна стверджувати, що українське сакральне мистецтво у своєму надбанні має церковні розписи з властивими національними рисами. Монументальний церковний живопис відображає політичні, соціальні процеси в країні, життя і побут українського народу. Історичні сюжети на теми «Козацької Покрови», «Берестейської Унії», «Об'єднання УНР та ЗУНР» містять реальні зображення історичних осіб, визначних діячів, борців за державу і віру. Це свідчить про те, що люди пам'ятають своїх предків і національних героїв та визначних діячів культурного розвитку країни та діячів церкви. На сучасному етапі в монументальних розписах також присутні зображають політиків, діячів культури та навіть і простих людей. Яскравим прикладом цього є монументальні розписи церкви у селі Верин, що на Львівщині, де святі вдягнуті у вишиванки, а серед них колишній президент з сім'єю, єпископи, сотники УПА, діячі культури, політики та церкви.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Владика Венедикт не погоджується з розписом церкви у с. Верин. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: – <http://zik.ua/ua/news/2011/08/29/305945>.
2. Галуйко Р.М. Традиция и современность в иконах XXI века // Культура и образование. – Февраль 2014. – № 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: – <http://vestnik-rzi.ru/2014/02/1331>.
3. Дрэничеру А. Записки мирянина. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: – <http://dralexmd.livejournal.com/174382.html>.
4. Друдина В., Надеждина А., Кирейко М. Как попали на иконы Сталин, Ельцин и Горбачёв. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: – <http://www.eg.ru/daily/politics/30557/>.
5. Заславський В. Духовне і національне у жовківській спадщині Юліана Буцманюка. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: – [http://risu.org.ua/ua/relig\\_tourism/religious\\_region/31994/](http://risu.org.ua/ua/relig_tourism/religious_region/31994/).
6. Інжуватова Х. Святі і грішники на стінах храму. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: – [http://risu.org.ua/ua/index/monitoring/kaleido\\_digest/47794/](http://risu.org.ua/ua/index/monitoring/kaleido_digest/47794/).
7. Суховарова-Жорнова О. Історичні постаті в українському іконописі та церковних портретах XVII – XVIII ст. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: – <http://www.history.org.ua/JournALL/sid/12/2/12.pdf>.
8. Цимбаліста В. Віктора Ющенка намалювали під куполом церкви. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: – [http://gazeta.ua/articles/people-newspaper/\\_viktora-uschenka-namalyovali-pid-kupolom-cerkvi/355694?mobile=true](http://gazeta.ua/articles/people-newspaper/_viktora-uschenka-namalyovali-pid-kupolom-cerkvi/355694?mobile=true).
9. Ющенко і Мороза намалювали на іконі. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: – <http://tabloid.pravda.com.ua/focus/471e006e641d5/>.
10. Якімова О. Образи діячів історії та культури України в храмових стінописах Східної Галичини першої третини ХХ ст.: мистецькі інтерпретації / О. Якімова // Вісник Львівської національної академії мистецтв . – 2012. – Вип. 23. – С. 125–137.

## АВТОРИ НОМЕРА

- АЛЕКСАНДРОВА**  
Оксана Олександрівна
- доцент кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківської гуманітарно-педагогічної академії, кандидат мистецтвознавства.
- БАТАНОВ**  
Віктор Юрійович
- старший викладач консерваторії в Ханьчжоу, здобувач Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.
- БЕРМЕС**  
Ірина Лаврентіївна
- професор кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка, доктор мистецтвознавства.
- БОСИЙ**  
Іван Михайлович
- викладач кафедри «Дизайн меблів» Харківської державної академії дизайну і мистецтв.
- БУГАЙОВА**  
Вікторія Олександрівна
- старший викладач кафедри режисури Харківської державної академії культури, кандидат мистецтвознавства.
- ВИШНЕВСЬКА**  
Світлана Валентинівна
- доцент кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, кандидат мистецтвознавства.
- ГИСА**  
Оксана Андріївна
- концертмейстер кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.
- ГЛЯЗОВА**  
Наталія Михайлівна
- доцент кафедри дизайну Івано-Франківського університету права ім. Короля Данила Галицького, кандидат мистецтвознавства.
- 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.
- ГУЛЯНИЧ**  
Юрій Миколайович
- доцент кафедри народних інструментів і музичного фольклору Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, кандидат мистецтвознавства.
- ДАНКАНИЧ**  
Ганна Михайлівна
- викладач Ужгородського державного музичного училища ім. Д. Є. Задора, здобувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- ДУДА**  
Лариса Ігорівна
- аспірантка кафедри дизайну і теорії мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».
- ЖИШКОВИЧ**  
Мирослава Андріївна
- доцент кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.

