

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

ISSN 2411-3271

Наукові записки

Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

Серія: Мистецтвознавство

1' 2015
Випуск 33

Тернопіль
2015

Ministry of Education and Science of Ukraine
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

ISSN 2411-3271

The Scientific Issues

of

Ternopil Volodymyr Hnatiuk
National Pedagogical University

Specialisation: Art Studies

1' 2015
Issue 33

Ternopil
2015

ББК 85

УДК 7.072.2

Н 34

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. – № 1 (вип. 33). – 252 с.

Засновник: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка (жовтень 1999 року)

Друкується за рішенням Вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол №4 від 1 листопада 2015 року)

Головний редактор:

Смоляк Олег, доктор мистецтвознавства, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Редакційна колегія:

Станкевич Михайло, доктор мистецтвознавства, професор (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника).

Урсу Наталія, доктор мистецтвознавства, професор (Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка).

Біба Отто, доктор габілітований, професор (архів Товариства друзів музики у Відні, Австрія).

Голубець Орест, доктор мистецтвознавства, професор (Львівська національна академія мистецтв).

Виших-Гавронська Анна, доктор габілітований, професор, (Академія імені Яна Длугоша в Ченстохові, Польща).

Кондрацька Людмила, доктор педагогічних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Пшерембський Збігнєв Єжи, доктор габілітований, професор (Вроцлавський університет, Польща).

Зуляк Іван, доктор історичних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Маркович Марія, кандидат мистецтвознавства, доцент (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Поплавська Наталія, доктор філологічних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Водяний Богдан, кандидат мистецтвознавства, доцент (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Бармак Микола, доктор історичних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Смоляк Павло, кандидат історичних наук, доцент (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Коріненко Павло, доктор історичних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Рецензенти:

Княновська Любов, доктор мистецтвознавства, професор (Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка).

Дутчак Віолетта, доктор мистецтвознавства, професор (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника).

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 (наказ МОН України від 07. 10. 2015 р. № 1021).

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації

Серія КВ № 15877-4349Р від 12. 10. 2009 р.

Збірник представлений в загальнодержавному репозитарії “Наукова періодика України”

Збірник входить до української реферативної бази даних “Україніка наукова” (реферативний журнал “Джерело”)

У науковому збірнику публікуються статті, що висвітлюють проблеми в галузі музичного і театрального мистецтва, 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.

Наша адреса: 46027, м. Тернопіль, вул. В. Винниченка, 10, факультет мистецтв, каб. 311.
тел. 098 265 43 82. e-mail: smolyak.te@gmail.com

© Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2015

LBC 85
UDC 7.072.2
H 34

The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies / [edited by Smoliak O.S.]. – Ternopil: Publishing Division of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, 2015. – № 1 (issue 33). – 252 p.

Founder: *Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (October 1999)*
Publishing authorised by the decision of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University Academic Board (record №4, 1 November 2015)

Journal Editor: Smoliak Oleg, Doctor of Art Studies, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University)

EDITORIAL BOARD

Stankevych Mykhailo, Doctor of Art Studies, Professor (Transcarpathian Vasyl Stefanyk National University).

Ursu Natalia, Doctor of Art Studies, Professor (Kamianets-Podilsk Ivan Ohienko National University).

Biba Otto, Doctor Habilitatus, Professor (Friends of Music Association Archive in Vienna, Austria).

Holubets Orest, Doctor of Art Studies, Professor (Lviv National Art Academy).

Vypykh-Havronska Anna, Doctor Habilitatus, Professor (Yan Dlugosh Academy in Czestochova, Poland).

Kondratska Liudmyla, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Psherembsky Zbigniev Yezhy, Doctor Habilitatus, Professor (Wroclaw University, Poland).

Zuliak Ivan, Doctor of History, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Markovych Maria, Candidate of Art Studies, Associate Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Poplavska Natalia, Doctor of Philology, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Vodiani Bogdan, Candidate of Art Studies, Associate Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Barmak Mykola, Doctor of History, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Smoliak Pavlo, Candidate of History, Associate Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Korinenko Pavlo, Doctor of History, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Reviewers:

Kyianovska Liubov, Doctor of Art Studies, Professor (Lviv Mykola Lysenko National Music Academy)

Dutchak Violetta, Doctor of Art Studies, Professor (Transcarpathian Vasyl Stefanyk National University).

Edition is included in the list of scientific professional publications of Ukraine which publish the results of scientific research papers for the degree of Candidate or Doctor of Art Studies by the Ministry of Education and Science of Ukraine 07. 10. 2015, № 1021

Certificate of State Registration of the Printed Media KB № 15877-4349P, 12. 10. 2009

The Journal is represented in the State Repository "Journals of Ukraine"

The journal is included in the bulletin database "Scientific Ukrainian studies" (Bulletin "Dzherelo")

The journal contains articles dedicated to the problems of music and theatre, as well as visual arts research: painting, fine arts, design and architecture.

For students, postgraduate students, teachers, researchers and those interested in Ukrainian and foreign art.

Editorial office address: 46027, Ternopil, 10 V. Vynnychenko street, Art Department, room. 311.

Tel. 098 265 43 82. e-mail: smolyak.te@gmail.com

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 786.8 (477)

Андрій Сташевський

УДАРНО-ШУМОВІ ПРИЙОМИ В СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ ДЛЯ БАЯНА (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)

У статті проаналізовано і надано характеристику художньому втіленню оригінальних ударно-шумових прийомів у сучасній музиці для баяна, розглянутих на прикладах творів українських композиторів. Розкрито виконавсько-інтерпретаційні, акустичні та художні аспекти ударно-шумових прийомів у баянній творчості, а також запропоновано класифікацію відповідно до їх різновидів та характеру звучання.

Ключові слова: ударно-шумові прийоми, сучасна баянна музика, творчість українських композиторів, виражальні засоби.

Андрей Сташевский

УДАРНО-ШУМОВЫЕ ПРИЕМЫ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ ДЛЯ БАЯНА (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ)

В статье проанализировано и дана характеристика художественному воплощению оригинальных ударно-шумовых приемов в современной музыке для баяна, рассмотренных на примерах произведений украинских композиторов. Раскрыты исполнительско-интерпретационные, акустические и художественные аспекты ударно-шумовых приемов в баянном творчестве, а также предложена классификация относительно их разновидностей и характера звучания.

Ключевые слова: ударно-шумовые приемы, современная баянная музыка, творчество украинских композиторов, выразительные средства.

Andriy Stashevskiy

PERCUSSION-NOISE TECHNIQUES IN CONTEMPORARY MUSIC FOR BUTTON ACCORDION (ON THE EXAMPLE OF WORKS OF UKRAINIAN COMPOSERS)

The article is devoted to the analysis and characterization of artistic refraction original percussion techniques in contemporary music for button accordion, considered on the examples of works of Ukrainian composers. Disclosed performance-interpretation, acoustic and artistic aspects of percussion-noise techniques in button accordion creativity, and offers a classification with respect to their types, varieties and of sound character.

Complex percussion-noise techniques in contemporary music for accordion naturally divided into a group of pure shock, the sound of which is achieved by the impact and is reminiscent of the sounds of various percussion instruments, noise, the performance of which brings to the musical fabric special timbre-sonorant effect.

Group percussion techniques also can be divided into purely instrumental, the sound source which is a tool, and uninstrumented, that is, the shock effects that are played without the participation of the accordion.

Instrumental percussion techniques in artistic practice accordion usually focus on the imitation of those or other percussion instruments. Strikes on the center of the sidewall widely divorced bellows create the effect of sound of the big drum, Tom-Tom, large timpani, etc.

Uninstrumented shock effects are varied acoustic findings impact of nature that are performed by accordionist as not associated with the accordion elements of a sound field of music. They are well enrich the range of tools persons games in accordion music. Among the main species highlight: stamping his foot; the snap of the fingers; clapping; click language.

Noise techniques, and percussion techniques, can be differentiated into instrumental and uninstrumented. Most of the instrumental noise techniques carry out the principle of sliding a finger nail (glissando) on certain parts of the tool.

To uninstrumented sound effects include various sound imitation and effects that most often plays the mouth and are not verbal, and sonorous nature: the hiss to a crescendo; whistle; the imitation of the sound of cymbals drum set on phonemes “sh-sh...”, “c-ss...”.

Shows artistic practice in contemporary works compositions, especially in software imaging and sounding shaping music, Shockwave sound effects do mainly sounding shaping role, mimicking a variety of phenomena and images provided for the storyline works.

Notation of percussion techniques, components in the modern accordion creativity a wide range of original means of expression, is not yet systematized. Often in practice, composers use the same symbols to denote the various techniques as well as completely different characters, which denote the same performing tricks.

Concluding the consideration of the original percussion techniques in modern accordion music it should be noted that the widespread use them (different sound character and method of execution), in his works of contemporary composers have new, more opportunities for artistic expression, enriching thus accordion music, and his palette of expressive means.

Key words: *percussion-noise techniques, modern button accordionmusic, works by Ukrainian composers, expressive means.*

Пошук нових виражальних засобів у сучасній композиторській творчості для баяна, особливо пов'язаних з оновленням темброво-звукової палітри баянного висловлення, в останні десятиріччя зумовив появу цілого ряду ударно-шумових прийомів, які широко застосовують у композиціях різних жанрів і стилів. Як синонім до терміна “ударні прийоми” у сучасній баянній творчості використовують його англomовний еквівалент – “перкашн” (percussion), що потрапив у баянне мистецтво з ансамблево-оркестрової галузі. Різностороннє дослідження цього явища могло б сприяти більш глибокому осмисленню технологічних й художньо-естетичних аспектів процесу сучасної композиторської творчості в галузі баянної музики.

Аналіз останніх досліджень свідчить про те, що питання вивчення художньої ролі та систематизації ударно-шумових прийомів у музичній тканині сучасних баянних творів фактично не підіймалися у вітчизняному мистецтвознавстві. Музикознавці, які переважно займаються дослідженням різних аспектів сучасного баянного репертуару (М. Булда, А. Гончаров, І. Єргієв, Д. Кужелев, Я. Олексів, А. Нижник, А. Черноіваненко та ін.), у своїх роботах майже не торкаються цієї проблеми. Окремі розвідки, в яких розглядаються питання функціонування ударно-шумових прийомів як складової системи виражальних засобів у сучасній баянній творчості, присвятили Є. Дербенко та І. Єргієв. Але і в цих роботах вбачається відсутньою ґрунтовна систематизація усіх прийомів і способів перкашн-гри.

Мета статті – охарактеризувати, систематизувати і класифікувати групи оригінальних ударно-шумових прийомів, що зустрічаються у цій галузі інструментально-виконавського мистецтва (здійснені на зразках творів українських сучасних композиторів).

Комплекс ударно-шумових прийомів у сучасній музиці для баяна природно поділяють на групу суто ударних, звуковий результат яких досягається ударом і нагадує звучання різноманітних ударних інструментів, і шумових, виконання яких привносить у музичну

тканину особливий темброво-сонорний ефект.

Групу ударних прийомів також можна розділити на суто інструментальні, джерелом звуку яких є інструмент, та позаінструментальні, тобто ударні ефекти, які відтворюються без участі баяна.

Інструментальні ударні прийоми в художній практиці баяністів найчастіше спрямовані на імітацію тих чи тих ударних інструментів. Удари по центру боковини широко розведеного міха створюють ефект звучання великого барабана, том-тома, великої литаври тощо (В. Зубицький *Toccata-burletta* з Концертної партити № 1; І. Тараненко “Причинна”). Міра розведення міха прямо впливає на якість звукового ефекту під час удару, і таким чином можна коригувати його силу, гучність і висоту. Крім того, на якість звуку впливає і спосіб удару – долонею, кулаком чи суглобом. Використовуючи удари по різних частинах боковини й верхньої сторони міху, досягають звучання, подібне малому барабану (або групі барабанів ударної установки), високим литаврам, бонгам тощо (А. Сташевський “Розваги скоморохів” з сюїти “Давньокиївські фрески”; В. Зубицький Концертна партита № 2).

Удари по правому грифу та півкорпусу, особливо в комбінації з ударами по міху, також “розширюють” коло “ударних інструментів” (В. Зубицький “Свято” з “Болгарського зошита”; І ч. Концертної партити №2). Для досягнення ясного й виразного звуку, а також нестандартного тембру композитори іноді пропонують у нотному тексті використовувати удари по корпусу баяна додатковими предметами, зокрема обручкою чи монетою (В. Власов *Infinito*; “Лісоповал” з циклу “П’ять поглядів на країну ГУЛАГ”).

Різноманітні удари по решітках правого й лівого півкорпусів, а також задній кришці грифа можуть супроводжуватися звуковими ефектами різного гатунку. Інший різновид прийомів ударної групи – навмисно гучні переключання (кляцання) перемикачів реєстрової машинки чи підборідників (В. Власов “Телефонна розмова”; В. Зубицький “*Omaggio a Piazzolla*”). Подібним способом використовують і конвертер у лівій клавіатурі. Крім цього, його також можна задіяти й у перкашн-грі або здійснюючи легкі удари по ньому пальцями.

Характерний звуковий результат утворюється й виконанням легких ударів по клавішах правої, а також лівої клавіатур. Розвиваючи техніку цього прийому, В. Власов у п’єсі “*Infinito*” використовує удари правою рукою по лівій клавіатурі, яка у свою чергу зайнята виконанням музичного матеріалу.

Позаінструментальні ударні ефекти становлять різноманітні акустичні знахідки ударної природи, що виконуються баяністом як не пов’язані з баяном елементи звукового поля музичного твору. Вони гарно збагачують спектр засобів перкашн-гри в баянній музиці. Серед основних різновидів виділимо такі: тупання ногою (В. Зубицький *Дивертисмент*); кляцання пальцями (В. Зубицький “*Omaggio a Piazzolla*”; Я. Олексів “*Let’s run in jazz*”); плескання в долоні (В. Зубицький “Від Фанчаллі до Гальяно”); кляцання язиком (В. Зубицький *Дивертисмент*).

Шумові прийоми, як і ударні прийоми, можна диференціювати на інструментальні й позаінструментальні. Більшість інструментальних шумових прийомів виконують принципом ковзання нігтями пальців (гліссандо) по тих чи інших ділянках інструмента. Короткі й стрімкі ковзання по решітці правого півкорпусу містяться в I частині Концертної партити № 2 В. Зубицького. Їх виконують на слабку долю на фоні пружноритмічної синкопованої мелодії в партії лівої руки, імітуючи таким чином акомпануючу функцію хай-хету в джаз-ансамблі. Надалі композитор переносить “звучання хай-хету” з решітки на клавіші правої клавіатури, змінюючи тим самим його сонорно-темброве наповнення.

Характерний ефект “кісточки” утворюється способом ковзання пальців по клавішах без розведення міха. Цей прийом часто зустрічається в композиціях В. Власова. Зокрема, у частині “Лісоповал” циклу “П’ять поглядів на країну ГУЛАГ” автор використовує такий його різновид – періодичне ковзання пальців вгору-вниз по одному з рядів, не відкриваючи при цьому клапанів. Так, утворюється своєрідний звук, що нагадує пиляння пилкою дерева (за сюжетною лінією композиції).

Крім того, композитор у своїх творах використовує й інші ефекти “шкрябання”: гліссандо по перемикачах реєстрової машинки, гліссандо по борінах розгорнутого міха тощо

(Сюїта; “П’ять поглядів на країну ГУЛАГ”; “Infinito”). Серед інших різновидів шумових прийомів відзначимо гру по клавішах без звуку (А. Сташевський “Образи”). Оригінальний прийом використав Б. Мирончук у Джаз-рок-партиті – так зване “багатотемброве” комбіноване гліссандо, що виконують по різних частинах інструмента в єдиному русі. Здійснюючи його, виконавець проводить один ковзний рух пальцями правої руки по клавішах лівої клавіатури, конвертеру, борінах міха, решітці, регістрових перемикачів і, нарешті, клавішах правої клавіатури, “збираючи” таким чином цілий “коктейль” звукосонорів.

До позаінструментальних шумових ефектів віднесемо різноманітні звуконаслідування й ефекти, які найчастіше відтворюють ротом і мають не вербальну, а сонорну природу: шипіння на крещендо (В. Зубицький Концертна партита № 2, I ч., 52 т.); свист (В. Власов “Лісоповал” з циклу “П’ять поглядів на країну ГУЛАГ”); імітацію звучання тарілки ударної установки на фонемах “шш...”, “цсс...” (В. Зубицький Дивертисмент, кода).

Як свідчить художня практика, у сучасних баянних композиціях, особливо в програмній зображальній музиці, ударно-шумові ефекти виконують переважно звукозображальну роль, наслідуючи різноманітні явища й образи, передбачені сюжетною лінією творів.

Нотація ударно-шумових прийомів, що становлять у сучасній баянній творчості широкий комплекс оригінальних виражальних засобів, поки що не систематизована. Часто на практиці композитори використовують однакові символи для позначення різних прийомів так само, як і зовсім різні символи, якими позначають одні й ті ж виконавські прийоми. Спробу класифікації та уніфікації нотації ударних прийомів реалізував Є. Дербенко [1]. Він пропонує використовувати для позначення удару один значок, але розміщувати його на різних рядках нотоносця відповідно до того чи того виду удару. На сьогодні ця концепція залишається на рівні творчої пропозиції та широко не практикується.

Отже, підводячи рису під розглядом оригінальних ударно-шумових прийомів у сучасній баянній музиці, слід зазначити, що, широко використовуючи їх (різних за характером звучання і способом виконання) у своїй творчості, сучасні композитори отримують нові, більш широкі можливості для власного художнього самовираження, збагачуючи таким чином і саму баянну музику, і палітру її виражальних засобів. Поступова активізація впровадження ударно-шумових прийомів у сучасній баянній творчості сьогодні постає як стійка тенденція її художньо-технологічного розвитку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дербенко Е. П. Об “ударных” приемах игры на баяне / Е. П. Дербенко // Журнал “Народник” № 3 (51). – М. : Музыка. – 2005. – С. 20–21.
2. Єргієв І. Д. Український “модерн-баян” – феномен світового мистецтва [Навч. посібник для вищих муз. навч. закладів] / І. Д. Єргієв. – Одеса : Друкарський дім, 2008. – 168 с.
3. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль : монографія / А. Я. Сташевський. – Луганськ : Янтар, 2013. – 328 с.

REFERENCES

1. Derbenko, E. P. (2005), Ob “udarnyh” priyemah igry na bajane [On the “shock” methods of playing the accordion], Zhurnal “Narodnyk” [Magazine “Populist”], no 3 (51), Moscow, Muzyka, p. 20–21. (in Russian).
2. Jergijev, I. D. (2008), Ukrainskyj “modern-bajan” – fenomen svitovogo mystectva (Navch. posibnyk dlja vyshhyh muz. navch.zakladiv) [Ukrainian “modern-accordion” – the phenomenon of world art [Teach. Handbook for higher music. educational institutions]], Odesa, Drukarskyj dim. (in Ukrainian).
3. Stashevskij, A. Ja. (2013), Suchasna ukrainska muzyka dlja bajana: vyrazhalni zasoby, kompozycijni tehnologii, instrumentalnyj styl: monografija [Modern Ukrainian music for accordion, expressive means and composite technology, instrumental style: monograph], Lugansk, Jantar. (in Ukrainian).

УДК 782.01 + 782.1/784.95

Марина Перепелиця

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ ЯК ФОРМА РОЗВИТКУ ДРАМАТУРГІЇ ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ КАРМЕЛИ ЦЕПКОЛЕНКО

У статті досліджено вплив театральності на розвиток драматургії та композиційної форми в концертах Кармели Семенівни Цепколенко. Розглянуто специфіку фортепіанного концерту, показано, що в концертно-симфонічній музиці принципи театральності розгортають мислення композитора до інструментального театру. Охарактеризовано експериментальні форми, нову техніку, засновану на нових уявленнях і відчуттях нового часу, де головними подійними моментами стає музична об'ємність і театральна насиченість.

Ключові слова: фортепіанний концерт, театральність, сценарна розробка, внутрішня театралізація, зовнішня театралізація, подвійна форма театралізації.

Марина Перепелиця

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ КАК ФОРМА РАЗВИТИЯ ДРАМАТУРГИИ ФОРТЕПИАННЫХ КОНЦЕРТОВ КАРМЕЛЛЫ ЦЕПКОЛЕНКО

В статье исследовано влияние театральности на развитие драматургии и композиционной формы в концертах Кармеллы Семёновны Цепколенко. Рассмотрена специфика фортепианного концерта и показано, что в концертно-симфонической музыке принципы театральности разворачивают мышление композитора к инструментальному театру. Охарактеризованы экспериментальные формы, новая техника, основанная на новых представлениях и ощущениях нового времени, где главными событийными моментами становится музыкальная объемность и театральная насыщенность.

Ключевые слова: фортепианный концерт, театральность, сценарная разработка, внутренняя театрализация, внешняя театрализация, двойная форма театрализации.

Maryna Perepelytsia

THEATRICALITY AS A FORM OF DEVELOPMENT OF THE DRAMATURGY OF KARMELLA TSEPKOLENKOS' PIANO CONCERTS

The author considers the influence of theatricality on the development of the compositional form in Karmella Tsepkolenkos' concerts. It is shown, that in concert and symphonic music, the theatrical principles turn the composer's thinking towards the instrumental theater, wherein the musical outline of events doesn't edge into the procrustean bed of the traditional, historically formed genres and forms, but turns the composer's thinking towards the innovations, towards the creating of new forms and genres, appropriate to the scenario. In the piano concerts, the composer experiments, invents new technique, develops creative forms, based on new representation and sense of modern time, where the main event-trigger points are musical depth and richness of theater. One of the important elements of theatricality of piano concerts for the composer is a factor of individual time, when constitutional peculiarities of the compositions make the listener "leave" real time.

The composer uses a "know-how" – the screenplay development in her creation, as the director's decision. The composer considers the term "theatricality", which is applied towards the music of concerts, primarily in terms of the specific artistic organization of the composition. In this regard, an internal, external and double form of theatricality can be distinguished. Internal theatricality fills the composition with the "characters" of actors by creating the act in the imagination of the audience. External theatricality creates the additional semantic layer of the composition through the plastic gesture, acting situation, trappings. The combination of internal and

external theatricality in one composition creates a double theatrical reality.

Detailed musicological analysis, carried out in the article showed that K. Tsepkolenko uses a variety of techniques for achieving her goal. They are serial, modal, sonorous, aleatory techniques, methods of reconstruction material. Creation of new techniques and technologies becomes a creative credo of the composer. K. Tsepkolenko has made a significant transformation in the familiar triad of the composer, performer and listener by using theatricality as a principle of artistic development of the musical material. The composer becomes not only the creator of the musical material, but also the director, who builds the material according to the laws of the theater.

Key words: *piano concert, theatricality, scenario development, internal theatricality, external theatricality, double form of theatricality.*

Проблема театральності як феномена культури виникла відносно недавно, і її можна віднести до числа гостро актуальних і в той же час найменш досліджених. Особливої актуальності проблема театральності набула тоді, коли вийшла з кола театру і стала діючим компонентом нетеатральних мистецтв, впливаючи на 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 розрізняють три основні позиції. Перша з них розглядає театральність як властивість театру, як вираз його видової специфіки. Для другої характерне розуміння театральності як загальнохудожньої 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 Кармели Цепколенко. Деякі особливості творчого почерку композитора висвітлені в роботах Г. Ф. Завгородньої [6], Б. Сюті [7] та ін.

Мета статті – розкрити феномен театральності як основоположного чинника, що сприяє розвитку драматургії фортепіанних концертів композитора, розглянути театральність як відкритий стильовий вимір сучасної музики, дослідити принцип театральності як ключового параметра композиторської форми у творчості К. С. Цепколенко.

Історично фортепіанний концерт склався як спроба “самоактуалізації особистості”. Остаточне прояснення смислової специфіки фортепіанно-оркестрової композиції відбувається в музичному мистецтві в його класико-романтичний стильовий період, коли наскрізна, що починається в глибинах раннього європейського відродження тенденція звеличення творчо обдарованої персони в контексті загальних антропоцентричних орієнтацій підходить до свого апогею. При всій багатоярусності фортепіано-оркестрового художньо-смислового комплексу фундаментальне значення в ньому має установка на підкреслено індивідуальну творчість, яка обумовлена особистісними характеристиками.

Принципове значення набуває яскрава вираженість авторського початку, оригінальність музичних думок та їх розвитку. Верховенство персонально-особистісного начала в класико-романтичному концерті пояснюється характерною для епохи пильною увагою до індивідуального світу особистості [2, 3, 4].

Концерт-драма № 1 для фортепіано та симфонічного оркестру К. Цепколенко (1987)

Написаний у 1987 році Концерт-драма № 1 в руслі традицій ХХ століття дещо відходить від історично затверджених канонів і являє собою театралізовану симфонію-концерт з виписаною і вибудованою сценарною розробкою, заснованою на мотивах романів “Фауст” Гете і “Майстер і Маргарита” Булгакова. В концерті-симфонії можна углядіти також деякі принципи оперної драматургії та театрального спектаклю: музичні теми та елементи фактури несуть у собі Фауста, Мефістофеля Гете, Булгаковських Майстра, Воланда зі свитою тощо.

Теми, наділені характеристиками реальних образів, вступають в усі перипетії складної акторської гри. Наділені і простотою, і підступністю, і силою, і ніжністю, вони в процесі драматичного розвитку створюють складну поліфонічну тканину, наповнену драматизмом емоційних станів героїв – їх протиборств і страждань, їх щасливих хвилин, любові і ревнощів.

Перед нами розгортається цілий спектакль, де музичні образи “театру уявлень” говорять “музичними словами” своїх героїв, страждають і радіють, плачуть і сміються. Розвиток емоційних станів, буквально зрима відчуття руху почуттів “героїв” від найвищих станів підйому, осяяння до падіння у найбільшій глибини психологічного каяття створює картину театралізованого дійства, і слухач в емоційно-змістовному сенсі отримує такий же емоційно-смысловий концепт, неначебто він був присутній на виставі в театрі. Так само, як і в театральній виставі, в симфонії-концерті головну канву твору складає гра почуттів, дієвість, часове розгортання. Розгортання процесів почуттєвого розвитку в часі, власне, становить суть художнього твору, чи то роман, спектакль, опера або симфонія, і ця обставина робить форму твору гнучкою і гранично театралізованою.

Сценарна розробка твору, яка є, можна сказати, театралізованим сценарієм, заснована на мотивах романів – “Фауст” Й.-В. Гете і “Майстер і Маргарита” М. А. Булгакова. Сценарна розробка відрізняється від програми тим, що у всіх деталях супроводжує дію, сприяючи її розгортанню в часі. Боротьба особистості зі стихією – така основна ідея концерту. В музичному матеріалі герой і всі його духовні дерзання виражаються п’ятьма фортепіанними каденціями, які пронизують концерт і з’єднуються в своєрідний “роман у романі”. Каденції уособлюють кризові стани душі, і кожна з них стає кордоном якісних змін героя.

У каденціях партія фортепіано протиставлена партії оркестру: фортепіано уособлює сили величі і падіння людського духу, а партія оркестру – стихій, що оточують людину: соціум, природу, космос. У першій частині концерту розкривається почуттєва сфера героя, його роздирають всілякі спокуси, насолоди, що, нарешті, приводить його до важкої духовної кризи, друга частина – медитація, блукання в надрах підсвідомості, третя частина – сублімація, або шлях до творчості, до безсмертя.

Перша частина була написана за мотивами роману Гете “Фауст”. Третя частина концерту вже написана за сценарієм роману М. Булгакова “Майстер і Маргарита”. У фортепіанному концерті ці два образи – “Фауст” і “Майстер” – зливаються в один збірний образ, який переходить з першої частини в третю.

Починається концерт з фортепіанної каденції. Головна тема складається з двох мотивів, які діалогічно взаємодіють один з одним – верхнього, що складається з цілих нот, і нижнього, спочатку також елегантного, а потім все більш енергійного. У загальній картині театралізації перша каденція є своєрідним прологом до всієї драматичної дії.

Головна партія *Allegro agitato* починається активно і різко. Головній темі передуює іскрометна синкопована акордова фігурація, яка різко переривається синкопованими акордами всього оркестру. Ці дисонуючі акорди є будівельним матеріалом основних конструкцій концерту. Головна тема експонується у фортепіано унісонними синкопованими фігурами, яка час від часу переривається короткими форшлагами-вигуками оркестру. У формоутворенні композитор часто використовує різного роду остинатні прийоми, які стають своєрідним звуковим стрижнем драматургії. Остинатна вісь музичної матерії концерту проявляється на різних рівнях – від способу організації мікротивів, дрібних структурних ритмокомплексів, мотивів і численних різноманітних ритмо-інтонаційних формул до великих драматизованих комплексів.

У партії фортепіано знаходить своє втілення сам герой – Фауст, а в партії оркестру – Мефістофель, природа, соціум, космос. Тоді як за сценарієм Фауст підписує договір, головна тема переходить до оркестру і звучить у партії оркестру, час від часу перериваючись репліками фортепіано, а ці репліки, в свою чергу, перебиваються короткими синкопованими репліками всього оркестру. Весь цей структурний блок завершується емоційною кульмінацією з кластерними акордами у мідних і фортепіано. Після кульмінації відбувається послаблення всіх фактурних елементів.

В якості сполучної партії з’являється друга каденція фортепіано. Після драматичної кульмінації вона є своєрідним психологічним розслабленням. Первісний настрій каденції можна охарактеризувати як елегантність. У ній відчувається просвітлена зосередженість, філософічність. У середині каденції, там, де починається *ресо а ресо accelerando a crescendo*, відчувається деяке пожвавлення фактури за рахунок безперервного руху восьмих, яке

підкреслює хвилюючий стан Фауста на порозі нового життя. Каденція плавно переходить у побічну партію *Andante cantabile*, яка починається з соло кларнета. Це марення або бачення Фауста: м'якість, заколисуючий спокій хвилеподібних переливів в партії фортепіано малюють ідилічну картину, яка розгортається на фоні наскрізних тематичних ліній, з почастишенням метроритмічного дихання у партії фортепіано. Багатшаровість і багатомірність звучання досягається за рахунок специфічної метроритмічної основи та поліфонізації фактури. Ідилічна тема проходить ще кілька разів, спочатку під акомпанемент тягучих, трохи солодкозвучних сонорних структур оркестру, потім в акордовому посиленні у фортепіано. Триразове проведення теми з подальшими фактурними модифікаціями міцно закріплює ідилічний стан героя.

Мрії обриваються розділом *Piu mosso*. За формою це розробка сонатного алєгро. З перших тактів розробки з'являються тривожні напружені структурні елементи, які з кожним новим проведенням посилюють напругу. Гострі низхідні пасажі дерев'яних духових обриваються акордами оркестру. Ударні, і особливо малий барабан, що миготять у вихороподібних рухах, обривки тематичного матеріалу у мідних духових поступово формують картину жаху. Театралізація цього епізоду, що полягає в створенні просторової перспективи за участю багатьох дійових осіб, досягається складним фактурним нашаруванням, в якому створюється 3D об'ємність за рахунок вертикалі, горизонталі та об'ємної просторовості звучання: низхідні поспівки дерев'яних духових накриваються синкопованими ударами-акордами оркестру, гостра синкопована лінія фортепіано підтримується потужними ударами перкусії. В результаті складних поліфонічних нашарувань народжується величезна просторова перспектива звучання.

Динамізація всіх структурних шарів, поліфонічні нашарування і конструктивізм лінійних потоків створюють складне, багатопланове театралізоване дійство з чіткими смисловими позиціями. В цій структурній єдності особлива роль належить партії ударних, на думку Г. Завгородньої: "Необхідно підкреслити специфічну роль групи ударних інструментів, яскрава характерність яких, чітка реєстрово-темброва вивіреність в просторовому діапазоні симфонії виділяє їх в незалежний і самостійний пласт, що розвивається за своїми внутрішніми законами. У центрі цих законів – свобода метроритмічного дихання з особливою "аритмією" пульсуючого фону і одночасно колористична багатшаровість, з виділенням окремих тематичних елементів у самостійні лінії" [6, с. 165].

Кульмінацією розробки є третя фортепіанна каденція. Будучи найдраматичнішою, вона – результат метань і пошуків героя. Три каденції навмисно руйнують звичну форму сонатного алєгро, руйнування надій героя проходить як структурне руйнування форми самого твору.

Третя каденція вторгається в останній розділ першої частини "Концерту" *Allegro drammatico* – синкопований марш з малими барабанами, де останні надають всьому ходу жорстоку невідворотність того, що відбувається. Тут сталося діалогічне єднання тематичного матеріалу оркестру та фортепіано. Відбулася важлива подія в плані театралізації – злиття образних планів Мефістофеля і Фауста. Фортепіано покійно вторить оркестру кластерами, і вся картина нагадує переможну ходу диявола. Поява перекрученої побічної партії – торжество Мефістофеля – Фауст перейшов на його бік.

Друга частина не має сценарної розробки. Це тунель між двома космічними галактиками. Починається з одного звуку, аналогічно, як загоряється зірка в самотньому космосі. Поступово надбудовуються кварто-квінтово-терцієві співзвуччя, які переходять у хорал. У другій частині відбувається розмежування оркестру на окремі групи, які контрапунктично протистоять одна одній. Кожна група оркестру відокремлюється в окремий пласт, що сприяє створенню ефекту демонстраційної театралізації.

Перший пласт контрапункту проходить у дерев'яних духових квартово-квінтово-терцієвих співзвуччях, які створюють враження індеферентності, вакууму. Другий пласт проводиться у струнних, які відчуженими гармоніями в наповненому об'ємному звучанні, з'їжджаючи на півтони, окремими мотивами-спалахами малюють картину нескінченності в безмежному космічному просторі. На тлі "космічного" пласта з'являється тема у фортепіано – трохи манірна, в ритмі вальсу і спочатку дуже коротка, яка тут же вступає в діалог з

віолончелями – відповідь спочатку також коротка, наповнена тугою та роздумами. Кварто-квінтово-терцієві звучання тепер переходять до групи струнних інструментів, створюючи специфічне музично-темброве забарвлення.

Друге проведення теми вже збільшене і так же пропорційно збільшена відповідь віолончелей. Діалогічність цього дуету трагічна: фортепіано ніби затверджується у своєму праві на отримання задоволень, а віолончелі не бачать у цьому нічого хорошого і передрікають поганий кінець – смуток і туга в їх відповіді.

Третє проведення теми вже оформлене в повне висловлювання, а відповідь віолончелей філософічно відсторонена. До партії віолончелей приєднується відчужене звучання струнних у кварто-квінтово-терцієвій побудові, у партії фортепіано звучить хорал у збільшенні, і у дерев'яних з'являється четверте проведення теми в канонічних нашаруваннях.

Поступово фактура поліфонізується, лінійний розвиток окремих послівок проходить з інтервальним запізненням, що робить фактуру багатшаровою, загальний емоційний тон, завдяки використанню принципів комплементарності, різночасності і асинхронності, поступово підвищується, подієва основа драматизується. З огляду на те, що ступінь емоційної напруги підвищується, акорди в партії фортепіано, незважаючи на те, що повторюють хорал початку другої частини Концерту, втрачають прозорість і порожнечу і стають різкими, хльосткими і неблаганними. Тричастинний розмір не заважає отриманню враження похмурої ходи, яка приводить до кульмінації, де з'єднуються всі основні фактурні елементи. Закінчується друга частина похмурим хоралом, в якому іноді бликують терцієві послівки теми.

У другій частині немає фортепіанних каденцій, фортепіано стає одним з інструментів оркестру, складаючи з оркестром єдине сонористичне ціле.

Третя частина Концерту *Allegro energico*.

Тут, як і в першій частині Концерту, музичний матеріал ґрунтується на сценарній розробці за мотивами роману М. Булгакова "Майстер і Маргарита". Починається третя частина похмурою темою, яка в мірному русі проходить у всього оркестру, час від часу в неї вклинюються синкоповані фанфарні елементи у тромбонів.

Потім тема переходить до партії фортепіано, посилюючись форшлагами на кожному звуці, далі з'єднуючись в унісон з групою мідних духових, де на кульмінаційних гребнях додається малий барабан, який підвищує відчуття тривожності. Весь цей епізод стрімко переходить у четверту фортепіанну каденцію *Rubato presto*: тема спочатку проходить в інверсії секундових кластерів, потім в акордовій фактурі. За характером каденція вкрай збуджена, навіть істерична. На гранично розжарених емоціях каденція "в'їжджає" в тріумфальну тему Воланда, яка проходить у мідних духових, посилена ударами.

Наступний розділ *Meno mosso* вирішений у сонористичних тонах, де тріольні низхідні пасажі у фортепіано, висячі звуки у дерев'яних духових і струнних, створюють враження часу, що зупинився. Остання каденція фортепіано *Rubato largo* виникає в цьому застиглому часі, проте поступово чаклунські чари спадають, повертається емоційна напруженість і каденція переходить у диявольське фугато. Знущальні гліссандо у духових звучать як останні жарти свити Воланда. На тлі мірного акомпанементу у струнних який символізує стрибки, з'являється перетворена тема побічної партії з першої частини, яка тепер звучить повно і пристрасно, як гімн любові. Вона ніжно пливе над оркестром, залишаючи за собою шлейф умиротворення і любові. Поступово все стихає. Останнє проведення теми побічної партії, теми любові – Майстер і Маргарита направляються до свого вічного місця перебування.

Внутрішня театралізація музичних образів Концерту-драми робить їх зримо відчутними, рельєфно-опуклими, сценарно-фабульні пласти твору відкривають перед слухачем світ емоцій і яскравих переживань. Безумовно дія відбивається асоціативно, відповідно розвитку слухачького сприйняття і уяви. Фортепіанна партія насичена складними акордовими структурами, в найвищих своїх кульмінаціях піднімається до справді драматичного напруження.

Концерт-драма № 2 для фортепіано, солістів та оркестру К. Цепколенко (2014)

Написаний у 2014 році. Сценарний план Концерту, на відміну від першого Концерту, повністю прихований і від слухачів, і від виконавців. Проте, як стверджує композитор, він

існує, але не буде піддаватися розголосу. Колись П. І. Чайковський писав про свою 6-у симфонію: “Під час подорожі у мене з’явилася думка іншої симфонії, на цей раз програмної, але з такою програмою, яка залишиться для всіх загадкою, – нехай здогадуються, а симфонія так і називатиметься “Програмна симфонія” № 6. Програма ця сама, що ні не є перейнята суб’єктивністю, і нерідко під час мандрівки, подумки пишучи її, я дуже плакав” [9, с. 261].

Естетика сучасної музики припускає зміну парадигм: основна новація пов’язана з новою парадигмою тональності-атональності, коли мелодія базується не на шаблях відомого ладу, а на 12 шаблях “нового” ладу, додекафонія є ще однією новою парадигмою, яка приголомшує своєю новизною і незвичайним компонуванням мелодії, яка базується на нових принципах – серійній системі. Слідом за матеріалом змінюється і статус композиторської форми. Як зазначає Ю. Холопов: “Особливе значення тут набуває відкриття третього виміру музики (крім горизонталі-мелодії та вертикалі-гармонії) – глибинної структури музичної композиції, місця розвитку багатопараметровості ... Для кожного твору композитор складає, разом з матеріалом свою особливу форму, тим самим відмовляючись від вікового принципу типової форми: замість форми-типу, тепер створюється не тип, а індивідуальний проект речі” [8, с. 141].

Слідуючи принципам нових парадигм у сучасній естетиці, К. С. Цепколенко створює свій Концерт-драму як індивідуальний проект і за формою, і за структурою, і за особливостями взаємодії оркестрових груп і солістів. Вона відмовляється від типових схем і вибудовує архітектуру твору згідно логіці вигаданих театралізованих подій.

Концерт монотематичний – матеріал, який експонується в першій частині, потім розробляється в наступних частинах. Театралізація відбувається за рахунок діалогу солістів і оркестрових груп. Тут спостерігається справжній інструментальний театр, з прологом, діалогами, масовими сценами і п’ятьма діями. Композитор відмовилася від традиційної сонатної форми в першій частині і форма кожної частини будується як комплекс подій, які самі розгортаються.

К. С. Цепколенко схильна до “великої форми”, насиченої безліччю “персонажів”, що народжуються у складному переплетенні і взаємодії драматургічних ліній. Одним з найбільших творів у цьому плані, своєрідною гіперструктурою можна вважати фестиваль “Два дні і дві ночі нової музики”, який триває впродовж більш ніж 20 років, де композитор є автором ідеї та режисером, який вибудовує 48-годинний фестиваль за законами музичної драми. Другий концерт також можна трактувати як частину відкритої концертної гіперструктури, яка складається вже з двох концертів, де другий є ніби продовженням першого концерту.

З першого концерту, крім назви, як сполучна ланка перейшла ідея 5-ти каденцій, тільки в першому концерті каденції для фортепіано соло, тут же 5 каденцій, але в них, крім фортепіано, бере участь ще й один із солістів (перша каденція – фортепіано + перкусія, друга каденція – фортепіано і скрипка, третя каденція – фортепіано і труба, четверта каденція – фортепіано і кларнет, п’ята каденція – для всіх, хто брав участь у попередніх каденціях, – фортепіано, кларнет, труба, ударні, скрипка. Концерт монотематичний – матеріал, який експонується в першій частині, потім розробляється в наступних частинах. Театралізація відбувається за рахунок діалогу солістів і оркестрових груп. Тут спостерігається справжній інструментальний театр, з прологом, діалогами, масовими сценами і п’ятьма діями.

Якщо в першому Концерті-драмі каденції були, з одного боку, ніби єднальними елементами в глобальному акті театралізації, з іншого – етапами розвитку і страждання героя, то тут каденції є діалогічним розвитком, який переходить з частини в частину. Самі каденції з’являються більш традиційно – в кінці частин, крім четвертої, де каденція в середині частини і п’ятої частини, де каденція звучить на самому початку.

Починається концерт матеріалом, який можна позначити як пролог. Тремолоючий акорд у *divisi* у струнних, з’явившись, швидко загасає і перетворюється на педальний фон, на тлі якого з’являються невеликі ритмічні фігури в ударних (маримба, 4 томи, темпельблок і тарілка). Це перші елементи тематичного матеріалу, це як би перший вихід акторів з невеликими репліками. Закінчує цю фігуру акорд у всього дерева на синкопованій частці. Знімається педаль у струнних – пролог закінчений. Наступний важливий елемент, який буде

розроблятися протягом усіх п'яти частин, виникає у соло фортепіано – чотири шістнадцяті розкидані в позиції двох октав і закінчуються довгою нотою. Цей елемент повторюється двічі у розвитку як заклічний жест. Ця своєрідна репліка звертає на себе увагу епатажністю. Вся ця структура являє собою перший комплекс, який повторюється ще три рази (ц. 1–4), поступово розвиваючись, збільшуючись в обсязі, і завершується невеликою кульмінацією.