- ЗІНКІВ**  
Ірина Ярославівна – професор кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, доктор мистецтвознавства.
- КАЛИН**  
Руслана Йосипівна – викладач кафедри народних інструментів Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.
- КОПЕЛЮК**  
Олег Олексійович – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
- КРИПЧУК**  
Микола Володимирович – доцент кафедри режисури естради і масових свят Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства.
- КУРКОВА**  
Ірина Сергіївна – аспірант кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, магістр культурології.
- КУЧУРІВСЬКИЙ**  
Юрій Степанович – викладач кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, здобувач кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.
- ЛАЧКО**  
Ольга Юріївна – аспірант кафедри режисури Харківської державної академії культури.
- ЛЮ КУНЬ**  
– аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка.
- ЛУКАЦЬКА**  
Анна Олександрівна – концертмейстер кафедри концертмейстерства Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.
- МІРЗОЯН**  
Катерина Олександрівна – пошукач Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.
- МОШАК**  
Євгеній Григорович – доцент кафедри музичне мистецтво естради Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва, кандидат мистецтвознавства.
- НСМЦОВА**  
Лілія Орестівна – здобувачка кафедри музикознавства та методики музичного виховання Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника.
- ПЕРЕПЕЛИЦЯ**  
Марина Юріївна – викладач Одеської середньої спеціальної музичної школи-інтернату ім. П. С. Столярського.
- ПЕРЕПЕЛИЦЯ**  
Олександр Олександрович – концертмейстер кафедри сольного співу Одеської Національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, кандидат мистецтвознавства.
- РУДАК**  
Олег Миколайович – аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету.



**СІЛЬЧЕНКО**  
Тетяна Іванівна

– старший викладач кафедри акторського мистецтва та режисури театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, заслужена артистка України.

**СКОРИК**  
Адріана Ярославівна

– докторант Київської Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, старший викладач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.

**СЛИВКА**  
Оксана Мирославівна

– аспірантка кафедри теорії мистецтва та дизайну ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника».

**СМОЛЯК**  
Олег Степанович

– професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, доктор мистецтвознавства.

**СМОЛЯК**  
Павло Олегович

– доцент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат історичних наук.

**ТУЧИНСЬКА**  
Тетяна Ігорівна

– доцент кафедри гуманітарних та соціально-економічних дисциплін Київського інституту музики ім. Р. Глієра, кандидат мистецтвознавства.

**ХЕ ЦЗЯНЬХУЙ**

– здобувач Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

**ЦАРУК**  
Світлана Миколаївна

– старший викладач кафедри теорії та методики музичного мистецтва Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, кандидат мистецтвознавства.

**ЦЗЕН ТАО**

– аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

**ШЕПЕЛЕНКО**  
Наталія Борисівна

– аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

**ШНАЙДЕР**  
Андрій Борисович

– старший викладач кафедри дизайну Херсонського національного технічного університету.

**ЮЙ ЛЕ**

– асистент-стажист Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

**ЮРЧЕНКО**  
Ігор Андрійович

– доцент кафедри дизайну та основ архітектури Інституту архітектури Національного університету «Львівська політехніка», кандидат мистецтвознавства