Наступний розділ представляє собою контраст порівняно зі вступом і спочатку виникає відчуття спокою і меланхолії. Як зазначає Ю. Холопов: “У музиці Авангарду-II близько середини XX століття відбувається найважливіша подія: витіснення зі структури твору пісенної форми з її “природним” кристалом ритму рядків і каденцій – форми, що зберегла історичну пам'ять про первородну триєдність музики, поезії (в ній теж строфа-кристал) і танцю (у ньому та ж симетрія тілесного ритму). У всіх ОІ (одиночно-індивідуальних задумах творів) усувається краса злагодженої пісенної форми, що і знаменує собою докорінну зміну найголовнішої музично-естетичної парадигми музики. Зокрема, усувається “мусична” пісенна структура, основа класичного тематизму (уявімо собі: всі головні теми в кожній формі кожної класичної симфонії, кожного концерту, кожної сонати, кожної кантати, кожної оперної арії, похоронного або військового маршу, кожного танцю на танцмайданчику і т. д. – всі вони ґрунтуються на одному і тому ж “мусичному” типі пісенної форми; і раптом ця парадигма, основа основ, зникла)” [8, с. 141].

Розглядаючи мелодику другого розділу, потрібно враховувати цю історичну зміну парадигм – це довгі звуки у чотирьох валторн і синкопуючі короткі звуки-крапельки (піцикато струнних і маримба). Цей матеріал не є основним планом цього розділу (ц. 5–6). У ц. 7 з'являється ряд нових елементів-модулів, які на тлі попереднього матеріалу починають між собою гру-діалог. Головний елемент у першому проведенні у першій флейти являє собою рух широкими інтервалами (сексти) – досить протяжний і ліричний. Відразу за флейтою вступає фортепіано – лінійний рух спадними восьмими, який час від часу перебивається розбитим акордом. Після репліки фортепіано вступає кларнет, за ним гобой, який тягне довгий тон, і фагот, який підхоплює лінію кларнета, гобой у цей час переходить на спадні тріольні восьмі. Далі на тлі педалі у дерев'яних духових і валторн слідує моторний елемент у фортепіано (тріольними шістнадцятими), які виглядають досить загрозово, але завершуються на довгій ноті у віолончелей і контрабасів і висхідним пасажем дубль штрихами у струнних. У ході діалогу репліки одного інструмента переходять іншому, фоновий супровід також переходить від одного учасника до іншого. Така плінність багатопланового розвитку, коли одна і та ж музична думка в ході діалогічного спілкування спільного розвивається у всіх учасників діалогу, викликає відчуття сприяння, співтворчості, спільного руху до єдиної мети.

Цей комплекс повторюється ще раз (ц. 8–12) у деякому динамічному розвитку. Спочатку знову ж звучать педальні звуки і крапельки-синкопи (маримба і піцикато струнних). Головний елемент у вигляді широких інтервалів тут вже являє собою канон між першою і другою флейтою. Спадні ходи восьмими разом з розбитими акордами залишаються у фортепіано. Спадні тріольні вісімки тепер звучать вже у двох кларнетів і двох фаготів, довгі тони ділять між собою два гобої. Весь цей комплекс отримує розвиток, повторюючись і накопичуючись, і в ц. 11 разом з виникненням загрозового елемента тріольних шістнадцятих у фортепіано, крок за кроком додаються низькі струнні, вся мідь і ударні. Вся структура, поступово нашаровуючись, втягує до участі весь оркестр, і в ц. 12 разом зі струнними вже беруть участь всі музиканти. До дерев'яних духових, мідних і ударних інструментів переходять синкоповані сигнальні, призовні репліки, які вперше звучали у фортепіано. Все фактурне накопичення раптово обривається акордом у фортепіано разом з литаврами, томом і темпельблоком. Починається перша каденція, яка представляє собою дует фортепіано і ударних (литаври, 4 том-томи, 4 темпельблоки).

Фактурний матеріал фортепіано представлений розбитими повторюваними акордами і фігурами секстолів шістнадцятими. В ударних ритмічні фігури – шістнадцятими, тріолями, квінтолями, секстолями, всі фігури виконуються на *accelerando*. Спочатку фортепіано полемізує з ударними, але поступово їх позиції зближуються і закінчують каденцію спільним безперервним рухом. За формою перша частина являє собою наскрізну форму розвитку, що

складається з трьох розділів. Композитор широко користується новітнім естетичним принципом сучасної музики, який лежить у галузі сонорики, коли фактура насичується глибиною звучання, барвистістю тканини, взаємопроникненням фактурних ліній по звуковисотності, ритму, динаміці, поліфонічним нашаруванням.

2 частина.

У класичній схемі, як правило, друга частина – повільна – зазвичай задумлива, елегійна або пасторальна, тобто присвячена мирним картинам природи, спокійного відпочинку або мрій. Бувають інші частини і скорботні, зосереджені, глибокі. К. С. Цепколенко порушує цей принцип.

Починається друга частина довгими педальними акордами, звуки яких розподілені між чотирма валторнами і всіма дерев'яними духовими. Мірне звучання час від часу переривається синкопованими восьмими у чотирьох темпельблоків. Закінчується ця побудова довгим тремоло у маримбі. У фортепіано звучить фігура шістнадцятими, розкидана на дві октави, тільки в повільному темпі. На перший погляд, здається, що розвиток іде (педальні звуки і синкопи в ударних) за планом другого розділу першої частини. Але тут педальні звуки поступово перетворюються в комплекси-модулі і, поступово розвиваючись і нашаровуючись один на одного, приводять всю побудову до кульмінації. Тут композитор дотримується формотворного принципу структурного ритму – арочність, асиметрія окремих структурних елементів, надають необхідну жорсткість і динаміку. У цьому розділі не приймають участь струнні (ц. 13–17).

Вершиною кульмінації є удар литаври, тарілки і великого барабана в ц. 18, слідом за цим виникає акорд на тремоло (з першого розділу першої частини), який також, як і спочатку, йде на дуже швидке димінуендо. Далі йдуть три хвили загасання (тремоло і затухання), де з кожним разом лінія димінуендо стає все довшою і довшою. Несподівано вривається 2 каденція (фортепіано і скрипка), яка будується на елементі з тричі повторених шістнадцятих, розкиданих в позиції двох октав у фортепіано (з першої частини). Гамоподібний моторний рух шістнадцятими у фортепіано пронизує всю каденцію. Спочатку в двох руках, а коли з'являється у скрипки новий елемент: тріолі подвійними нотами, гліссандо вгору і вісімками піцкато, то права рука у фортепіано продовжує подвійними нотами лінію, яка була у скрипки. В ході діалогічної взаємодії шістнадцяті поступово проникають у фактуру скрипки, потім елементи фактури скрипкової партії перетікають знову до фортепіано. Все це відбувається в швидкому моторному ритмі, у фактурних накопиченнях посиленням динаміки і закінчується кульмінаційною побудовою, яка несподівано переривається невеликим соло, що є своєрідним містком до третьої частини.

3 частина.

Третя частина продовжує моторний рух другої каденції. На відміну від другої частини, в якій рух йшов неспинно, тут моторний рух перебивається довгими звуками. Спочатку виникає комплекс: протягом двох з половиною тактів задіяні в моторному русі всі дерев'яні духові та струнні на піано, у струнних дубль-штрих, у дерева тріолі шістнадцятими з короткими паузами, мідні інструменти, крім труби, грають "розбитий" фактурний елемент з другого розділу другої частини. Тема розкидана між 1–3 валторною, трьома тромбонами і тубою. Все це перериває 2–4 валторни з довгою нотою, яку перериває акцент у труби, за яким слідує фактура шістнадцятими з першого розділу першої частини. Матеріал початку другої каденції в третій частині отримує інтенсивний розвиток.

Композитор використовує один зі своїх улюблених прийомів – густе фактурне нашарування, одночасне лінеарне звучання всіх пластів, діалогічні репліки між групами інструментів. Драматичне нагнітання відбувається хвилеподібним способом. Перший кульмінаційний підйом завершується тремоло маримби, друга хвиля (ц. 20) за протяжністю трохи довша (триває 8 тактів). Третя хвиля виникає після вступу валторн на довгій ноті і двох труб з уривчастими сигнальними тонами (ц. 21), після чого починається діалог між фортепіано і тубою. Протяжність кожної хвилі стає з кожним разом довшою. На цей раз цей комплекс вже триває 9 тактів. У 22 ц. починається знову моторний рух у дерев'яних духових і струнних, на цей раз це триває 12 тактів, після чого у дерева і струнних виникає алеаторична перепалка, яка знову переривається валторнами.

З кожним хвилеподібним оборотом фактура ускладнюється, і в ній збільшується кількість нашарувань. Вся ця хвилеподібна побудова приводить до епізоду з насиченою багатошаровою фактурою, лінейними поведінковими комплексами, діалогічними перекликами. Змінюється фактура і у фортепіано, виникає широкий рух шістнадцятими, які тривають спочатку з невеликими перервами, а потім переростають у суцільний рух. За характером участі всіх інструментальних груп у масовому діалозі цей епізод можна порівняти з драматичною дією, коли невідворотний ланцюг подій зводить всіх дійових осіб разом.

Завершується кульмінація педальним повторюваним акордом спочатку у валторн, потім до них підключається перший тромбон, потім фактуру доповнюють інші три і труба. Акорд час від часу повторюється (таке повторення акордів було в 11 ц.). Несподівано вривається друга труба і відбувається діалог між першою і другою трубою, побудований на клаптиках тем. Весь оркестр, який бере участь у діалозі, окремими групами виходить з гри: спочатку поступово відключаються струнні та дерев'яні духові, потім мідні інструменти і все завмирає на довгій ноті у труби. Починається третя каденція – фортепіано і труба.

Каденція будується на матеріалі невеликого діалогу між першою трубою і фортепіано з попередньої частини. Тут матеріал отримує віртуозний розвиток і стає смисловою кульмінацією частини.

4 частина.

Тематичні побудови базуються на двох комплексах: перший (ц. 29) складається з двох модулів: перший являє собою сигнальний елемент у мідних інструментів, які почергово вступають, форшлагау з довгою нотою і фігурою на аччелерандо у всіх струнних. Другий модуль (ц. 30) – тремоло у великого барабана на піано, флажолети перших скрипок, на тлі яких звучать відгомони контрапунктного елемента у двох труб, який отримав розвиток у 3-ій каденції. За традицією цей модуль повторюється двічі з невеликими змінами. Закінчується ударом тарілок за підтримки фортепіано (мартеллятні пасажі) і маримби (висхідні пасажі).

Другий комплекс (ц. 32) будується на структурних елементах, які звучали у попередніх частинах, і являє собою діалог між першими і другими інструментами дерев'яної групи. Тематичні зерна других інструментів будуються на однотипному матеріалі: рух вгору тріолями, потім шістнадцятими і довга нота. У перших інструментів – уривки з різноманітних елементів симфонії попередніх частин. Пари по черзі вступають в діалог: фагот-флейта, гобой-кларнет. Потім по черзі вступають струнні: всі вступи представляють собою спадний рух. У дерев'яних духових розробляється матеріал, який був тільки у других інструментів.

Відбувається поступове зближення позицій різних груп оркестру: спочатку кожна з груп вступає через 5 тактів, потім 4, 3, 2 і нарешті всі разом. Все це приводить до кульмінації, яка обривається четвертою каденцією, що виникає в середині частини у соло кларнета. Фортепіано вступає в діалог боязко, дуже делікатно і ніжно, вся ця каденція являє собою ідилію спілкування. Поступово характер змінюється і переростає в скерцозність, яка перебивається всім оркестром на матеріалі першого комплексу 4 частини. Інтервали між діалогічними репліками струнних і мідних духових стають з кожним разом все коротше. Другий модуль першого комплексу пропускається і починається розробка тематичного матеріалу другого комплексу (ц. 39).

Матеріал поступово напластовується, перетворюючись на алеаторику, динамічне наростання посилюється. Кульмінаційний розвиток посилюється тріольними фігурами у мідних інструментів, які переходять у пасажі на гліссандо всіх мідних інструментів. Поступово кульмінація йде на спад, і на довгих нотах залишаються тільки ті інструменти, які будуть брати участь в останній каденції. Так починається П'ята частина.

Залишається кларнет, труба, фортепіано, скрипка і ударні. У всіх духових довгі ноти, фортепіано тримає кластер, ударні тремоло на піанісимо. Остання каденція побудована як діалог всіх учасників попередніх каденцій, де кожен виконує структурні елементи своїх тем. На 52 ц. вступає весь оркестр, на матеріалі акорду у дерев'яних духових і дивізі струнних з початку першої частини. Потім проходять фрагменти з першого комплексу четвертої частини + елементи з каденції секстолями у фортепіано і ударних. Вся ця структура повторюється тричі. На третій раз, під час чергового вступу всього оркестру, синкопою вступають мідь і

фортепіано, все тримається на форте, поки у фортепіано не виникає “розбитий” фактурний елемент з першої частини – шістнадцятки в розкіді двох октав. Кожне проведення цього елемента виключає з гри одну з груп оркестру: перший раз замовкають мідні інструменти, потім ударні, дерев’яні духові і, нарешті, струнні. Так завершується концерт.

Отже, артистизм, стихія “показу”, “персоніфікація” соло інструментів, їх характерність у музичних образах, розробленість інструментальних “монологів” висловлює театральність музичної дії у фортепіанних концертах К. С. Цепколенко. Прагнення до чисто ігрового способу розробки матеріалу, до вільного змагання інструментів у концертній грі відображає важливі, сутнісні сторони задуму фортепіанних концертів. Іншими словами, в них здійснюється взаємодія “драматургії кінцевої мети”, яка є характерною для симфонізму, і “драматургії гри”, яка відноситься до концертності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е. Г. Антонова. – Киев, 1989. – 227 с.
2. Бэлза И. Ф. История польской музыкальной культуры: в. 3-х т. – Т. 3 / И. Ф. Бэлза. – М. : Музыка, 1972. – 233 с.
3. Гаккель Л. Е. Бела Барток и фортепианная музыка XX века: дисс. ... доктора искусствоведения : В 2-х т. / Л. Е. Гаккель, 1977., Т. 1. – 228 с. Т. 2. – 417 с.
4. Гнилов Б. Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (классико-романтическая эпоха): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Б. Г. Гнилов. – М., 2008. – 45 с.
5. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия : Исследовательские очерки / Е. Б. Долинская. – М. : Композитор, 2006. – 560 с.
6. Завгородняя Г. Ф. Полифонические основы современного композиторского творчества: аналитические очерки: монография / Г. Ф. Завгородняя. – Одесса : Астропринт, 2012. – 304 с.
7. Сюта Б. О. Музична творчість 1970–1990-х років : параметри художньої цілісності / Б. О. Сюта. – Київ : Грамота, 2006. – 256 с.
8. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. В сб. Эстетика на переломе культурных традиций / Ю. Холопов. – М. : ИФ РАН, 2002. – С. 132–147.
9. Чайковский П. И. О музыке, о жизни, о себе / П. И. Чайковский. – М. : Музыка, 1976. – 271 с.
10. Шнитке А. Г. Оркестр и новая музыка // Статьи о музыке / [Ред.-сост. А. Ивашкин] / А. Шнитке. – М. : Композитор, 2004. – 408 с.

REFERENCES

1. Antonova, E. G. (1989), “Genre signs instrumental concert and their implementation in the before classic period”, Thesis abstract...Cand. Sc., Kyiv, 227 p. (in Russian).
2. Belza, I. F. (1972), Istorija polskoy muzykalnoy kultury: v 3-kh T. T. 3 [The history of Polish musical culture in. 3 vol. V. 3], Moscow, Muzyka. (in Russian).
3. Gakkel, L. E. (1977), “Bela Bartok and the piano music of the XX century”, Thesis abstract...Doctor Sc. (Arts). (in Russian).
4. Gnilov, B. G. (2008), “Musical composition for piano and orchestra as a genre-composite phenomenon (classical-panchromatic era)”, Thesis abstract ... Doctor Sc. (Arts), Moscow, 45 p. (in Russian).
5. Dolinskaya, E. B. (2006), Fortepiannyy konzert v russkoy muzyke XX stoletia: Issledovatel'skie ocherki [Piano Concerto in Russian music of the XX century: Research Essays], Moscow, Kompositor. (in Russian).
6. Zavgorodniaya, G. F. (2012), Polifonicheskie osnovy sovremennogo kompozitorskogo tvorchestva: analiticheskiye ocherki: monografiya [Polyphonic foundations of modern composing art: analytical essays: monograph], Odessa, Astoprint. (in Russian).

7. Suta, B. O. (2006), *Muzichna tvorchist' 1970–1990 rokiv: Parametry khudozhnoi tsilisnosti* [Musical creativity 1970–1990-ies: artistic options integrity], Kyiv, Gramota. (in Ukrainian).
8. Holopov, Y. N. (2002), *Novye paradigmy musicalnoy esthetiki XX veka, V sb. Aesthetica na perelome kulturnykh traditsij* [New paradigms of musical aesthetics of the XX century. In Proc. Aesthetics at the turn of cultural traditions], Moscow, IF RAN. (in Russian).
9. Tchaikovsky, P. I. (1976), *O muzyke, o zhyzni, o sebe.* [About music, about life, about yourself], Moscow, Music. (in Russian).
10. Schmitke, A. G. (2004), *Orchestr i novaya muzyka* [Orchestra and New Music], *Statii o muzyke* [Articles about the music], Ed. A. Ivashkin, red.-sostavitel. A. Ivashkin, Moscow, Kompositor. (in Russian).

УДК – 78.03+782.1

Хе Цзяньхуй

АМПЛУА ВИСОКОГО БАСА – БАСА-БАРИТОНА В ПРАКТИКЕ ОПЕРНОГО ПЕНИЯ

В статье представлено осмысление данных певческой практики тех партий, которые признаны в принадлежности певцам типа высокого баса или бас-баритона в направленности выражения на некоторое сценическое амплуа героев, заявленных в указанном тембре. В исследовании сделана систематизация сведений относительно специфики высокого баса или бас-баритонного пения, а также проанализирован певческий запас вокалистов, носителей указанного тембрального свойства в соответствующих партиях оперной классики.

Ключевые слова: бас, баритон, бас-баритон, высокий бас, амплуа, оперное пение.

Хе Цзяньхуй

АМПЛУА ВИСОКОГО БАСА – БАСА-БАРИТОНА У ПРАКТИЦІ ОПЕРНОГО СПІВУ

У статті представлено осмислення даних співацької практики тих партій, які визнані в належності співакам типу високого баса чи баса-баритона в спрямованості вираження на деяке сценічне амплуа героїв, представлених в указаному тембрі. У дослідженні здійснена систематизація відомостей за спеціальною літературою відносно специфіки високого баса чи бас-баритонного співу, зроблено аналіз співацького запасу вокалістів, які зазначені у довідкових виданнях у якості носіїв вказаної тембральної ознаки у співвіднесенні з відповідними партіями оперної класики.

Ключові слова: бас, баритон, бас-баритон, високий бас, амплуа, оперний спів.

He Jianhui

POSITION HIGH BASS – BASS-BARITONE IN OPERA SINGING PRACTICE

In a study presented data, comprehension practice singing those parties that is recognized in the accessories singers such as high bass or bass-baritone in the direction of expression for a stage role of heroes, represented in this timbre.

The article carried the systematization of information on the literature regarding the specifics of high-bass or bass baritone singing, made an analysis of vocalists singing stock, defined in reference books as carriers of said timbre characteristics in correlation with the respective parties, opera classics.

The paper specifically highlighted the specificity of singing F. Chaliapin as a singer-actor, concentrated behavioral and psychological expressiveness parties mating with said timbre.

In editions of generalizing the practice of performing a vocal manifestation of bass-baritone operatic roles, a certain repertoire list matches the capabilities of voice-role.

Note that a number of roles of characters begins with Mozart, and is called, first of all, Figaro (see the opera “The Marriage of Figaro”), but also the party of Count in this work, as is Don Giovanni in the opera named author, often Party Leporello in it (see the repertoire list of famous bass-baritones – Theo Adam R. Hale, H. Hotter, F. Furlanetto). Also highlighted the party of Boris Godunov in M. Mussorgsky’s opera of the same name, in Miller’s “Mermaid” A. Dargomyzhsky, Vladimir Galitsky in “Prince Igor” by Alexander Borodin, Mephistopheles in “Faust” by Gounod, Philip in “Don Carlos” by G. Verdi.

All of the parties were the golden fund of the repertoire of the Great Russian singer Feodor Chaliapin, but also these characters form a circle of constant creative effort on the part of such a brilliant singer as the above-named Theo Adam (Germany). A significant part of these roles determines the repertoire list as Jose van Dam (Belgium), Simon Estes (USA), Ferruccio Furlanetto as noted above (Italy), George London (Canada), and others.

The generalization of the characteristics of the parties are treated in the literature as those that are voice-role high bass – bass-baritone, a frontier mark their expressive figures, including the representation of the stage of symbiosis hero – anti-hero.

Key words: *bass, baritone, bass-baritone, high bass role, opera singing.*

Актуальность заявленной темы определена востребованностью певческого репертуара, выделившего в художественной практике в качестве специального тембрового качества высокий бас или тембра-симбиоза бас-баритон. Указанная тематика составляет слагаемое так называемого исполнительского музыкального знания, в центре внимания которого проблемы истории и теории исполнительства.

Историческое выдвижение в практике пения того или иного тембра, его выразительных показателей сопряжено с заявкой определенной идеи и сценических ролевых позиций, которые связываются с понятием “амплуа” [15, с. 51]. Данный аспект тембральных предпочтений в ту или иную эпоху составил предмет исследования ряда авторов, в том числе А. Стахевича, Е. Кругловой, Е. Русакова, А. Кулиевой [16; 7; 13; 8] и др., так или иначе затрагивается в книгах, посвященных характеристике отдельных певцов [20; 21; 22] и историческим обзорам музыкальной жизни [4; 5; 6]. Однако специально вопрос о смысловых предпочтениях в образах, создаваемых пением высокого баса или баса-баритона, в литературе не поднимался.

Методологической основой работы выступает интонационный принцип понимания музыки в ее изначальной связи с речевой сферой в традициях школы Б. Асафьева [1; 4; 11; 13 и др.] и в наследование историко-стилистического анализа, созданного работами Г. Адлера [19], а также в развитие позиций китайского музыковедения, имеющего, как показали работы У Голин [17] и Ма Вей [11], точки соприкосновения с процессуальным подходом Б. Асафьева.

Цель статьи – осмысление данных певческой практики тех партий, которые признаны в принадлежности певцам типа высокого баса или баса-баритона в направленности выражения на некоторое сценическое амплуа героев, представляемых в указанном тембре.

В специальной справочной литературе различаемы тембральные сферы баса и баритона, при том, что они определяются как родственные тембры в выражении “низкого”, “темного”: термин “баритон” произведен от греческого βαρός, что значит “тяжелый”, “низкий” и τόνος – “тон”, тогда как термин “бас” – от итальянского basso, “низкий”, аналогично во французском и итальянском basse, bass [2, с. 327, 343]. Совокупно указывается на генезис терминов как запечатлевающих низкие звучания специфически мужских голосов. При этом в качестве отличительного признака звучания баритона отмечается “соединение силы и величавости баса с подвижностью тенора” [2, с. 327], констатируется принципиальная породненность с басовым тембром, к которому “добавлена” подвижность. Данная различимость баса как такового и баритона, с одной стороны, и одновременно разграничение в басовом тембре специально высокого баса – баса-баритона стало феноменом творческого

певческого обихода, отобрав в разнообразии басовых-баритоновых партий указанное соединение тембров и свойственных последним сценического амплуа.

В изданиях, обобщающих практику исполнительского вокального проявления баса-баритона в оперных партиях, имеется некоторый репертуарный перечень, который соответствует возможностям данного тембра-амплуа. Заметим, этот ряд ролей начинается с персонажей В. Моцарта, причем, называют, прежде всего, Фигаро (см. оперу “Свадьба Фигаро”), но также и партии Графа в указанном произведении, также это Дон Жуан в одноименной опере названного автора, нередко и партия Лепорелло в ней (см. репертуарный список знаменитых басов-баритонов – Тео Адама, Р. Хэйла, Х. Хоттера, Ф. Фурланетто [22, с. 511, 523–524, 526,]). Также выделяются партии Бориса Годунова в одноименной опере М. Мусоргского, Мельника в “Русалке” А. Даргомыжского, Владимира Галицкого в “Князе Игоре” А. Бородина, Мефистофеля в “Фаусте” Ш. Гуно, Филиппа в “Дон Карлосе” Дж. Верди.

Все перечисленные партии составили золотой фонд репертуара великого русского певца Федора Шаляпина [22, с. 549], но также эти персонажи образовали круг постоянных творческих усилий со стороны такого блестящего певца, как вышеназванный Тео Адам (Германия). Значительная часть перечисленных ролей определяет репертуарный список также Жозе ван Дама (Бельгия), Саймана Истса (США) [22, с. 519, 521], отмеченного выше Феруччо Фурланетто (Италия), Джорджа Лондона (Канада) [22, с. 535] и др.

К перечисленным ролям оперных спектаклей, попадающих в перечень исполняемых высокими басами или басами-баритонами, относятся также: Ганс Закс из “Нюрнбергских мастерзингеров” Р. Вагнера, Голландец из “Летучего Голландца”, Вотан из тетралогии “Кольцо нибелунга” Р. Вагнера и другие. Существен также вклад партий Голо из “Пеллеаса и Мелизанды” К. Дебюсси (см. исполнения Жабреля Бакё [22, с. 513], вышеназванного Жозе ван Дама [22, с. 519], Томаса Стюарта, США [22, с. 555]), также Иоканаана из “Саломеи” и Барона Окса из “Кавалера роз” Р. Штрауса, Скарпья из “Тоски” Дж. Пуччини.

Если выделить некоторый общий психологически-поведенческий показатель указанных партий, представляющих персонажей в исполнении баса-баритона, то обращает на себя внимание особого рода устроительная активность их действий, соотносимость с “комплексом Фигаро” как запечатления сценической “гиперактивности”, связанной с социально-целенаправленной, а то и непосредственно государственно-строительной деятельностью. Внешне из такого типажа выпадает эгоцентризм-гедонизм Дон Жуана, однако у В. А. Моцарта не случайно выделен героический срез действий этого персонажа. Ведь в исторической ретроспективе он воплощал идею патриотического служения и таланта военачальника. Соответствующее описание находим в исследовании Ю. Кантарович: “Рыцарский облик Дон Жуана у Моцарта, судя по всему, питался фактическими данными об исторической персоне, короткий жизненный путь которой протекал недалеко от Зальцбурга. Речь идет об уроженце Регенсбурга, что недалеко от Зальцбурга, побочном сыне испанского короля, немца по матери, который прославился военным талантом, и в честь воинской славы которого поставлен памятник в родном ему городе. В свои неполные 27 лет юный красавец, снискав любовь и внимание женщин, стал автором талантливой военной операции, остановившей турецкий флот в наступлении на европейские страны, и данный рыцарский тонус фигуры Дон Жуана явно был понятен и дорог Моцарту, не менее, чем любвеобилие и жесткое обращение с церковной администрацией” [6, с. 80–81].

Нравостроительная активность, направленная на “исправление” социума в пользу личностей типа Фигаро, отличает и соперника-партнера Графа в этой же опере, Мельника из “Русалки” А. Даргомыжского, вагнеровского Голландца из первой реформаторской оперы названного композитора и др. Очевидны признаки демонически-разрушительного принципа действий этих двух последних героев А. Даргомыжского и Р. Вагнера, концентрация же такого негатива – Мефистофель из “Фауста” Ш. Гуно, о чем речь пойдет ниже.

Еще одна группа персонажей, показательных для решения их выразительного характера в тембре-регистре баса-баритона, – это государственные мужи, созидающие моральные принципы в противоположности эгоцентризму гражданского мировидения. Таков Король Филипп в “Доне Карлосе” Дж. Верди, вошедшая в историю жестокость которого оговорена

отчасти у Ф. Шиллера, но особенно в опере Дж. Верди в связи с заботой о сохранности государства и короны. В связи с данным персонажем магистр Чжан Юйфен отмечал: “Король Филипп олицетворял незыблемость государственного строительства и неизбежность жертв. Рядом с Филиппом – Великий Инквизитор, также партия баса, олицетворяющая незыблемость идеи власти Церкви-государства, что в выразительном плане восходит к старохристианской символике басового звучания как Высшего” [18, с. 11].

И в монографии Л. Соловцовой констатируется: “Не уступает по выразительной силе ... следующая за монологом сцена-дуэт двух басов – испанского короля Филиппа и Великого инквизитора... Дуэт Филиппа с Великим инквизитором, как и монолог Филиппа, принадлежит к сильнейшим страницам музыки Верди...” [14, с. 261].

Заметим, обе эти партии, Филиппа и Инквизитора, трактуются в качестве бас-баритоновых – вышеупомянутый Феруччо Фурланетто знаменит был исполнением обеих вышеназванных партий [22, с. 523]. Архаические смыслы, заложенные в партии, исполняемые басами как носителями музыкального оснащения ритуалики, уходящего вглубь времен, обнаруживают мифологические корни выразительности – в соединении героических и антигероических показателей. И если в образе Фигаро, Дон Жуана явно присутствует двоичность герой-шут трикстера (см. также Голо в “Пеллеасе” К. Дебюсси, Ганс Закс в “Майстерзингерах” Р. Вагнера, др.), то в образах Короля Филиппа, Великого Инквизитора – двоичность героя-злодея. В этом же роде выстроена партия Амонасро в “Аиде” Дж. Верди, ставшая одним из высших достижений Дж. Лондона [22, с. 535]. И в этом же ряду – Скарпья из “Тоски” Дж. Пуччини в исполнении Т. Адама [22, с. 511], Сальери из “Моцарта и Сальери” Н. Римского-Корсакова в исполнении Ф. Шаляпина [22, с. 549].

Злодейство в облике названных персонажей, в большей или в меньшей мере, сопряжено с надличностной ценностью охраны Порядка – в государстве, в церкви, в социально-нравственных устоях общества, семьи, в профессионально-корпоративном единении. И такое соединение активности действий, в которых личная заинтересованность сращена с надличностными ценностями Блага, – свидетельствует о стойком психологическом типе в сценическом воплощении, которое в определенных условиях театрального творчества называется амплуа.

В справочных изданиях находим такую характеристику амплуа: “...сходные по характеру роли, соотносительно дарованию и внешним данным актера. Существовали амплуа – трагик, комик, герой, инженер, простак” [15, с. 51].

В случае ролей, исполняемых басами-баритонами, обозначено смешение типажей герой-антигерой, герой-комик. Особую страницу в бас-баритоновом репертуаре вышеназванных блестящих певцов указанной тембрально-выразительной направленности оперного пения составляют две партии: это Дон Базилио из россиниевского “Севильского цирюльника” в исполнении Ф. Шаляпина и Св. Франциск Ассизский в одноименной опере О. Мессиана в исполнении Ж. ван Дамма. Данные роли как бы “обнажают” те вокальные средства, которые показательны для бас-баритоновых персонажей: единство выразительных знаков высокого вокала – и отрицание последнего в певческом преломлении.

Откровенно шутовская фигура Дона Базилио у Россини обозначена опорой на бас-буффо, однако могущество диапазона, регистровые охваты в единстве с сакральными мелодическими оборотами, освященными церковной традицией в Арии Клеветы, приносят в эту партию связь с образцами вокальной высоты. В исполнении Ф. Шаляпина эти полярности удивительно соединялись в выразительном единстве, это было творческое открытие русского певца, не повторенное в такой объемности другими интерпретаторами данной роли.

Совершенно уникальной является роль Св. Франциска Ассизского в одноименной опере О. Мессиана, исполненная Жозе ван Даммом (и пока только этим певцом-актером), в которой юродство Святого и его же мужество Служения образовали некоторый нерасторжимый сплав. Соответственно, вокальные средства воплощения содержат полярности величественной псалмодии, насыщенной риторикой фиоритур, и “ломких” скерцозных ходов, уводящих от умиленной кантилены псалмодирующих построений.

В связи со сказанным о соединении высокой вокальности и ее отрицания в басах-баритонах выделяется, прежде всего, богатство певческого диапазона, который позволяет носителям этой удивительной тембральности играть не только специфические для них вышеперечисленные роли, но включать равно басовые и партии баритонально-тенорового предназначения типа Фигаро в “Севильском цирюльнике” Россини (написанной для “третьего тенора”) и Онегина в одноименной опере П. Чайковского. Таковым охватом отличался голос Ф. Шаляпина, хотя главными партиями для него были: Борис Годунов в одноименной композиции М. Мусоргского, Филипп в “Дон Карлосе” Дж. Верди, Мельник в “Русалке” А. Даргомыжского, Сальери в “Моцарте и Сальери” Н. Римского-Корсакова, Мефистофель в “Фаусте” Ш. Гуно.

В работе Е. Марковой отмечается смысловая противонаправленность выразительности партий, ставших золотым фондом Шаляпина: “Стилевое ядро ролей Шаляпина заметно по интонационному складу выражения, присущего персонажам, отобранным им партий басового (бас-баритонового – Х. Ц.) репертуара: это личности, обладающие “надличностным” могуществом власти (Борис Годунов, Олоферн, Мефистофель, Владимир Галицкий и др.). При всей очевидности преемственности от кучкистов, ясно, что их народнические идеи существенно трансформировались в художественной позиции певца-актера. И, как знаем, решающее значение имело неакадемическое (неконсерваторское) образование, полученное в театре Мамонтова, постижение идейно-художественной глубины живописи М. Врубеля, русских символистов, др.” [12, с. 119].

Выделяем знаменательный показатель: “надличностно” осознаваемая приобщенность к власти персонажей, ставших “стилевым ядром” исполнительского выбора Шаляпина.

Если сравнить данную характеристику с другими ролями, которые отличили исполнительство выдающихся певцов, вошедших в историю вокала в качестве носителей амплуа баса-баритона, то действительно многие из ролей этого рода касаются статуса царей и правителей, религиозных иерархов, благословленных Небом и снабженных адской энергией (см. выше). Если и представлены иные, то это не формально-социально обнаруживаемая власть. Например, такова партия Мельника в “Русалке” А. Даргомыжского, персонажа социально усредненного, однако в народных представлениях сопряженного с “нечистым”, что и реализуется в сюжетном решении роли.

В работе Ли Сяюкуна имеется интересное наблюдение над образом Мельника по пьесе А. Пушкина и в музыке А. Даргомыжского: “В сюжетной канве “Русалки” Пушкина также введен любящий героиню отец, мыслящий себя способным умом и хитростью оградить дочь от социальных потрясений. Пушкин вводит в свою пьесу и распространенный в романтическом театре, подпитанного увлечением произведениями В. Шекспира, мотив безумия. Так сюжетно-литературно скромный Мельник оказывается соотносимым с королем Лиром, а по своему отношению к дочери, образуящему антитезу знаменитому шекспировскому безумцу” [10, с. 23].

В указанной работе имеется развернутая контекстная трактовка партии Мельника в аллюзивных соотношениях с персонажами, чрезвычайно значимых в культурной ауре первой половины XIX века – сюжетно-смысловые “переключки” (в том числе и в “переворачивании” аналогии) с образами отцов “неразумных” детей, в числе которых и старик Миллер из “Луизы Миллер” Дж. Верди по драме “Коварство и любовь” Ф. Шиллера, бедный солдат, не поступающийся законами чести всесильному Графу [10, с. 24]. Ли Сяюкун выделяет также некоторый социально-возвышающий смысл образа Мельника в связи совокупного колорита действия: “Есть еще один показательный штрих в пьесе А. Пушкина: время и место действия – на берегу Днепра, XVII столетие, допетровская или раннепетровская Русь, география Украины” [10, с. 23].

Тем самым социально скромный Мельник оказывается сопричастным страстям властно действующих отцов литературно-театральных описаний, связанным с вольницей российско-украинского пограничья бурного XVII века, с демоническими силами водного окружения, сообщающих ему совокупную значимость надличностного смысла.

Относительно высокой вокальной оснащенности пения низких мужских голосов

Е. Русаков, исследователь традиций *bel canto* в музыке Новейшей истории, указывал: "...более низкие голоса – баритоны и басы ... головным регистром не пользуются вообще (если не говорить о фальцетистах), а оперируют в основном грудным... Нетрудно заметить у певцов-мужчин черты старой эстетики: динамическое разнообразие с опорой на зону *piano* – *mezzo-piano*..." [13, с. 3].

И при этом следует учитывать "ритмическую динамику" музыки XVII–XVIII вв., когда "медленному движению ... чаще всего соответствует динамический нюанс *piano* и, напротив, быстрому – *forte*", а также "эффект "эхо", применяемый при повторении музыкального материала..." [7, с. 4].

В приведенном описании сконцентрированы умения и средства, которые отличают певцов, владеющих мастерством бас-баритонового пения, направленного на выражение Высшего. И эти последние обязательно сопрягаются с их отрицанием то ли элементами буффо, то ли "снятием" пения как такового на определенных участках звучания партий (вспомним знаменитые *parlando* Ф. Шаляпина в партии Бориса, когда он в Сцене с курантами переходит на декламацию – помимо зафиксированного Мусоргским нотного текста).

Одной из показательных партий для бас-баритонового репертуара признана вокальная линия роли Иоканана из "Саломеи" Р. Штрауса. Данная партия украшает репертуарный список таких выдающихся певцов, как вышеназванный бельгиец Жозе ван Дам, американцы С. Истс и Р. Хале. Роль Пророка – обличителя власть предержащих – интересно представлена Р. Штраусом. В одном измерении, в сценически-поведенческом проявлении в опере, Иоканан величествен, что закреплено хоральностью темы, появляющейся в IV картине в связи с экспозицией этого персонажа как противостоящего эгоцентрическому неистовству принцессы Саломеи и ее порочного окружения. Одновременно указанная, идущая в оркестре тема Иоканана явно сращена с оборотами популярных революционных песен начала XX века, сообщающих силу выражения теме и, одновременно, придающих некоторую "уличную приниженность" ее подачи.

Это сращение героического и тривиального-бытийного в ведущих персонажах названного композитора определено спецификой преломления им нищестанства, в котором героическое лишается напряжения – в виду заданности преимуществ героя по отношению ко всем остальным. И все же совпадение бас-баритонового тембра Иоканана с басовым тембром партии Христа в немецком пассионе, библейская смысловая и кровнородственная породненность Иоканана – Иоанна Предтечи с Иисусом Христом приносят в этот образ ту этическую высоту, которая не может быть снижена "уличными" ассоциациями оркестровой лейттемы, выделяющей данного персонажа.

Национальное самоутверждение, определившее художественный прогресс музыки эпохи романтизма, "раскрепостило" басовую тембральность в западноевропейской опере, сосредоточив исполнительские возможности в том числе на постижении басового репертуара. В справочном издании К. Реслера и З. Холя [22] из пятнадцати портретно выделенных знаменитых певцов последнего десятилетия (в этот перечень не попали Н. Гяуров, Б. Христов, хотя и помещены в общий список) более половины представляют басов, в том числе это В. Брендель, прославившийся исполнением роли Царя Петра в опере А. Лортцинга "Царь и плотник" [22, с. 515–516], Т. Адам, получивший известность в ролях из опер Р. Вагнера и Р. Штрауса [22, с. 511].

Особое внимание обращаем на болгарскую певческую школу, объективно-исторически связанную с русской-украинской традициями, для которой именно амплу баса составило национальную линию самоутверждения. Названные выше Б. Христов и Н. Гяуров сами осознавали, и комментирующие их творческую биографию немецкие музыковеды подчеркивают их преемственность от русской школы. Исполнение ими басовых партий в операх М. Мусоргского и П. Чайковского составило основание их репертуарных устремлений. В вышеназванном справочном издании Реслера-Холя Н. Гяуров прямо назван "законным наследником легендарного русского басиста Федора Шаляпина и своего соотечественника Б. Христова" [22, с. 524]. Как и Ф. Шаляпин, Н. Гяуров прославился исполнением партии Дона Базилио в опере Дж. Россини "Севильский цирюльник", а также Мефистофеля из оперы

“Фауст” Ш. Гуно, Дон Кихота из одноименной оперы Ж. Массне. Кроме того, партии Рамфиса из “Аиды” и Короля Филиппа из “Дон Карлоса” Дж. Верди составили вершинные достижения этого великолепного артиста и певца.

Украинская вокальная школа, ориентированная на ведущие басовые партии в национальной опере С. Гулака-Артемовского “Запорожец за Дунаем”, в героических операх Н. Лысенко, Б. Лятошинского, К. Данкевича, выдвинула замечательных вокалистов как наследников в Украине певческого гения Ф. Шаляпина. Уникальный бас И. Паторжинский, обладатель могучего голоса и великолепной фактуры для соответствующих сценических воплощений Ивана Караса из оперы С. Гулака-Артемовского, Тараса Бульбы из сочинения Н. Лысенко, Галицкого из “Князя Игоря” Бородина и многих других партий, в украинском варианте совершенно сравним с русским советским певцом М. Михайловым, создавшим классику басовых партий по операм М. Глинки.

Итак, в обобщение характеристики партий, трактуемых в специальной литературе в качестве тех, что представляют тембр-амплуа высокий бас – бас-баритон, отмечаем некоторое пограничье выразительных показателей, в том числе в представительстве сценического симбиоза герой – антигерой. Здесь особое место принадлежит Ф. Шаляпину. По свидетельству Дж. Лаури-Вольпи, “...он был и тенором, и баритоном, и басом по желанию, ибо располагал всеми красками вокальной палитры” [9, с. 238]. Данная характеристика заостряет в гиперболе то, что указывают как на особенность баритона (“сила баса” и “подвижность тенора”). В качестве значительной стороны успеха русского певца Дж. Лаури-Вольпи особо выделял “огромный рост” [9, с. 238], делавший значительным и сильным образ представляемого персонажа, отчего разоблачительные сценические перипетии и знаменитое шаляпинское *raglando* образовывали нарочитый снижающий эффект в героическом облике персонажа. И, конечно, Ф. Шаляпин, с его техникой “тонких оттенков” [9, с. 239] сосредоточивал в пении особенности “старой школы”, в которой кантиленные достоинства звуковедения, идущие от церковных основ вокального искусства, существенно дополнены драматико-патетической нагрузкой выражения, которая была стихией этого певца-гиганта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – М.–Л. : Музыка, 1971. – 379 с.
2. Баритон. Бас [Баритон. И. Г. Лицвенко, Л. Н. Раабен, Г. И. Благодатов] [Бас. И. Г. Лицвенко] // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. [Гл. ред. Ю. Келдыш. – Т. 1 А-ГОНГ]. – М. : Сов. энциклопедия, 1973. – С. 327–343.
3. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема: Автореф. канд. дис. 17.00.03 – музичне мистецтво / Т. Веркіна. – Одеса, 2008. – 16 с.
4. Горович Б. Оперный театр [Пер. с польского Л. Малькова] / Б. Горович. – Л. : Музыка, 1984. – 224 с.
5. Друскин М. История зарубежной музыки второй половины XIX века. – Выпуск четвертый / М. Друскин. – М. : Гос. муз. издат., 1962. – 582 с.
6. Кантарович Ю. Символика клавира в исполнении камерно-вокальных сочинений В. Моцарта: Дисс. на соиск. ... канд. искусств. / Ю. Кантарович. – Одесса, 2007. – 169 с.
7. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко / Е. Круглова // <http://www.studzona.com/referats/view/38824>.
8. Кулієва А. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів: Автореф. канд. дис. 17.00.03 – музичне мистецтво / А. Кулієва. – Київ, 2001. – 19 с.
9. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели / [Пер. с итальянского Ю. Н. Ильина]. – Л. : Ленинград. отдел. издат. “Музыка”, 1972. – 304 с.
10. Ли Сяокун. Партия Мельника в опере “Русалка” А. Даргомыжского в контексте вокального наследия композитора: Маг. работа. – Одесса, 2014. – 56 с.
11. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: Автореф. канд. дис. 17.00.03 – музичне мистецтво / Вей Ма. – Одеса, 2004. – 17 с.
12. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки: Доктор. дисс. 17.00.03 – музыкальное искусство / Е. Маркова. – Киев, 1991. – 263 с.