## З М І С Т

<b>МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....</b>	<b>3</b>
<i>Скорик А. Я.</i> Медіакультура як реальність медіасередовища.....	3
<i>Дуда Л. І.</i> Трансформація пісенних жанрів родинно-обрядового фольклору у бандурній творчості.....	13
<i>Жишківич М. А.</i> Ігор Кушплер. Творча постать оперного співака крізь призму сценічних виступів та рецензій.....	20
<i>Тучинська Т. І.</i> Сучасне музичне аматорство та комп'ютерні технології.....	26
<i>Перепелиця М. Ю.</i> Театралізація – основна складова музики К. С. Цепколенко для дітей.....	33
<i>Перепелиця О. О.</i> Критерії музично-виконавського професіоналізму.....	41
<i>Бермес І. Л.</i> Поезія І. Франка «Червона калино, чого в лузі гнешся?» в хоровій версії М. Ластовецького: особливості прочитання.....	48
<i>Зінків І. Я.</i> Жанр обробки народної пісні у творчості Миколи Колесси.....	54
<i>Горак Я. Р.</i> Забутий Олександр Бережницький.....	61
<i>Мірзоян К. О.</i> Міф-ритуал у формуванні колективних музичних актів як джерело хорового гетерофонного співу.....	71
<i>Гуса О. А.</i> Музикологічна діяльність Влодзімежа Позьняка та Станіслава Голяховського в контексті музичного життя Польщі першої половини ХХ століття.....	78
<i>Батанов В. Ю.</i> Універсалізм музичного професіоналізму в ХХ сторіччі й діяльність Юна Ісанга.....	83
<i>Мошак Є. Г.</i> Методичні аспекти сучасного джазового гітарного виконавства.....	89
<i>Смоляк О. С.</i> Збірник «Гаївки» Володимира Гнатюка – перше монографічне видання в Україні.....	95
<i>Хе Цзяньхуй.</i> Принцип «баритонізації» басового голосу в партіях опер ХІХ сторіччя.....	101
<i>Вишневська С. В.</i> Корифеї вокального мистецтва Прикарпаття (до 40-річчя чоловічого вокального ансамблю «Легінь»).....	108
<i>Немцова Л. О.</i> Українська хорова пісня в художній прозі Івана Франка.....	114
<i>Цзен Тао.</i> Еволюція засад образно-стильової взаємодії на осі «Схід-Захід» у різних жанрах музичного мистецтва Європи ХVІІ–ХХ століть.....	121
<i>Гулянич Ю. М.</i> Проблема фіксації музичного матеріалу в контексті сучасного інформаційного середовища на прикладі композиторської творчості Богдана Котюка.....	127
<i>Юй Ле.</i> Останні сонати Олександра Скрибіна як явище індивідуального стилю композитора.....	132
<i>Калин Р. Й.</i> Українська вокальна традиція в російському музичному просторі ХVІІІ–ХХ ст.: проблема «культурного донорства».....	138
<i>Данканич Г. М.</i> Зіставлення явища культурної міграції та збереження зв'язків із вітчизняним мистецтвом (на прикладі педагогічної діяльності професора Надії Сафронової).....	145
<i>Гойсак В. Ю.</i> Співвідношення композиторського задуму й виконавської інтерпретації (на прикладі «Котекана» П. Свєртса).....	151
<i>Ло Кунь.</i> Концертні виступи саксофоністів з України та Росії у Китаї у 2013–2014 роках.....	157
<i>Копелюк О. О.</i> Формування композиторського стилю І. Карабиця (на прикладі фортепіанного циклу «Прелюдія і токато»).....	162

<i>Шепеленко Н. Б.</i> Ораторія як жанрово-смилова модель світу у західноєвропейській традиції.....	168
<i>Лукацька А. О.</i> Флейта в камерно-ансамблевій музиці Ф. Пуленка.....	175
<i>Куркова І. С.</i> Збіги у виконавському репертуарі С. В. Рахманінова та В. С. Горовиця як фактор творчих біографій (на прикладі фортепіанних мініатюр Рахманінова).....	180
<i>Царук С. М.</i> У спільних пошуках національно-культурної ідентичності: Микола Лисенко та Олександр Мишуга.....	187
<i>Александрова О. О.</i> До визначення концепту «духовність» в контексті творчості Г. Свиридова.....	193
<i>Кучурівський Ю. С.</i> Хорова музика сучасних британських композиторів як об'єкт музикознавчого дослідження.....	199

### ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Крипчук М. В.</i> Символічна образність масових видовищ Давньої Греції (на прикладі Діонісійських містерій).....	205
<i>Сільченко Т. І.</i> Пластична підготовка рук як один із головних компонентів акторської майстерності.....	211
<i>Лачко О. Ю.</i> Становлення хепенінгу у театральній практиці ХХ століття.....	216
<i>Бугайова В. О.</i> Розвиток системно-креативного мислення майбутнього режисера естради та масових свят.....	222
<i>Смоляк П. О.</i> Театральний гурток села Буцнів Тернопільського повіту в культурно-просвітницькому русі першої третини ХХ століття.....	228
<i>Сливка О. М.</i> Динаміка функціонування міжнародного фестивалю лялькових театрів «Обереги» (Івано-Франківськ) в контексті розвитку сучасного українського театрального мистецтва.....	237

### ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА..... 246

<i>Юрченко І. А.</i> Експериментальне формотворення в етнодизайні на рівні фахової освіти.....	246
<i>Шнайдер А. Б.</i> В'язання та мереживо як техніки сучасного дизайну та мистецтва.....	253
<i>Гілязова Н. М.</i> Вітраж як елемент декору в дизайні громадських та житлових приміщень Івано-Франківщини початку ХХІ століття.....	259
<i>Босий І. М.</i> Особливості дизайну меблів-трансформерів у країнах Західної Європи кінця ХХ – початку ХХІ століття.....	264
<i>Рудак О. М.</i> Зображення історичних осіб у сучасному монументальному церковному малярстві України. Церква архистратига Михаїла в селі Верин на Львівщині.....	273



---

Здано до складання 10.10.2014 р. Підписано до друку 25.12.2014 р. Формат 60x84 1/8.  
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 33,02. Обліково-видавничих аркушів 19,43.  
Замовлення № 36. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТНПУ.  
46027, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2.  
*Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97*