13. Русаков Е. Еще раз о bel canto / Е. Русаков // Музыкальная жизнь. – 2006. – №№ 1, 2. – С. 1–5.
14. Соловцова Л. Дж. Верди / Л. Соловцова. – М. : Музыка, 1986. – 236 с.
15. Советский энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1984. – 1599 с.
16. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков. – Харьков, 2000. – 305 с.
17. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX–XX століть: Автореф. канд. дис. 17.00.03 – музичне мистецтво / У Голін. – Одеса, 2006. – 16 с.
18. Чжан Юйфен. Ампула резонера в оперной практике и партия Родриго ди Поза в опере “Дон Карлос” Дж. Верди / Юйфен Чжан. Бакалавр. работа. Личн. архив Е. Марковой. – Одесса, 2011. – 27 с.
19. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte / G. Adler. – Frankfurt a. M. : Verlag-Anstalt, 1924.
20. Kronika opery. – Warszawa : Wydawnictwo “Kronika” – Marian B. Michalik, 1993. – 639 s.
21. Pahlen K. Das neue Opernlexikon / K. Pahlen. – München : Seehamer Verlag, 2000. – S. 1023.
22. Roessler A., Hohl S. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser / A. Roessler, S. Hohl. – Gütersloh–München, 2000. – S. 608.

REFERENCES

1. Asafjev, B. (1971), *Muzykalnaja forma kak process* [The musical form of the process], Muzyka, Moscow-Leningrad. (in Russian).
2. Bariton. Bas (1973), Bariton. I. G. Licvenko, L. N. Raaben, G. I. Blagodatov. Bas. I. G. Licvenko. *Muzykalnaja encyklopedija* [Music encyclopaedy in 6 volume]. V. 1 А-ГОИГ], Sovietskaja encyklopedija, Moscow, pp. 327–343. (in Russian).
3. Vierkina, T. (2008), *Aktualne intonuvannja jak vykonavska problema* [Current intoning like performing a problem], Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03 – music art. Odesa, 16 p. (in Ukrainian).
4. Gorovich, B. (1984), *Opernyj teatr* [Opera House], [Translated by L. Malkov’s], Muzyka, Leningrad. (in Russian).
5. Druskin, M. (1962), *Istoriya zarubezhnoy muzyki vtoroy poloviny XIX vjeka* [The history of foreign music of the second half of the XIX century]. Issue IV, Gos. muz. izdat., Moscow. (in Russian).
6. Kantarovich, J. (2007), *Simvolika klavira v ispolnjenii kamerno-vokalnyh sochinjenij V. Mozarta* [Symbols Clavier by chamber and vocal works by V. Mozart], Cand. Sc. (Arts), 17.00.03 – music art. Odesa, 169 p. (in Russian).
7. Kruglova, E. *Niekotoryje problemy interpretacii vokalnoj muzyki epochi barocco* [Some of the problems of interpretation of vocal music of the Baroque era] available at: <http://www.studzona.com/referats/view/38824>. (in Russian).
8. Kulieva, A. (2001), *Vokalni nacionalni tradyciji ta problema perechidnyh toniv* [Vocal national traditions and the problem of transitional tones], Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03 – music art. Kiev, 19 p. (in Ukrainian).
9. Lauri-Volpi, J. (1972), *Vokalnyje paralleli* [Vocal parallels], [Translated by J.N.Iljjin], Muzyka, Leningrad. (in Russian).
10. Li, Sjaokun (2014), *Partija Melnika v opiere “Rusalka” A. Dargomyzskogo v kontjkestje vokalnogo nasledija kompozitora* [Party Miller in the opera “Mermaid” Dargomyzhsky in the context of the vocal heritage of the composer], Master work, Odesa. (in Russian).
11. Ma, Vej (2004), *Koncepcija formy v muzyci Kytaju i Evropy: aspekty kompozycji ta vykonavstva* [The concept of form in the music of China and Europe: aspects of composition and performing], Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03 – music art. Odesa. (in Ukrainian).
12. Markova, E. (1991), *Intonacionnaja koncepcija istorii muzyki* [Concept of intonation in of music history], Doct. Sc. (Arts), 17.00.03 – music art. Kiev. (in Russian).
13. Rusakov, E. (2006), *Jeszche raz o belcanto* [Once again on the belcanto], *Journal Musicalnaja zhyzn’* [Musical life], no. 1. 2, p. 1–5. (in Russian).

14. Solovcova, L. (1986), J. Verdi, Muzyka, Moscow. (in Russian).
15. Sovietskij enciklopedicheskij slovar [Soviet encyclopedic dictionary], (1984) Soviet encyclopedic, Moscow. (in Russian).
16. Stakhevich, A. (2000), Iskustvo bel canto v italijskoj opere XVII–XVIII viekov [Art of bel canto in Italian opera XVII–XVIII centuries], Kharkov. (in Russian).
17. U, Golin (2006), Kytajska vykonavska intonacija v evropejskij vokalnij muzyci XIX–XX stolit. [Chinese performing tone in European vocal music of the XIX–XX centuries], Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03 – music art. Odesa. (in Ukrainian).
18. Chzan, Jufjen (2011), Amplua resonnera v opernoj praktike i partija Rogrigo di Posa v opere “Don Carlos” J. Verdi [Position arguer in operatic practice and the game Rodrigo di Posa in opera “Don Carlos” J. Verdi]. Vac. work, personal archive of E. Markova, Odessa, 27 p. (in Russian).
19. Adler, G. (1924), Handbuch der Musikgeschichte [Handbook of Music History], Frankfurt-a-M., Verlag-Anstalt. (in German).
20. Kronika opery (1993), [Chronicle of the opera], red. Marian B. Michalik, Warszawa, Wydawnictwo Kronika (in Polish).
21. Pahlen, K. (2000), Das neue Opernlexikon [The new opera lexicon], München, Seehamer Verlag, S. 1023. (in German).
22. Roessler, A., Hohl, S. (2000), Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser [The big Opera guides Country. Works, composers, performers, opera houses], Gütersloh–München, S. 608. (in German).

УДК 786.8:7.071.2

Ірина Ященко

РАЦІОНАЛЬНІСТЬ У ПОСТАНОВЦІ ІГРОВОГО АПАРАТУ БАЯНІСТА ТА В РОЗПОДІЛІ РУХОВОГО НАВАНТАЖЕННЯ У ПРОЦЕСІ ГРИ НА БАГАТОРЯДНОМУ БАЯНІ

У статті досліджено проблему раціональності постановочного аспекту ігрового апарату баяніста та оптимального розподілу рухового навантаження у процесі гри. Висвітлено основні принципи постановки ігрового апарату баяніста в процесі виконавської діяльності. Розглянуто умови оптимального функціонування рухово-ігрового апарату виконавця.

Ключові слова: баяніст, ігровий апарат, аппікатура, баянна клавіатура, виконавська діяльність.

Ірина Ященко

РАЦИОНАЛЬНОСТЬ В ПОСТАНОВКЕ ИГРОВОГО АППАРАТА БАЯНИСТА И В РАСПРЕДЕЛЕНИИ ДВИГАТЕЛЬНОЙ НАГРУЗКИ В ПРОЦЕССЕ ИГРЫ НА МНОГОРЯДНОМ БАЯНЕ

В статье исследовано проблему рациональности постановочного аспекта игрового аппарата баяниста и оптимального распределения двигательной нагрузки в процессе игры. Освещено основные принципы постановки игрового аппарата баяниста в процессе исполнительской деятельности. Рассмотрено условия оптимального функционирования двигательного-игрового аппарата исполнителя.

Ключевые слова: баянист, игровой аппарат, аппікатура, баянная клавиатура, исполнительская деятельность.

**RATIONALITY STATEMENT SLOT MACHINES BUTTON ACCORDION PLAYER
IN THE DISTRIBUTION OF MOTOR LOAD IN THE PROCESS OF PLAYING MULTI-
ROW BUTTON ACCORDION**

The paper studies the problem of rationality staged aspect of the game apparatus accordionist and optimal distribution of motor load during the game. Covers the basic principles of setting the game apparatus accordionist in the process of performing activity. The conditions of the optimal functioning of the motor-game apparatus artist.

One of the most important aspects in the process of mastering the skill of performing a musical instrument, the accordion is a particular realization of motor actions, their commitment and appropriateness. The adaptation to the accordionist gaming machine tool design features, including the multi-structure keyboards are multi-component commonplace phenomenon, because of the music and gaming rational movement is subject to the operation of specific factors, including fluency in three manuals tool orientation in terms of the vertical location of the playing surface keyboard, derogation visual control by right keyboard complete lack of it over the left or keyboard, tone-mismatch and spatial-motor direction at different keyboards button accordion.

Thus, to achieve the quality of the accordion playing skills to form a clear picture of technology-way communication tool with artist such as forming a rational statement gaming machine; motor load distribution in terms of the vertical location of the instrument; awareness design features keyboard instrument, including the location of the scales; hand contact with accordionist playing surface of the tool; understanding fingering keyboard-laws.

Universal is a rational statement gaming machine on the keyboard, which has the following characteristics: natural arrangement of fingers on the keyboard for positional fingering principle and dependence on executable musical material.

Use all your fingers in the game is a natural accordionist commonplace in today's performance. Work on developing finger dexterity should be equally systematically for all fingers, because it ensures the formation of skills like ease and freedom of movement, balanced support all fingers, even distribution of load among all muscular fingers while playing, making endurance with the active participation all fingers in the game, smooth motion when moving from position to position, sharpness and nominal range of motion of the fingers in the game, providing advantages in speed and psychological confidence and stability during the game; conscious control during independent work is essential to develop an automatic controller muscle freedom gaming machine artist; it is understood that looseness hand movements while gaming does not mean complete inactivity of all muscles. Potential tone in his hand and kept in a natural hand position along the hull; freedom motor system accordionist – is not partial or isolated work of individual muscles, but only of the entire musculoskeletal areas locomotor musicians.

Key words: *the button accordionist, game apparatus, fingering, position and performance, keyboards button accordion.*

Одним з найважливіших аспектів у процесі опанування виконавською майстерністю на музичному інструменті, зокрема на баяні, є усвідомлення рухових дій, їх цілеспрямованість та доцільність. Процес адаптації ігрового апарату баяніста до конструктивних особливостей інструмента, зокрема до структури багаторядних баянних клавіатур, є багатокомпонентним явищем, адже знаходження раціональних музично-ігрових рухів відбувається за умови функціонування специфічних чинників, зокрема досконалого володіння трьома мануалами інструмента, орієнтування в умовах вертикального розташування ігрової поверхні клавіатури, часткового обмеження зорового контролю за правою клавіатурою, повної його відсутності над лівою клавіатурою тощо, невідповідності звуковисотного та просторово-рухового спрямування на різних клавіатурах баяна. Тому висвітлення та подальше вивчення питань оптимізації функціонування ігрового апарату баяніста за умови усвідомлення технології двостороннього зв'язку виконавця з інструментом, зокрема формування раціональної постановки ігрового

апарату, є запорукою успішного оптимального володіння інструментом під час гри і залишається доволі актуальним.

Питання постановки ігрового апарату баяніста за умови гри на багаторядних клавіатурах баяна та питання розподілу рухового навантаження в умовах вертикального розташування інструмента в науково-методичній літературі до сьогодні не отримали окремого й ґрунтовного висвітлення. Розгляд цього питання головним чином носить епізодичний характер або викладається у вигляді загальної інформації. Деяких окремих моментів постановки ігрового апарату баяніста в науково-методичній літературі торкалися такі автори, як І. Алексєєв, П. Говорушко, В. Зав'ялов, В. Беляков, В. Галактіонов, В. Самітов, І. Пуриц та ін. Більш ґрунтовно означене питання висвітлюється в методичних роботах М. Різоля та О. Осокіна. Однак запропонований постановочний принцип не знайшов підтримки у широкому колі музикантів. Більш докладніше питання розподілу рухового навантаження ігрового апарату інструменталіста, а також його функціонування в ігровому процесі висвітлюється в методичних роботах спеціалістів суміжних музично-виконавських галузей: А. Бірмака, В. Мазеля, Т. Воробкевич.

Мета статті – визначити раціональні принципи постановки ігрового апарату баяніста та оптимальність розподілу рухового навантаження в умовах вертикального розташування інструмента.

Процес адаптації ігрового апарату баяніста до конструктивних особливостей інструмента, зокрема до структури багаторядних баянних клавіатур, є багатокомпонентним явищем. Для вдосконалення майстерності гри на баяні необхідно сформулювати чітке уявлення про технологію двостороннього зв'язку виконавця з інструментом, яка спирається на такі засади: формування раціональної постановки ігрового апарату; розподіл рухового навантаження в умовах вертикального розташування інструмента; усвідомлення конструктивних особливостей клавіатур інструмента, зокрема розташування звукорядів; контактування рук баяніста з ігровою поверхнею інструмента; розуміння клавіатурно-аплікатурних закономірностей.

Розглянемо деякі з основних аспектів технології двостороннього зв'язку виконавця з інструментом, як-от: формування раціональної постановки ігрового апарату та розподіл рухового навантаження в умовах вертикального розташування інструмента.

Формування раціональної постановки ігрового апарату.

Як відомо, безпосередній контакт виконавця з клавіатурами баяна розпочинається через формування постановки верхньої частини музично-ігрового апарату (руки). Визначення правильного та природного положення рук на клавіатурах інструмента, тобто їх раціональної постановки – надто важливий момент, оскільки це є запорукою вільного володіння ігровим апаратом та стабільного відчуття клавіатур баяна.

Обов'язкова умова для постановки музично-ігрового апарату баяніста – урахування індивідуальних анатомічних особливостей рук виконавця, тобто співвідношення довжини плеча, передпліччя, ступінь еластичності й розтягнутості кисті, співвідношення довжини фаланг пальців та ін.

У баянній методичній літературі сформульовано загальні правила постановки верхньої частини ігрового апарату баяніста на клавіатурах баяна, але й дотепер вони мають деякі відмінності, оскільки постановка рук найчастіше залежить від використання в грі визначеного аплікатурно-ігрового принципу (традиційного, змішаного чи позиційного), а також кількості рядів на інструменті. Основними постановочними принципами правої й лівої рук є визначення положення кисті та пальців на клавіатурах.

Приблизники традиційного та змішаного аплікатурного принципу гри визначають постановочний аспект ігрового апарату на правій клавіатурі баяна в трьох положеннях, які сформував М. Різол у роботі “Принципи п'ятипальцевої аплікатури на баяні” [3]. Розглянемо їх далі.

Положення пальців правої руки на грифі змінюються відповідно до виконавських завдань великого пальця під час гри:

перше – 2, 3, 4 пальці на грифі відповідно до клавіш „C”, „CIS”, „D” по трьох косих

рядах (перша октава), великий палець – за грифом. Передпліччя й кисть утворюють практично пряму лінію. Плече відведено вбік від корпусу. Характер руху пальців фрагментарний і непослідовний;

друге – 2, 3, 4, 5 пальці розташовані на клавішах „C”, „E”, „G”, „C” відповідно до поздовжніх рядів. Передпліччя й кисть утворюють пряму лінію. Плече більше, ніж у першому положенні, відведене убік від корпусу;

третє – усі п'ять пальців знаходяться на ігровій площині та є рівноправними учасниками ігрового процесу. Пальці розташовані над клавішами „D”, „A”, „C”, „FIS”, „C” або „E”, „G”, „C”, „E”, „G”. Передпліччя й кисть утворюють злегка напівкруглу лінію, тильний бік кисті знаходиться на невеликій відстані від клавіатури баяна. Плече відходить трохи вбік від корпусу [3, с. 15–24].

Аналізуючи наведені постановочні моменти, відзначаємо, що перше й друге положення виключають використання великого пальця, що є ознакою безперспективності традиційного та змішаного аплікатурних підходів; третє положення на клавіатурі баяна з використанням великого пальця є надто широким і нерациональним, що не відповідає природній зібраності кисті.

Зазначимо, що постановочні принципи, розроблені М. Різолем, спираються на базові ознаки клавіатурної трирядності, але й дотепер їх часто використовують в умовах гри на багаторядному інструменті.

Сучасні вимоги до постановочного аспекту кисті та пальців баяніста викликають потребу використання п'ятипальцевої аплікатури, побудованої за принципами позиційності, як у правій клавіатурі, так і в лівій. Використання великого пальця на ігровому полі виборного мануалу в практиці сучасного баяніста вже не є епізодичним, навпаки, він – повноправний та активний учасник гри, хоча й з обмеженим радіусом дії.

Таким чином, при постановці руки на лівій клавіатурі все більшою є необхідність розвитку навичок вільного функціонування великого пальця у грі, оскільки широке його застосування (епізодичне використання в умовах готової системи, систематичне застосування на виборній, не лише на першому ряді, а й у деяких випадках на другому) значно розширює спектр технічних можливостей виконавця, сприяє кращій тактильній орієнтації, мінімілізує стрибкоподібні ситуації тощо.

Визначаючи раціональну постановку правої руки на клавіатурі багаторядного інструмента, у сучасній теорії виконавства пропонують урахувати загальноприйнятту середньофізіологічну модель, яку запропонував ще А. Осокін у “Посібнику для виконавців на баяні з п'ятирядною правою клавіатурою” [2]. Автор радить висхідне опорне положення руки на клавіатурі вибудовувати за такими орієнтирами (рахунок рядів у його посібнику є зворотним – від корпусу): 1-й палець відповідно „D” першої октави в п'ятому ряду; 2-й палець – „Fis” першої октави в третьому ряду; 3-й палець – „A” першої октави в третьому ряду; 4-й палець – „Cis” другої октави у четвертому ряду; 5-й палець – „D” другої октави в п'ятому ряду або „E” другої октави в четвертому ряду.

Якщо розглядати таку постановку, стає очевидним, що рука знаходиться в зручному положенні стосовно грифа, що дозволяє в перспективі вільно рухатися пальцям. Усі пальці мають усереднене місцезнаходження. Автор говорить, що “кисть не повинна мати нахил у бік мізинця. Не дозволяється торкатися долонею до ребра грифа, тому що це сковує кисть, утрачаються свобода й рухливість” [2, с. 8].

Запропонований постановочний принцип є базовим на перших етапах навчання. Висхідною вертикаллю опори в означеній постановці є перший ряд з визначеним положенням першого пальця. В подальшому, одним із головних моментів у постановці руки при контактуванні з клавіатурою, що базується на принципі позиційності, є збереження природного співвідношення в розташуванні пальців, тобто їх зібраність. Позиційна постановка руки у своїй основі є універсальною для баяністів та акордеоністів, хоча може припускати незначні відхилення й зміни.

Постановочний принцип ігрового апарату відповідно до першого ряду клавіатури не є статичним, оскільки має динамічний характер у конкретній виконавській ситуації. Отже, висхідна постановка руки може спиратися на положення пальців від різних звуків у відповідних рядках.

Отже, головному принципу *раціональної постановки* верхньої частини ігрового апарату баяніста відповідає знаходження максимально природного, вільного та естетично адекватного його розташування та збереження під час різноманітних рухів на клавіатурі відповідно до виконання визначеної фактури, урахувавши висхідну природну безопорність руки в умовах вертикального розташування інструмента.

Формування постановочного аспекту опорно-рухового апарату баяніста, зокрема кисті та роботи пальців, має відбуватися на перших стадіях опанування музичним інструментом, оскільки від якісної початкової установки залежить подальше вміння баяніста диференціювати м'язові відчуття, які відповідають за рівень моторики дрібних рухів. Цей факт підтверджують дослідження фізіологів: "...інтенсивний розвиток м'язів кисті рук відбувається в шести-семирічному віці. Показники функціональної зрілості нервово-м'язового апарату – збудженість та лабільність – уже до 8–10 років наближаються до рівня дорослої людини. У віці від 7 до 12 років інтенсивно зростає темп рухів" [4, с. 220].

Розподіл рухового навантаження в умовах вертикального розташування інструмента.

Вертикальне положення інструмента зумовлює деякі анатомо-фізіологічні особливості в роботі різних ланок ігрового апарату під час музично-ігрових рухів на баянних клавіатурах (на відміну від виконавців на інших інструментах, зокрема піаністів). У різних регістрах правої та лівої клавіатур розподіл рухового навантаження та м'язово-рухові відчуття в ланках ігрового апарату баяніста мають такі специфічні особливості:

– у нижній частині регістру правої клавіатури (велика та мала октави) основне навантаження припадає на лопаткову та на плечову зони, при переміщенні руки вздовж нижнього регістру ігрової поверхні баяна положення ліктя випереджає рухи пальців;

– у центральній частині баянної клавіатури (перша та друга октави) основне навантаження несе передпліччя, підтримуване м'язами плечового пояса;

– у верхньому регістрі (третя та четверта октава) кисть розташовується нижче ліктя, тому навантаження переходить саме на кисть і пальці, підтримувані м'язами ліктьового та плечового поясів.

Положення кисті в різних частинах клавіатури є незмінним, оскільки вона завжди є продовженням передпліччя; важелем переміщення кисті вздовж клавіатури є передпліччя та рухова функція ліктьового суглоба.

Процес навантаження на м'язи лівої руки під час гри є аналогічним роботі м'язів правої руки, хоча й має деякі відмінності, оскільки володіння готово-виборною системою лівої клавіатури є біфункціональним процесом. Робота плеча, передпліччя, ліктя, кисті та пальців відбувається на фоні основної функції лівої руки – управління різноспрямованим рухом міха.

Виконавець повинен постійно контролювати та дозувати ступінь навантаження альтернативних частин м'язово-ігрового апарату, а також урахувати їх взаємодію. Основна роль у процесі реалізації рухів та їх координації належить нервовій системі. Головною умовою злагодженого функціонування м'язів ігрового апарату є чіткий розподіл навантаження, тобто психологічне вміння баяніста регулювати й контролювати стан скорочення м'язів – напруження та розслаблення. Сигналом порушення природного положення руки й руху пальців на клавіатурі є скутість м'язів, їх перенапруження. Особливу увагу слід приділяти області кисті й пальцям, які під час гри виконують багато складних та філігранних рухів. Переважно в цій м'язовій групі руки і відбуваються перенапруження, які стають каталізатором болючих відчуттів музично-ігрового апарату загалом. Болючий синдром починає проявлятися з незручних відчуттів у зап'ястку, потім піднімається поступово через передпліччя до м'язів плечового поясу та спинного відділу, який взаємодіє з хребтом.

Для уникнення стану перенапруження ігрового апарату виконавець має постійно підтримувати баланс між роботою та відпочинком, розвивати гнучкість, еластичність м'язів кисті й пальців. З огляду на це робота на інструменті потребує стабільності, оскільки перерва в тренуванні м'язів ігрового апарату призводить до м'язового перевантаження та в'ялості руки, що знижує активність, а з нею й ефективність ігрової діяльності й викликає професійні захворювання. Важливою щодо цього є думка В. Мазеля: "Виходячи зі специфіки рухового процесу музиканта, слід зробити однозначний висновок: пошуки доцільних рухів, які

здійснюються з мінімально необхідним застосуванням сили, повинні бути в основі виконавства” [1, с. 28].

Виховання дисципліни фізичного контролю над власним тілом має відбуватися на початковому етапі навчання гри на інструменті. Викладачі музичних шкіл не приділяють цьому факту належної уваги, тому виконавець у подальшому постійно стикається з проблемою перенавантаження ігрового апарату. Завдання педагога початкової ланки – навчити учня встановлювати й усувати причину напруженості й важкості в руці. Самостійно виконавець-початківець нездатен розв’язати цю проблему, тому для нього стан перенапруження може стати звичним, що спричинить болісні відчуття й неодмінно психологічну скутість.

Отже, підсумовуючи розглянутий матеріал, відзначимо, що процес адаптації баяніста до багаторядних клавіатур баяна має кілька аспектів, зокрема раціональна постановка ігрового апарату; розподіл рухового навантаження в умовах вертикального розташування інструмента. Універсальною є раціональна постановка ігрового апарату на клавіатурі, що має такі ознаки: природність розташування пальців на клавіатурі за позиційним апікатурним принципом та залежність від виконуваного музичного матеріалу. Використання всіх пальців у процесі гри баяніста є закономірним у сучасному баянному виконавстві. Робота над розвитком пальцевої вправності має відбуватися однаково систематично для всіх пальців, оскільки саме це забезпечує формування таких навичок, як легкість та свобода рухів, урівноважена опора всіх пальців, рівномірний розподіл м’язового навантаження між усіма пальцями під час гри, вироблення витривалості при активній участі усіх пальців у процесі гри, плавність рухів при переході з позиції в позицію, чіткість та номінальність амплітуди рухів пальців у грі, що надає переваги у швидкості, а також психологічної впевненості та стабільності під час гри; свідомий контроль під час самостійної роботи є важливою умовою вироблення автоматичного контролера м’язової свободи ігрового апарату виконавця; слід розуміти, що розкутість руки під час ігрових рухів не означає повну інертність усіх м’язів. Потенційний тонус у руці зберігається й у природному положенні руки вздовж корпусу; свобода рухового апарату баяніста – це не часткова або ізольована робота окремих м’язів, а єдине функціонування всієї кістково-м’язової сфери опорно-рухової системи музиканта-виконавця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мазель В. Х. Музыкант и его руки: физиологическая природа и формирование двигательной системы / Владимир Хананович Мазель. – СПб. : Композитор, 2002. – 180 с.
2. Осокин А. В. Посobie для исполнителей на баяне с пятирядной правой клавиатурой / Анатолий Осокин. – М. : Сов. композитор, 1976. – 51 с.
3. Ризоль Н. И. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне : моногр. / Николай Иванович Ризоль. – М. : Сов. композитор, 1977. – 297 с.
4. Фомин Н. А. Физиология человека : учеб. пособие для студентов фак. физ. воспитания пед. ин-тов / Николай Андреевич Фомин. – М. : Просвещение, 1982. – 320 с.

REFERENCES

1. Mazel', V. H. (2002), *Muzykant i ego ruki: fiziologicheskaja priroda i formirovanie dvigatel'noj sistemy* [The musician and his hands physiological nature and formation of the propulsion system], Sankt Petersburg, Kompozitor. (in Russian).
2. Osokin, A. V. (1976), *Posobie dlja ispolnitelej na bajane s pjatirjadnoj pravoju klaviaturoju* [The benefit for performers on the accordion with fiverow right-hand keyboard], Moscow, Sov. kompozitor. (in Russian).
3. Rizol', N. I. (1977), *Principy primenenija pjatipal'cevoj applikatury na bajane : monogr.* [The principles of application fivefingers fingering on the accordion: monogr.], Moscow, Sov. kompozitor. (in Russian).
4. Fomin, N. A. (1982), *Fiziologija cheloveka : ucheb. posobie dlja studentov fak. fiz. vospitanija ped. in-tov* [Human Physiology: a textbook for students of physical education pedagogical institutes], Moscow, Prosveschenie. (in Russian).

УДК 78.087.68 (09) (477) “18”

Ірина Бермес

ХОРОВИЙ РУХ У НАДДНІПРЯНСЬКІЙ УКРАЇНІ ЯК ФАКТОР САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ УКРАЇНЦІВ У ХІХ СТОЛІТТІ

У статті досліджено особливості хорового руху в Наддніпрянській Україні у ХІХ ст. Простежено його розгортання в умовах постійних утисків, русифікації. Охарактеризовано діяльність хорових осередків, виокремлено роль провідних діячів музичного мистецтва в активізації хорового життя. Розкрито роль хорових колективів у процесі національної самоідентифікації.

Ключові слова: Наддніпрянська Україна, хор, диригент, репертуар.

Ірина Бермес

ХОРОВОЕ ДВИЖЕНИЕ В НАДДНЕПРЯНСКОЙ УКРАИНЕ КАК ФАКТОР САМОИДЕНТИФИКАЦИИ УКРАИНЦЕВ В ХІХ ВЕКЕ

В статье исследовано особенности хорового движения в Надднепрянской Украине в ХІХ в. Прослежено его развертывание в условиях постоянных притеснений, русификации. Охарактеризовано деятельность хоровых ячеек, выделено роль ведущих деятелей музыкального искусства в активизации хоровой жизни. Раскрыто роль хоровых коллективов в процессе национальной самоидентификации.

Ключевые слова: Надднепрянская Украина, хор, дирижёр, репертуар.

Iryna Bermes

CHOIR MOVEMENT IN CENTRAL UKRAINE AS A FACTOR FOR SELF- IDENTIFICATION OF UKRAINIANS IN THE 19th CENTURY

The 19th century choir movement in Central Ukraine was an organic element of the Ukrainian musical life that was reflecting the aesthetics and the values of Ukrainian society.

Nation-building, as defined by Heorhii Kasianov, was most affected by one social stratum in particular: the Ukrainian intellectual elite – a force that became crucial to the benefit of Ukrainian social, political, and cultural life. First and foremost, it focused on the preservation of national cultural traditions. The Ukrainian Project, as elaborated by Roman Shporliuk, was mainly being implemented by educational institutions such as the University of Kharkiv and the University of Kyiv which featured choirs successfully operating within their facilities and academic environments.

In the first half of the 19th century, the art of choir music was also being fostered and supported by the church bodies. This refers not only to the church choirs in the larger cities such as Kharkiv, Kyiv, and Odesa, but also to those that were functioning in smaller towns and villages and whose repertoire was dominated by spiritual works and (to a lesser extent) by folk songs, too. Men's choirs in Kharkiv, Poltava, Pereiaslav seminaries – and, of course, Kyiv Seminary – played a substantial part in the enhancement of the choir movement. Another medium for the promotion of the choir movement was the performance practices pursued by the serfs' chapels under the auspices of Ukrainian landowning nobility.

In the second part of the 19th century the ideas of musical enlightenment became widespread in the Central Ukraine. This process was a component of a larger undertaking to promote and elevate the Ukrainian national culture in general and one of its key figures was Mykola Lysenko who regarded choir culture as a vital social and cultural factor that was crucial to the Awakening of the Ukrainianship and to whom the cause of development of the choir movement was a matter of primary concern in the deployment of national self-identification processes. Choir bands formed by Lysenko showed high quality level of performance and were engaged in promotion of the works written by

Ukrainian composers – essentially by their own director, but also by Russian composers which had to be introduced by request and requirement of the Russian imperial authorities. The developments in the choir culture were also supported by the singing bands established in Mykolaiv, Poltava, Katerynoslav as well as by choirs within the regional chapters of the Imperial Russian Society in Kyiv, Kharkiv and some other cities.

This period in history is characterised by the awakening of professional musical art, by the artists' efforts to go beyond the framework of home-based musical culture and onto the stage, and to make their creative products known and available to the attention of broader listening audience.

It can be therefore concluded that in the 19th century, Ukrainian choir movement became not only a powerful means to unite the nation and bring it to harmony but also a mechanism to preserve its national self-identification in the condition when no nation-state of its own existed.

Key words: *Central Ukraine, chorus, conductor, repertoire.*

У XIX ст. Наддніпрянська (Велика) Україна, до складу якої входили землі лівобережної, слобідської, правобережної України та регіони на півдні, знаходилася під владою Російської імперії, політична система якої вирізнялася постійними утисками та посиленням русифікації. На її території поширювалася дія російських законів щодо суспільного, економічного та культурного розвитку. Культурний занепад заохочував до протидії політиці російського царизму, зумовив “захисну реакцію”, що проявилася у пробудженні національної свідомості, активізації українського життя, передусім у хоровій галузі як найбільш демократичній, національно-об’єднуючій, суспільно-організуючій.

Хоровий рух у Наддніпрянській Україні, як і в Східній Галичині в XIX ст., був органічною частиною українського музичного життя, відтворював естетику, ціннісні орієнтири суспільства в конкретному історичному відтинку. В різних аспектах (історичному, музикознавчому, виконавському, культурологічному та ін.) він був предметом уваги О. Бенч, В. Витвицького, О. Кошиця, Л. Кияновської, Б. Кудрика, А. Лашенка, С. Людкевича, Л. Пархоменко, А. Рудницького та ін.). Якщо хоровий рух у Східній Галичині був окреслений більш повно, передусім у дисертаційних дослідженнях і розвідках І. Бермес, М. Бурбана, Р. Дудик, Ж. Зваричук, Л. Мороз, О. Миронової та ін., то в Наддніпрянській Україні – почасти у працях Т. Булат, Л. Дорогих, П. Козицького, О. Кошиця, А. Лашенка, Т. Мартинюк, Л. Пархоменко.

Тому мета статті зводиться до виявлення здобутків українського хорового руху в Наддніпрянській Україні в XIX ст. та визначення його ролі в процесі самоідентифікації українців.

Підґрунтям “національного відродження” в Наддніпрянській Україні була поява літературних творів І. Котляревського, Є. Гребінки, Г. Квітки-Основ’яненка з виразними рисами національної своєрідності, наукових досліджень М. Максимовича, І. Срезневського; врешті “Історії Русів” – “анонімного маніфесту українського патріотизму” (І. Лисяк-Рудницький), “народної історичної думи” (М. Максимович), “літературної пам’ятки” (М. Драгоманов), “історичного синтезу” (Д. Чижевський), “вічної книги незалежності українського народу” (Н. Полонська-Василенко), “однієї з найвидатніших пам’яток української духовності, політичного й історичного мислення” (В. Шевчук).

До націєтворення (за Г. Касьяновим) найбільше спричинилася нова суспільна верства – українська інтелігенція, що стала ключовою силою українського суспільно-політичного та культурного життя. Своїм головним завданням вона позиціонувала збереження національних культурних традицій. У впровадженні “українського проекту” (за Р. Шпорлюком) важлива роль належала освітнім установам – Харківському, Київському університетам, Київській духовній академії, музичним товариствам.

Ключові постулати українського “національного відродження” визначило Кирило-Мефодіївське товариство (1846), учасники якого (М. Костомаров, П. Куліш, Т. Шевченко, М. Гулак і ін.) намагалися збагнути місце та роль українського народу в світовому історичному процесі. “Художнім утіленням української культури світу” (О. Боронь) став Шевченків “Кобзар”.

Етапними явищами у піднесенні хорового життя було відкриття у перші десятиліття XIX ст. оперного театру в Одесі (1810), постановка першої “малоросійської опери” “Наталка Полтавка” за п’єсою І. Котляревського у Полтавському театрі (1819). Прикметою поживлення концертної практики було також заснування музичних товариств: Філармонічного в Одесі (1842 р.), Симфонічного товариства аматорів музики та співу в Києві (1848 р.).

У XIX ст. хорове мистецтво розвивається в лоні церкви. Йдеться не тільки про церковні хори великих міст, як Харків, Київ, Одеса, а й невеликих містечок і сіл, у репертуарі яких домінують духовні твори, почасти й народні пісні. Подекуди “храм починає... виконувати функції концертного залу, а нові твори наближаються до концертних і своєю психологічною суттю виходять за межі богослужіння” [13, с. 364]. Тобто, йдеться про появу хорових творів, які заклали фундамент “розвитку світської творчості” [13, с. 364], витоків яких, на думку Л. Пархоменко, кореняться в концертно-церемоніальних заходах Києво-Могилянської академії. Врешті, такі концертні імпрези відбувалися і в інших навчальних установах, зокрема духовних семінаріях у Харкові, Полтаві, Переяславі та ін. Так, хор семінаристів із Переяслава виконував духовні концерти, водночас – народні пісні та хори з опер. На цьому наголошує Л. Пархоменко: “...На виконання архієрейським хором духовного концерту училищний хор відповідав живою українською піснею... (...“Ой за гаєм, гаєм”, “Мужик каже – гречка”, ...“Не ходи, Грицю”)” [13, с. 366]. Це свідчить про просвітницьку місію церковних колективів, які часто виступали поза межами церкви. З іншого боку, характерною ознакою часу було те, що хорове музикування функціонувало в своєму природному середовищі, у тих звичаях і обрядах, які дбайливо берегли українці.

Хори духовних навчальних закладів залишалися чи не єдиним центром музичного виховання обдарованої молоді в першій половині XIX ст. і значною мірою спричинилися до піднесення хорового мистецтва. Яскравим доказом цього була діяльність хорових колективів Київської духовної академії, про яку знаходимо відомості у праці В. Аскоченського. З відкриттям центру богословської освіти в 1819 р. академічний хор опинився в непростих умовах. Це було зумовлено такими причинами: “1) за новими правилами спів вилучався з навчального процесу; 2) внаслідок специфіки студентського контингенту залишалися тільки чоловічі голоси; 3) відповідно до реформаційних вимог зникли своєрідні способи боротьби за існування, які були тісно пов’язані зі співацьким мистецтвом (миркування, славлення, співання кантів, гра на музичних інструментах)” [14, с. 68]. Впродовж чотирьох років академічний хор діяв завдяки доукомплектуванню його молодшими співаками з числа учнів семінарії, котрі мешкали в Академії. 1824 р. через відсутність “молодших півчих”, хор розпався і навчальний заклад позбувся “одного из величайших удовольствий” [14, с. 68]. Втім без хору Духовна академія не могла існувати. Тому ректор Мелетій Леонтович звернувся з пропозиціями до її керівництва з приводу утримання молодших співаків: “...выбрать из низших училищ шесть учеников, способных к тому, из сирот или детей бедных родителей, поместить их на жительство в академичном или монастырском здании, содержать на процентную от пожертвованных капиталов сумму, полагая на каждого, соразмерно определенному в киевском округе бурсачному окладу, количество денег с тем, чтобы они продолжали школьное свое учение по-прежнему. На все время пребывания своего в академическом хоре принятые ученики будут состоять в казенном содержании, исключаются из числа казеннокоштных воспитанников бурсы: но по спадении с голоса снова обращаются в оную, не теряя прежних своих прав” [1, с. 101]. Митрополит Е. Болховітінов прийняв ствердне рішення, і Академія “...опять увидела у себя то, к чему она так привыкла и что завещано ей первоначально основателями...” [1, с. 101–102].

Хорові колективи Академії брали участь у Службах Божих, що відбувалися в церкві Братського монастиря, по великих святах – у конгрегаційній Богоявленській церкві. “Хор, який складався з чоловічих та дитячих голосів, виконував багатоголосні духовні пісенспіви різних жанрів (правий клірос) та хор однорідний, який виконував гласів спів (лівий клірос)” [14, с. 70].

Академічний хор долучався до різних заходів, які відбувалися в навчальному закладі та поза його межами: миркування під час Різдва свят, обряді освячення верби та ін. О. Кошиць характеризував цей колектив як найкращий “у розумінні інтелігентності”, технічно

вправний, якому під силу було виконання “старовинних концертів Веделя” [9, с. 146], а П. Козицький увиразнював “мудрість співу”, що ...була головною причиною популярності та високої художньої вартості академічного хору” [7, с. 91]. В репертуарі академічного хору були твори М. Березовського, А. Веделя, С. Дегтярьова, С. Давидова та ін., що найбільш глибоко відтворюють духовну сутність українців. Однак, посилаючись на Л. Пархоменко, мистецтво академічного хору “спрямовувалося майже виключно в сферу дозволеної духовної літератури” [13, с. 366].

У Великій Україні хоровий рух пов'язувався з виконавською практикою кріпацьких капел українських магнатів (Г. Галагана, С. Іллінського, Г. Тарновського, П. Симиренка, М. Любомирського, М. Комбурля, Д. Трощинського, Д. Ширая та ін.), які створювалися, головним чином, із метою задоволення естетичних потреб поміщиків. Здебільшого до складу хорової капели входили здібні, добре підготовлені співаки, у виконавській творчості яких віддзеркалилися українське світовідчуття, “глибина національних традицій” [10, с. 20]. До їхнього репертуару ввійшли, “крім урочистих кантат і оперних уривків... російські, польські та українські народні пісні” [5, с. 348].

У XIX ст. розгорталася практика влаштування літературно-музичних вечорів із незначною часткою хорових номерів. Крім того, проводилися добродійні концерти, найчастіше в часі великих контрактних ярмарок. Однак українофобське ставлення царського уряду до культурного життя виражалося в різних невмотивованих, абсурдних заборонах, передусім з приводу формування концертних програм. Так, 1867 р. у Києві з великими труднощами було отримано дозвіл на проведення концерту українських пісень, та й то за умови перекладу текстів і їх озвучення французькою мовою.

Загалом у першій половині XIX ст. хорові концерти були поодиноким явищем. Така ситуація склалася з двох причин: 1) заборона владою масових сходів, що унеможливило заснування хорових колективів; 2) заборона влаштування культурно-мистецьких заходів із українським модусом, врешті всього українського, починаючи з безпрецедентних мовних утисків. Ситуацію вдалося переламати дещо пізніше та вивести хоровий спів на нові рубежі.

У другій половині XIX ст. ідеї музичного просвітництва активно поширюються в Наддніпрянській Україні. Ключова роль у цьому процесі, ширше – піднесенні української національної культури, належала М. В. Лисенку, про якого С. Єфремов писав: “Лисенко був одним із найдужчих пропагаторів українства, що своєю непереможною силою здобував для його все нові й нові позиції навіть там, куди іншим діячам ніяк було й досягти. Де не брала ні наука, ні письменство, де спинявся розум та логіка – туди йшло сміливо мистецтво національне, рідна пісня, почуття – і перед ним розкривались двері й душі, м'якли серця і приймали віщого посланця національного відродження України” [4, с. 3]. Як “працівник рідної ниви”, аніматор культурного життя М. Лисенко тлумачив хор як дієвий соціокультурний фактор пробудження українства, надаючи хоровій справі першорядного значення у розгортанні процесів національної самоідентифікації.

Цей історичний відтинок характеризується піднесенням професійної музичної творчості, намаганням майстрів вийти за рамки домашнього музикування на концертні підмостки, зробити свої здобутки доступними широкій слухацькій аудиторії.

На розгортання культурно-просвітницького руху значною мірою вплинули хорові гуртки, до участі в яких залучалися інтелігенція, студентська молодь, робітники. Незважаючи на імперську політику національного та соціального гноблення, українське студентство залишалося одним із найбільш активних прошарків суспільства. Це знайшло підтвердження в його активній участі в культурному житті, зокрема хоровому русі, який із невтомною енергією розвивав М. Лисенко.

Перший хор організував М. Лисенко 1860 р., до якого ввійшли студенти університету св. Володимира, культурно-просвітницької організації “Громада”. Я. Гулак-Артемівський стверджував, що “головна мета у Лисенка... була – створити такий хор, котрий би не тільки співав під диригентську паличку, а творив би співаючи, ...підібрати такий репертуар пісень народних, який захоплював би співаків, щоб... пісня дуже ширилася поміж людністю” [3, с. 500–501].

Хор під керівництвом М. Лисенка щорічно готував вечір пам'яті Т. Шевченка, концерти під назвою “Вечори” в артистичному клубі та ін. До їхніх програм включалися народні пісні, аранжовані М. Лисенком, його ж оригінальні твори. “Ставили концерти і з оркестром до 30 чоловік для виконання таких творів, як “Іван Гус”, “Б'ють пороги” та інші”, під час виконання яких “досягалася тільки художня сторона, за ефектами Лисенко ніколи не ганявся” [3, с. 501, 509]. Втім влада не створювала умови для розвитку національних традицій, усе українське заборонялося, часто українські пісні виконувалися з російським текстом. Обов'язковою умовою проведення концертів було введення до програми творів російських композиторів, як “Осудари-Псковичи” М. Римського-Корсакова, хори з ораторії “Вавилонское столпотворение” А. Рубінштейна, народних пісень – “Ты взойди, взойди, солнце красное”, “Про Стеньку Разина” та ін.

До складу першого професійного хору Київського університету в різні роки входило 40–60 співаків. 1861 р. відбувся перший виступ колективу під орудою М. Лисенка, концертна програма включала українські народні пісні в опрацюванні керівника. Досягнувши високої професійної майстерності, репертуар хору поповнився творами великої форми: кантатами “Б'ють пороги”, “Іван Гус”, “Радуйся, ниво неполитая”, хорами з опер М. Лисенка, відтак – Р. Вагнера, С. Монюшка, А. Рубінштейна та ін. У 1870–1875 рр. було запроваджено серію концертів під назвою “Курси слов'янознавства”, тематичні програми яких ознайомлювали широкий загал із народними піснями слов'ян – болгарськими, польськими, чеськими, сербськими, хорватськими, моравськими, російськими та ін. Ці імпрези відбулися в Києві та Петербурзі. Втім М. Лисенко мав на меті влаштувати з хором турне містами України. Задум вдалося зреалізувати 1892 р.: у Єлисаветграді, Ніжині, Одесі, Полтаві, Чернігові колектив озвучив дев'ять концертних програм. Відбулося ще кілька мандрівок хору: 1897 р. і 1899 р. по Київщині та Полтавщині. Звучали твори М. Лисенка, на вимогу влади – й російських авторів. Хористів сприймали як “пропагандистів народної пісні, що прагнули не лише дати слухачам естетичну насолоду, а й збудити визвольні думки, закликати до боротьби за кращу долю” [12, с. 516–517]. Більше того, Лисенкові опрацювання народних пісень, які домінували в програмах, викликали особливе “духовне споріднення, ... невловимий контакт з українською аудиторією” [8, с. 33]. У час, коли українцям нав'язували думку про меншовартісність порівняно з російським народом, хорові подорожі Лисенкового хору сприяли консолідації українства й піднесенню його національного самоусвідомлення.

Окрім студентського хору, М. Лисенко керував громадським (однорідним чоловічим – І. Б.) хором, організованим 1872 р., до складу якого ввійшли студентська молодь, вчителі, лікарі, чиновники. Невтомний діяч на музичному полі, М. Лисенко очолював також хори товариств “Громада” та “Боян”. Хорові колективи, керовані ним, були “проповідниками національної української ідеї” (О. Пчілка).

У 90-х роках М. Лисенко створив хор при “Літературно-артистичному товаристві” в Києві, з успіхом здійснив із ним концертні подорожі різними містами України. Кожен виступ хору сприймався як “національно-музичне свято” [15, с. 167]. Опрацьовуючи українські народні пісні, пропагуючи їх зі своїми хорами, М. Лисенко не тільки культурно підносив, а й об'єднував націю.

Іншим центром активного музичного життя в другій половині XIX ст. був Харків, помітне місце у розвитку якого належало українському (“малоруському”) хорові під керівництвом П. Гордовського, заснованого 1886 р. Репертуар колективу складався з творів М. Лисенка, П. Ніщинського, українських народних пісень в опрацюванні П. Гордовського (не без вкраплення творів російських авторів!). Національний колорит цих композицій пізнали жителі півдня України, російських міст Астрахані, Ростова-на-Дону, Саратова та ін. Хор студентів-харків'ян брав участь у різних урочистостях із таким репертуаром: з нагоди відкриття університету – “Урочиста ораторія”; патріотичні “Глас славы, пронизай вселенну”, “Воспой, Россия, песни новы” І. Вітковського; “Церемоніалу урочистого зібрання” – “Ораторія на торжество визволення Вітчизни від лютого і сильного ворога” (музика О. Шумана, сл. І. Срезневського) та ін. [13, с. 367–368].

1864 р. було засновано “Товариство аматорів музики” в Одесі, завдяки ініціативі П. Сокальського при ньому було організовано хор із 48 співаків. У його репертуарі “були народні російські та українські пісні, твори Сокальського, зокрема хорові номери з кантати “Бенкет Петра Великого”, кантати-балади “Слухай” на слова І. Гольц-Міллера...” [2, с. 350].

Національно-культурному “відродженню”, формуванню національної свідомості українців, їх самоідентифікації сприяла діяльність музичних товариств. Серед активно діючих організацій другої половини XIX ст. – “Товариство любителів хорового співу” в Миколаєві (1874), що влаштовувало абонементні музичні вечори, “Товариство любителів хорового співу” в Полтаві [11], “Товариство любителів музики, співу та драматичного мистецтва” у Катеринославі (1877). Щоби привернути інтерес співаків до української народної пісні П. Сокальський започаткував лекційний курс, метою якого було схарактеризувати сутність народної пісні, її роль у житті народу та піднесенні професійної музики. Культурно-просвітницька діяльність цих товариств виявлялася в проведенні концертів, концертів-лекцій, обов’язковим елементом яких була українська пісня (незважаючи на заборони!). Вона підносила дух українців, відіграла важливу роль у пробудженні їхньої національної свідомості.

“Товариство любителів хорового співу” в Миколаєві проводило тематичні концерти, що репрезентували твори одного композитора: 1888 р. – М. Глінки, А. Рубінштейна, 1890 р. – П. Чайковського, М. Римського-Корсакова. Виконувалися хорові номери з опер “Іван Сусанін” М. Глінки, “Демон” А. Рубінштейна, “Євгеній Онегін”, “Орлеанська дівка”, “Мазепа” П. Чайковського, “Величальна царя” з “Псковитянки”, хор гусярів із “Садко”, гімн берендеїв зі “Снігуроньки” М. Римського-Корсакова [6, с. 370].

Хоча хорове життя протікало в умовах пригнічень і заборон, нове світосприйняття, пов’язане з естетикою романтизму, відобразилося в появі високопрофесійних творів різних жанрів, які стали вагомою складовою національно-культурного “відродження”. Інтерес композиторів до рідної історії проявився в операх “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського, “Облога Дубна” П. Сокальського, “Тарас Бульба” М. Лисенка, численних хорах патріотичної та народної тематики М. Лисенка, П. Ніщинського, К. Стеценка та ін.

Українські композитори, диригенти, музично-громадські діячі М. Лисенко, К. Стеценко, П. Ніщинський, П. Сокальський, П. Гордовський розуміли хоровий рух як вияв “українськості”. Головне своє завдання вони вбачали в плеканні української народної пісенної творчості, традицій – важливих чинників національної самоідентифікації. Через діяльність хорових колективів ці культурні діячі допомагали українцям усвідомити себе, пізнати свої національні основи.

У другій половині XIX ст. процеси професіоналізації, поступ в українському культурному житті пов’язувалися з відкриттям відділень Імператорського російського музичного товариства (ІРМТ): у Києві (1863), метою якого був “розвиток музичної освіти і смаку до музики в Росії та підтримка вітчизняних талантів” [6, с. 365], Харкові (1864), музичних класів при ньому (1871), які стають нижчою ланкою системи професійної музичної освіти, Одесі (1886), Миколаєві (1892). Відтак було започатковано середню ланку спеціальної професійної освіти – музичні училища у Харкові (1883) та Одесі (1897). На початковому етапі ці музичні навчальні установи віддзеркалювали характерні риси імперської освітньої системи, в них не надавалося достатньої уваги вихованню українських професійних музичних кадрів, стимулювалося зневажливе ставлення до надбань української культури, штучно гальмувалося її піднесення. Саме тому до концертних програм відділень ІРМТ у Києві, Харкові, Полтаві, Одесі, Миколаєві та ін. містах майже не включалися твори українських композиторів. Із цієї причини із нього вийшов М. Лисенко (один із його директорів), який працював у Київській музичній школі ІРМТ у 1869–1870 н. р. Київське ІРМТ утримувало хор, влаштовувало концерти, кошти від яких спрямовувалися на розвиток товариства. Так, у концертній програмі організації, представленої 1863 р., хор під орудою В. Волинського “проспівав дивертисмент з російських та українських пісень, твори російських, західноєвропейських композиторів” [6, с. 364]. Зрідка до програм вводилися композиції В. Пухальського, Р. Пфеніга – досвідчених музикантів, твори яких хоч і були “пов’язані за назвами з українською тематикою”, проте “були далекі від характеру й духу народної пісні...” [6, с. 367].

При харківському відділенні ІРМТ діяв хор, у репертуарі якого домінували твори західноєвропейських композиторів – В. Моцарта, Й. Гайдна, Ф. Мендельсона, Дж. Россіні, російських авторів – А. Лядова (“Русская песня”, “Ты не стой, не стой, колодец”, “Ты река ль, моя реченька”), А. Рубінштейна (“Русалка”, “Туча”) та ін.

У другій половині XIX ст. український хоровий рух набуває нових рис, переходить “від аматорського виконавства як основної форми музикування до професіонального” [2, с. 346]. Проте вельми часто концертні виступи заборонялися, припинялася робота хорових колективів через репресивні дії царського уряду. Поза тим, репертуар із творів українських і зарубіжних композиторів сприяв піднесенню культурного рівня народу, спонукав його звертатися до історичних і духовних надбань, традицій, міфології – неповторного світу української культури, тобто до усвідомлення власного національного коріння. Хоча русифікаторська політика створювала численні перепони на шляху піднесення національного мистецтва, саме хорові концерти стали очевидним засобом самоідентифікації українців.

Разом із тим, культурне життя української суспільності регламентувалося цензурними указами 1863 та 1876 рр., що значною мірою стримувало розвиток українського хорового руху. Російське пригноблення та антиукраїнське спрямування політики царського уряду підштовхнули українців до плекання національної ідеї. В умовах заборони українського слова і культури хор став фактором пізнання сутнісних ознак національного характеру, власної історії, навіть “пробудження” нації.

Отже, в Наддніпрянській Україні хоровий рух як масове державотворче та націєтворче явище блокувався. У першій половині XIX ст. українських хорів було обмаль, та й то, здебільшого, церковні. На тлі загальної русифікації, у другій половині XIX ст. зароджуються хорові колективи при університетах, гімназіях, школах, до репертуару яких вводяться твори українських композиторів. Пасіонарії, як М. Лисенко, засновують хорові колективи, komponують для них твори, включають їх до концертних програм. Власне хоровий рух на Наддніпрянщині був одним із вирішальних чинників консолідації українців, давав їм усвідомлення причетності до творення нації, емоційно-психологічне відчуття спільноти, був одним із способів самоорганізації і самоствердження народу, навіть протидії культурному насильству. Хоровий рух – це ще й спосіб об’єднання, гармонізації нації і збереження її національної самоідентифікації в бездержавній ситуації в XIX ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аскоченский В. Киев с древнейшим его училищем – Академией: в 2 ч. / В. Аскоченский. – К. : Типография университета св. Владимира, 1856. – Т. 1. – 566 с.
2. Булат Т. Концертна діяльність / Т. Булат // Історія української музики: в 6 тт. / [Гол. ред. Т. Булат]. – К. : Наукова думка, 1989. – Т. 2. – С. 346–380.
3. Гулак-Артемівський Я. У хорі М. В. Лисенка / Я. Гулак-Артемівський // М. В. Лисенко в спогадах сучасників / [Упоряд. О. Лисенко]. – К. : Музична Україна, 1968. – С. 498–510.
4. Єфремов С. Інтимна сила / С. Єфремов // Музика. – 1992. – № 5. – С. 3.
5. Історія української музики: в 6 тт. / [Відп. ред. М. Гордійчук]. – К. : Наукова думка, 1989. – Т. 1. – 448 с.
6. Історія української музики: в 6 томах / [Відп. ред. Л. Пархоменко]. – К. : Наукова думка, 1992. – Т. 4. – 615 с.
7. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування / [Заг. ред. О. Шреєр-Ткаченко] / П. Козицький. – К. : Музична Україна, 1971. – 191 с.
8. Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка / Ф. Колесса. – Львів : Вільна Україна, 1947. – 64 с.
9. Кошиць О. Спогади / [Упоряд. М. Головащенко] / О. Кошиць. – К. : Рада, 1995. – 384 с.
10. Лашенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А. Лашенко. – К. : Музична Україна, 1989. – 149 с.
11. Михайличенко О. Освітньо-педагогічні аспекти української музичної культури другої половини XIX – початку XX ст. : монографія / О. Михайличенко. – Суми : Вид-во Мрія-1, 2005. – 292 с.

12. Павловський М. Хорові подорожі Лисенка / М. Павловський // М. В. Лисенко в спогадах сучасників / [Упоряд. О. Лисенко]. – К. : Музична Україна, 1968. – С. 511–521.
13. Пархоменко Л. Хорове життя / Л. Пархоменко // Історія української музики: в 6 томах / [Відповідальний ред. М. Гордійчук]. – К. : Наукова думка, 1989. – Т. 1. – С. 364–372.
14. Руденко Л. Роль Києво-Могилянської та Духовної академії у розвитку хорового мистецтва України (за матеріалами їх нотозбірні): дис. ... кандидата мистецтвознавства: спец.: 17.00.03 / Л. Руденко. – К., 2010. – 220 с.
15. Русова С. Спомини (М. В. Лисенко) / С. Русова // Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т. / [Редкол. : А. Лещенко (голова) та ін.]. – К. : Муз. Україна, 2003. – Т. 1. – С. 167–175.

REFERENCES

1. Askochenskyi, V. (1856), Kiev s drevneishym eho uchylshchem – Akademyei [Kiev with its oldest colleges – Academy], Typohrafiya unyversyteta sv. Vladymyra, Kyiv. (in Ukrainian).
2. Bulat, T. (1989), Concert activity, Istoriiia ukrainskoi muzyky [History of Ukrainian music], Kyiv, Naukova dumka, vol. II, pp. 498–510. (in Ukrainian).
3. Hulak-Artemovskiy, Ya. (1968), The chorus Lysenko, M. V. Lysenko v spohadakh suchasnykiv [M. V. Lysenko in the memoirs of contemporaries], Kyiv, Muzychna Ukraina, pp. 498–510. (in Ukrainian).
4. Iefremov, S. (1992), Intimate force, Muzyka [Music], no 5, pp. 3. (in Ukrainian).
5. Istorija ukrainskoi muzyky (1992), [History of Ukrainian music], vol. 1, Naukova dumka, Kyiv. (in Ukrainian).
6. Istoriiia ukrainskoi muzyky (1992), [History of Ukrainian music], vol. IV, Naukova dumka, Kyiv. (in Ukrainian).
7. Kozyttskyi, P. (1971), Spiv i muzyka v Kyivskij akademii za 300 rokiv yii isnuvannia [Singing and Music Academy in Kiev for 300 years of its existence], Muzychna Ukraina, Kyiv. (in Ukrainian).
8. Kolessa, F. (1947), Spogady pro Mykolu Lysenka [Memories of Mykola Lysenko], Vilna Ukrayina, Lviv. (in Ukrainian).
9. Koshyts, O. (1995), Spohady [Memories], Rada, Kyiv. (in Ukrainian).
10. Lashchenko, A. (1989), Khorovaia kultura: aspekty izuchenyia i razvytyia [Choral culture: aspects of learning and development], Muzychna Ukraina, Kyiv. (in Russian).
11. Mykhailychenko, O. (2005), Osvitno-pedahohichni aspekty ukrainskoi muzychnoi kultury druhoi polovyny XIX – pochatku XX st. [Educational and pedagogical aspects of Ukrainian musical culture of the late nineteenth – early twentieth century], Vyd-vo Mrija-1, Sumy. (in Ukrainian).
12. Pavlovskiy, M. (1968), Choral travel Lysenko, M. V. Lysenko v spohadakh suchasnykiv [M. V. Lysenko in the memoirs of contemporaries], Kyiv, Muzychna Ukraina, pp. 411–521. (in Ukrainian).
13. Parkhomenko, L. (1989), Choral life, Istoriiia ukrainskoi muzyky [History of Ukrainian music], Kyiv, Naukova dumka, vol. I, pp. 364–372. (in Ukrainian).
14. Rudenko, L. (2010), “The role of the Kyiv Mohyla Theological Academies and development of choral art in Ukraine (based on their collecting notes)”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03 “musical art”, Kyiv, 220 p. (in Ukrainian).
15. Rusova, S. (2003), Memories, M. V. Lysenko v spohadakh suchasnykiv [M. V. Lysenko in the memories of contemporaries], Kyiv, Muzychna Ukraina, vol. II, pp. 167–175. (in Ukrainian).

УДК 78.03.082

Ван Ченьдо

**ДЕТСКАЯ ТЕМА В НАУКЕ И ИСКУССТВЕ XX ВЕКА –
НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКИ “ДЕТСКОГО УГОЛКА” КЛОДА ДЕБЮССИ**

В статье исследовано тенденции трактовки темы детства в науке и искусстве XX века с последующим анализом “Детского уголка” К. Дебюсси как одного из образцов этого рода музыки. Пьесы цикла Дебюсси рассмотрено в аспекте введения в мир образов новой музыки, представленной в структуре классической французской сюиты. Охарактеризовано эстетизм мировоззрения французского мастера, что делает его творчество чрезвычайно привлекательным для китайских музыкантов и слушателей.

Ключевые слова: детская музыка, стиль в музыке, детская тема в науке и искусстве, музыкальный жанр, музыкальная форма.

Ван Ченьдо

**ДИТЯЧА ТЕМА В НАУЦІ ТА МИСТЕЦТВІ XX СТОЛІТТЯ –
НА ПРИКЛАДІ МУЗИКИ “ДИТЯЧОГО КУТОЧКА” КЛОДА ДЕБЮССИ**

У статті досліджено тенденції трактування теми дитинства в науці та мистецтві XX століття з наступним аналізом “Дитячого куточка” К. Дебюссі як одного зі зразків цього виду музики. П'єси циклу Дебюссі розглянуто в аспекті введення у світ образів нової музики, представленої в структурі класичної французької сюїти. Охарактеризовано естетизм світогляд французького майстра, що робить його творчість надзвичайно привабливою для китайських музикантів і слухачів.

Ключові слова: дитяча музыка, стиль у музиці, дитяча тема в науці і мистецтві, музичний жанр, музична форма.

Wang Chenduo

**CHILDREN'S THEME IN SCIENCE AND ART IN THE TWENTIETH CENTURY –
THE EXAMPLE OF MUSIC “CHILDREN'S CORNER” CLAUDE DEBUSSY**

This article summarizes the trends in interpretation of the theme of childhood in the science and art of the twentieth century, followed by the manifestation of them in the analysis of the “Children's Corner” by Claude Debussy.

And for China, and Europe has defined the twentieth century children's completeness of the presentation theme in different directions for its solution – based on the development of the specifics in the scientific field. Child psychology as an autonomous education, as the under and the above of the psychology in relation to the “psychology of consciousness” of the traditional psychological approach focused on adult mental stereotypes of persons – it was property of the last century.

The importance of children's themes in the art of the twentieth century, the outputs identified in the paradoxical creative practice, demonstrating how to Dada signs in the method and the results of the creative act. Such specificity aleatory, happenings, as the direction of minimalism in general, technology, genre-typological and paradigmatic stylistic figures show that the denial of the artistic canon as such, since we are talking about removing the composition incorporated as a basic feature of mimesis.

The literature on the works of Debussy is always celebrated “Children's Corner”. It means not so much for children as for children: Special of the work is determined by the fact that it is technically relatively simple, but the overall image is not within the boundaries of dimensions of child

psychology of perception and play this music. Playing the song series of the Debussy – an introduction to the world of images of new music, symbolizing the verge of art not seen in the previous century. The set of new ideas introduced in the structure of the classic French suites. The detailed presentation and sheer aestheticism French master makes his work very attractive for Chinese musicians and listeners.

Key words: *children's music, style of music, children's theme in science and art, musical genre, musical form.*

Тема детства в науке и искусстве последние два столетия занимает значительное место в исследованиях и в художественном творчестве, в том числе окристаллизовалась сфера “музыки для детей и о детях” в музыкальном искусстве. Однако динамика социума и творческих интересов создает подвижные акценты в подходах к указанной тематике, что фиксируется в специальной литературе, посвященной творчеству авторов, в том числе уделявших внимание указанному предмету, то есть в книгах, посвященных творчеству Р. Шумана, М. Мусоргского, Н. Лысенко, П. Чайковского, Э. Хумпердинка, В. Ребикова, Тен Шанте и др. Соответственно, в трудах А. Альшванга, Д. Житомирского, Р. Берберова, И. Мартынова, И. Нестьева и многих других уделено внимание пьесам для детей и о детях в творчестве выдающихся композиторов. Однако такие музыковедческие характеристики обращены, прежде всего, к описанию индивидуального стиля соответствующих композиторов, отчего теряется специфика собственно детского в такого рода сочинениях.

Методологическая основа исследования – интонационный подход школы Б. Асафьева [1], имеющий в предлагаемом им стилевом компаративе принципиальные совпадения с пониманием художественного эффекта в трудах китайских музыковедов, что зафиксировано в работах Ма Вей и У Голин [3; 8].

Цель статьи – обобщить тенденции трактовки темы детства в науке и искусстве XX века с последующим прослеживанием их в анализе “Детского уголка” К. Дебюсси.

И для Китая, и для Европы XX век определил полноту охвата детской темы в разных направленностях ее решения – на основании развития этой специфики в научной сфере. Детская психология как автономное образование, как психология под- и сверхсознания по отношению к “психологии сознания” традиционного психологического подхода, ориентированной на мыслительные стереотипы взрослых особей, составила достояние именно минувшего столетия. Естественно, что данный подход в психологии (а XX век в целом определен по ведущей исследовательской идее как “век психологии”) оказался с разработками психологии “детства человечества”, первоэтапов человеческого существования. Последние, вопреки научной инерции сторонников концепции прогресса в общественном развитии, воспринимались не как “примитивные”, но как симультанный мыслительный ступок, питающий последующие исторические периоды.

Соответственно, утвердилась (см. разработки Ж. Пиаже, А. Валлона, Б. Поршнева [6; 7]) идея “потенциальной гениальности” детства, в искусстве XX века особую весомость приобрела тема героев-детей (в том числе юной Жанны д’Арк), юношества, жертвенно спасающего мир от катастрофы. В советской литературе герой Н. Островского Павел Корчагин (роман “Как закалялась сталь”) сконцентрировал выражение идеи “жертвы юностью”, которая прошла через весь, “прекрасный и ужасный”, минувший XX век. Кстати, в Китае этот роман и автор, персонафицировавший героический комплекс своего произведения, чрезвычайно почитаемы. Во всем мире до сегодняшнего дня вызывает поклонение юное мученичество кубинского революционера и врача Че Гевары. Молодежные движения 1920-х и 1950–1960-х годов составили опорные линии социальных процессов прошедшего века. От середины XX века вплоть до настоящего времени линия моды упорно возвращается к контуру “подросткового китча”.

XX век демонстрирует не просто детскую литературу и искусство, направленное к детям и сообщающее взрослым о детях. Сказки Х. Андерсена для детей, составив самую знаменитую сферу деятельности великого датского писателя, не исчерпывали его совокупных литературных занятий. Аналогично – гениальные сказки А. Пушкина, которые определили существенную, но в целом не преобладающую линию творческих поисков. И “Детский альбом” П. Чайковского составил откровение гения русской музыки, однако большая часть наследия его

– “о взрослых” и “для взрослых”. Украинский композитор Н. Лысенко одним из первых в Европе стал писать оперы для детей, но при этом главное свое призвание не осознавал в связи с детской темой.

А вот младший современник Чайковского и Лысенко, немецкий композитор Э. Хумпердинк утвердился исключительно как автор детской оперы. В параллель к музыкальному ареалу складывается специализация исключительно “детских писателей” (С. Лягерлеф, Дж. Родари, А. Гайдар), режиссеров исключительно детских фильмов – советский киносказочник А. Роу снабжал подрастающие поколения дошкольного и младшего школьного возраста тиражированием лент, снятых в середине минувшего века, уже много десятилетий после смерти режиссера. Детская тема в творчестве маститых авторов перестала быть исключением, но некоторой необходимой составляющей их творчества, иногда существенно корректируя облик героев в произведениях “для взрослых”.

Такова ситуация с творчеством С. Прокофьева, у которого не только важна и самостоятельна сфера написанного для детей и о детях, но облик его знаменитых персонажей (Джульетта в балете “Ромео и Джульетта” по В. Шекспиру, др.) решен в детских тонах, вопреки исторической логике и свидетельству чрезвычайно почитаемого литературного источника. Детская тема очень важна в творчестве Б. Бриттена, однако и во множественных сочинениях “взрослого” репертуара персонажи с детской психологией определяют характерный художественный типаж авторских композиций.

Подобный же расклад – в творчестве Б. Бартока, у которого в центре творческого пути расположен цикл “Микрокосмос”, написанный для детей, ставший объектом внимания и в данной работе. Но, главное, есть то, что детская тема как образ-персонаж пронизывает симфонические, камерно-инструментальные сочинения автора, придавая их выразительности странное совмещение ценностей выражения. Таков знаменитый фрагмент “перебора пентахорда” как бы неуверенными детскими пальчиками – перед кодой финала “Музыки для струнных, ударных и челесты”, знаменуя мысль о детстве как источнике обновления и в целом всеобъемлющего Блага в доступной трогательной конкретике проявления.

В практике китайского театра, традиционно ведущего звена в цепи традиционных музыкальных акций, если не детская тема как таковая, то активность очень юных героев-персонажей определила специфику сюжетов и жанровых типологий. Так, одним из самых знаменитых этапов развития китайского национального театра в XX столетии стал реформированный молодежный спектакль в развитие традиций Пекинской оперы – “Седая девушка” МаКе, в котором героиня, единственный раз в практике Цзинцзюй, стала на пуанты, демонстрируя исключительную (“подростковую”) хрупкость и нежность облика в невероятной напряженности испытаний, выпавших на ее долю.

Весомость детской темы в искусстве XX века обозначилась в парадоксальных выходах творческой практики, демонстрирующей как бы дадаистские нарочитости в методе и в результатах творческого акта. Такова специфика алеаторики, хеппенинга, минимализма как направления в целом, технология, жанровая типологичность и парадигматически-стилевой показатели которых демонстрируют отторжение художественного канона как такового, поскольку речь идет о снятии композиционной оформленности как базисного признака мимезиса.

Обобщая сказанное, констатируем самозначимость и самодостаточность детской тематики в творчестве ряда авторов XX века, при том, что сохраняется от XIX столетия паритетность “взрослого” и “детского” вклада мастеров в их совокупный творческий запас.

В литературе, посвященной творчеству К. Дебюсси, всегда отмечаем “Детский уголок”. Это сочинение не столько для детей, сколько о детях: особость данного произведения определяется тем, что оно технически сравнительно несложное, однако не в измерениях детской психологии восприятия и воспроизведения этой музыки. Так, И. Мартынов писал: “Детский уголок” интересен по отбору тем и сюжетов, равно как и по их трактовке. Ранние композиторы Шуман и Чайковский уже писали детские произведения. А французский композитор вводит маленьких пианистов в круг образов импрессионистического искусства” [4, с. 217].

В связи со сказанным ссылаемся на позицию С. Яроцинского, который писал: “Дебюсси никогда не соглашался с термином “импрессионизм” в отношении своей музыки, напротив, композитор всегда противился ему, говоря о нем не иначе, как с иронией” [9, с. 93].

Но замечательно то, как развивает данный тезис Яроцинский: “Искусство Дебюсси, поначалу импрессионистическое, сегодня использует более крупные формы, более четкие идеи, конструкции и ритмы более выразительные, как в таких произведениях, как “Море”, “Детский уголок”...” [9, с. 93].

Этот комментарий существенен: стилистика импрессионизма включает особого рода переключаемость и калейдоскопичность образов, недоступных, в целом, музыкальному самовыражению ребенка. Творение Дебюсси сравнимо с поисками, сделанными несколько позже Б. Бартоком, который проложил также свой стилистический путь, но, все же, уступая требованиям жанра “музыки для детей” буквально, нашел более простые, ясные, доступные детскому восприятию средства. И все же, “Детский уголок” Дебюсси, по убеждению И. Мартынова, есть настоящая музыка для маленьких слушателей, равно интересная и для взрослых [4, с. 218].

“Детский уголок” Дебюсси (1908 г.) представляет собой маленькие пьесы, которые обладают большими художественными достоинствами и обобщенностью образов, что позволяет им занимать место и в учебном репертуаре, и в выступлениях артистов на концертной эстраде. Более того, они существуют и в переложении для симфонического оркестра [4, с. 217].

И. Мартынов, Ю. Кремлев выстроили в своих монографиях характеристики-анализы в связи с каждой пьесой композиции. Первая пьеса у Дебюсси – “Doctor Gradus ad Parnassum”. Мартынов заявил, что открывается цикл юмористическим по характеру жанром “импрессионистической токкаты”, очень динамичной, полной юмора, оживленного яркими гармоническими штрихами [4, с. 217]. Фактура однообразна, она основана на ровном и непрерывном движении шестнадцатых. Безусловно, такая пьеса по жанру – Прелюдия, во французской традиции обозначающей нечто высокое [10]. Есть здесь и этюдность – в духе “сухой” технической этюдности М. Клементи, как еще недавно говорили об итальянских композиторах. Ю. Кремлев утверждал, что в музыке Дебюсси есть ирония по адресу Клементи [2, с. 543].

И все же: “Дебюсси подчеркивает приемы старых формул движения, секвенции, дает репризу на доминантовом органном пункте... в музыке Дебюсси есть искренняя увлеченность, поэтичная изящная игра красок” [2, с. 543].

Две последующие пьесы, №№ 2, 3 – это “Колыбельная слонов” и “Серенада кукле”. Названные авторы (И. Мартынов, Ю. Кремлев) демонстрируют схожие оценки музыки Дебюсси: оба констатируют, что эта музыка очень изящна, главным элементом ее выступают созвучия кварт и квинт, как бы имитирующих звуки банджо (это – о № 3) [4, с. 217].

Четвертая пьеса озаглавлена “Снег танцует”; это самая развернутая и наиболее новаторски устремленная пьеса цикла: она представляет собой как бы эскиз Прелюдии № 6 (“Шаги на снегу”). Написано произведение как бы “тончайшей акварельной кистью” [4, с. 218]. И уже этот штрих характеристики показателен в том отношении, которое обозначил Ю. Кремлев: пьеса превосходна по своей выразительности, хотя вряд ли может быть названа подлинно детской; в ней явно влияние зимних образов Чайковского (см. его Первую симфонию) [2, с. 544]. Пьеса, хотя и протяженная, слушается без утомления. Это происходит благодаря эмоциональной подвижности образа.

Пятая пьеса – “Маленький пастух” – это образец ненавязчивого и точного фольклоризма Дебюсси, обращенного к крестьянской Франции, в наследование в данном принципе эпохи Рамо и рококо в целом. В сочинении наличествует сопоставление выразительных контрастов, в виде последований одноголосных наигрышей и мелодии с сопровождением, отмеченных звучаний натуральных и хроматических ладов, в то же время свежо воздействует на слух контраст минорной тоники и мажорной субдоминанты.

Шестая пьеса – “Кукольный кэк-уок” – демонстрирует урбанистические мотивы, вводя в мир танцевальных ритмов, специфических для XX века. К. Дебюсси был одним из первых

композиторов начала минувшего века, который услышал в ритмах новых танцев то, что вскоре стало музыкой масс-культуры и музыкальным знаком XX столетия.

Итак, пьесы Дебюсси – это все оригинальные пьесы, ставящие своей целью введение в мир образов новой музыки, символизирующие грани искусства, не замеченные в предшествующие века. И вся эта совокупность новых идей введена в структуру классической французской сюиты, в которой прелюдийная первая пьеса составляет высокий исток последующего развития. Шутливое название первой пьесы “Doctor Gradus ad Parnasum” совершенно не снимает уважительного отношения к Клементи как классика жанра этюда-прелюдии, который имел сакральный смысл во французской традиции.

Приведённые характеристики Ю. Кремлёва и И. Мартынова не затрагивают символизма К. Дебюсси, тогда как сама “промежуточность” цикла как “музыки для детей” и “музыки о детях” представляет характерную для символизма некоторую зашифрованность смысла. Указанная детализированность изложения и явный эстетизм французского мастера делает его творчество чрезвычайно привлекательным для китайских музыкантов, импрессионистско-символистские составляющие находим у многих композиторов Китая, в том числе и у тех, которые писали музыку для детей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1977. – 279 с.
2. Кремлев Ю. Фредерик Шопен. Очерк жизни и творчества. – Изд. третье / Ю. Кремлев. – М. : Музыка, 1971. – 607 с.
3. Ма Вей. Концепция формы в музыке Китая и Европы: аспекты композиции та исполнительства: Автореф. канд. дис. – Одеса, 2004. – 17 с.
4. Мартынов И. Клод Дебюсси / И. Мартынов. – М. : Музыка, 1964. – 280 с.
5. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах / [Гл.ред. Ю. Келдыш]. Т. 2, ГОНДОЛЬЕРА-КОРСОВ. – М. : Сов. энциклопедия, 1974. – С. 204–208.
6. Поршнева Б. О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии / Б. Поршнева. – М. : Мысль, 1974. – 487 с.
7. Поршнева Б. Социальная психология и история / Б. Поршнева. – М. : Наука, 1965. – 213 с.
8. У Голин. Китайская исполнительская интонация в европейской вокальной музыке XIX–XX столетий: Автореф. канд. дис. – Одеса, 2006. – 16 с.
9. Яроцкий С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцкий. – М. : Прогресс, 1978. – 232 с.
10. Francois Couperin L'art de toucher le Clavecin – Die Kunst das Clavecin zuzuspielen – The Art of playing the Harpsichord.– Leipzig: Breitkopf & Härtel, Edition Breitkopf & 5560, 1933. – 39 s.

REFERENCES

1. Asafyev, B. (1977), *Kniga o Stravinskome* [Book about I. Stravinsky], Leningrad, Music. (in Russian).
2. Kremlev, Yu. (1971), *Frederic Shopen. Ocherk zhisni i tvorchestva* [Frederic Chopin. Essay about the life and work edition], Moscow, Music. (in Russian).
3. Ma Wei (2004), “The concept of form in the music of China and Europe: aspects of composition and performance” Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03 “musical art”, Odessa, 17 p. (in Ukrainian).
4. Martinov, I. (1964), *Klod Debussy* [Claude Debussy], Moscow, Music. (in Russian).
5. *Musikalnaja enciklopediya v 6-ti tomah* (1974) [Musical encyclopedia in 6 parts], main edition Yu Keldysh, P. 2, Gondoliera Corsov, Moscow, Sov. encyclopedia, p. 204–208. (in Russian).
6. Porshnev, B. (1974), *O nachale chelovecheckoy istoriy. Problemi paleopsihologii* [About the beginning of human history. Problems paleopsihology], Moscow, Mysl. (in Russian).
7. Porshnev, B. (1965) *Socialnaya psihologia i istoria* [Social Psychology and History], Moscow, Nauka. (in Russian).
8. Wu Guolin (2006), “Chinese performing tone in European vocal music of the XIX–XX centuries”. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03 “musical art”, Odessa, 16 p. (in Ukrainian).

9. Yarotsinski, C. (1978), Klod Debussy, impressionism i simvolism [Claude Debussy, Impressionism and Symbolism], Moscow, Progress. (in Russian).
10. Francois, Couperin (1933), L'art de touchr le Clavesin [The art of touch Harpsichord], Leipzig, Breitkopf & Härtel, Edition Breitkopf & 5560. (in French).

УДК 786.6: 786.2

Наталія Рябуха

ПРОСТОРОВІСТЬ ЯК ПАРАМЕТР ЗВУКООБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ ВИКОНАВЦЯ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті досліджено особливості трактування просторовості в динаміці історико-культурних змін з урахуванням ролі виконавця-інтерпретатора, який моделює образ світу крізь призму художньо-акустичної концепції звуку. Розглянуто специфіку творення просторових ефектів через взаємодію внутрішніх (суб'єктивних) та зовнішніх (об'єктивних) компонентів музичного сприйняття суб'єкта творчості. Охарактеризовано детермінанти, що спричинили акцентування на просторових аспектах звукообразу в музичній творчості ХХ ст.

Ключові слова: звукообраз, звукообразне мислення, просторовість, звук, художньо-акустична концепція звуку.

Наталья Рябуха

ПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ КАК ПАРАМЕТР ЗВУКООБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье исследовано особенности трактовки пространственности в динамике историко-культурных изменений с учетом роли исполнителя-интерпретатора, который моделирует образ мира сквозь призму художественно-акустической концепции звука. Рассмотрено специфику создания пространственных эффектов через взаимодействие внутренних (субъективных) и внешних (объективных) компонентов музыкального восприятия субъекта творчества. Охарактеризовано детерминанты, повлекшие акцентирование на пространственных аспектах звукообразу в музыкальном творчестве ХХ в.

Ключевые слова: звукообраз, звукообразное мышление, пространственность, звук, художественно-акустическая концепция звука.

Nataliya Riabukha

SPATIALITY AS A PARAMETER OF SOUND-IMAGERY THINKING OF ARTISTS: THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS

The article explores the spatial parameters of sound-imagery thinking of artists in the dynamics of historical and cultural change. Revealed the role of artist-interpret, which is simulates the sound image of the world through the prism the art and acoustic concept of instrumental sound.

Revealed semantic parallels between the ideological paradigm, expressing deep meaningful cultural references, and sound-era musical consciousness, which is reflected in the characteristics of the spatial organization of soundscape of music. It found that sound-imagery thinking of musician depends on the vertical, horizontal and deep musical texture coordinates. Each audio object in the course of working on the projection space coordinates is distinguished by location (sound image, register), length (duration), energy (volume), color (tonal color), density (significance) and function in dynamic deployment.

Identified phonological, structural and semantic, genre and style and chronotopic particular embodiment of the concept of spatiality in the sound-image of the world in modernity. It is proved that a concept of spatiality due to the expansion of the boundaries of acoustic perception, which led to a new understanding of the nature of instrumentalism as a way of representation the sound of world-image.

The specificity of creating spatial effects due to the interaction of internal (subjective) and external (objective) components of musical perception of the subject of creativity. Proved that sound-imagery thinking of artist – a cyclic sequence think-psycho-motor operations aimed at reproduction, analysis and adjustment time when creating spatial depth, volume and perspective. On the conceptual level spatial setting enhances sound clearly and semantic verbal unity, plastic and visual thinking artist from the standpoint of life and cultural experiences. Holistic analysis of performing parameters of space due to the unity of acoustic, psychological and artistic preconditions sound image thinking composer and performer, whose algorithm given individual means of constructing a musical.

Key words: *sound image, sound image thinking, spatiality, sound, sound art and sound concept.*

“Відклик озвучує буття образу”

Г. Башляр [3, с. 8].

У сучасній методології мистецтвознавства з'ясовано, що просторовість є не просто атрибутом музичного буття, а й універсальною категорією пізнання музики. Через взаємодію внутрішніх (суб'єктивних) та зовнішніх (об'єктивних) компонентів музичного сприйняття суб'єкт творчості відтворює просторові уявлення про *звуковий образ світу*, що пов'язані з характером звуковідчуття епохи. При цьому, створення просторових звукообразів зумовлюється темброво-колеристичною, жанрово-комунікативною, структурно-семантичною та стильовою специфікою твору. Але є й інша сторона просторово-звукової реалізації, що передбачає врахування виконавського мислення. Отже, зв'язок просторових компонентів музичного сприйняття й озвучення *звукової сутності* музичного твору вказує на необхідність пошуку методології, адекватної законам смислоутворення у виконавському мистецтві (у тому числі у семіотичному дискурсі, що моделює закони мови/мовлення та мислення).

Методологічне обґрунтування просторового фактора звукообразного мислення виконавця спирається на відомі у сучасному науковому обігу підходи до вивчення проблеми художнього й, зокрема, музичного простору: *системний* (М. Каган [15], Р. Зобов [12], А. Мостепаненко [12; 27], Г. Панкевич [33]); *феноменологічний* (О. Лосєв [19], Л. Бергер [4], Г. Башляр [3]); *онтологічний* (Г. Орлов [31; 32], В. Медушевський [24], В. Суханцева [40]); *семіотичний* (Ю. Лотман [20], І. Мацієвський [23], Ю. Чекан [46], В. Шуранов [47]); *структурно-семантичний* (Є. Назайкінський [28], В. Бобровський [5], М. Скребкова-Філатова [35], М. Кокжаєв [17], С. Мозгот [26]); *психологічний* (М. Арановський [2], Є. Назайкінський [29], В. Холопова [44], М. Старчеус [39], О. Таганов [41]); *історико-стильовий* (Н. Герасимова-Персидська [7], В. Мартинов [22], К. Мелік-Пашаєв [25], О. Чекан [45], Н. Зубарева [13], Н. Васильєва [6], С. Гоменюк [8], І. Довжинець [9]); *етномузикознавчий* (І. Земцовський [11]). Незважаючи на докладність та великий обсяг проведених досліджень, невизначеною залишається проблема звукообразного мислення виконавця в системі трансформації просторової концепції музики. Розмаїття стилістичних течій, експериментів, синтетичних форм у музичному мистецтві ХХ ст. потребує усвідомлення сутнісних сил як композитора, так і виконавця. Саме завдяки суб'єктивним передумовам (творчій інтуїції, фантазії, темпераменту, продуктивній уяві виконавця) вловлюється і висловлюється “звуковий образ епохи”, що сконцентровано виражає засобами просторової візуалізації уявлення про саму культуру.

Мета статті – обґрунтувати просторовість як параметр звукообразного мислення виконавця в контексті процесів трансформації законів музичної творчості.

Просторові параметри звукообразного мислення виконавця можна умовно поділити на *зовнішні* (первинні) і *внутрішні* (вторинні). До зовнішніх віднесемо наступні.

1. Звукове середовище культурного ландшафту (“звуковий ландшафт” епохи, культури, етносу), що складається з природних, соціокультурних та акустичних факторів

реального фізичного простору навколишнього світу як прототип уявлюваного, ілюзорного quasi-простору.

2. Архітектурно-акустичні характеристики концертного приміщення, в якому відбуваються звукові події з урахуванням певних ревербераційних, тембро-висотно-динамічних нюансів;

3. Просторове розташування (локалізація) “звукових тіл” (музичного інструментарію) або інших джерел звучання;

4. Конструктивні (форма, об’єм корпусу) та органологічні (розташування звуковисотної шкали) особливості музичного інструмента, що зумовлюють специфіку темброутворення, артикуляції, педалізації.

5. Жанрово-комунікативні умови та авторська програмна настанова, що створюють передумови виникнення просторових звукообразів, навіяних сінестезійною (“крос-модальною”) специфікою звуківідчуття.

Внутрішні фактори просторово-звукового моделювання образу світу (створення звукообразної концепції твору) пов’язані з теорією фактури, яка достатньо розроблена в теоретичному музикознавстві такими вченими, як В. Холопова [43], Є. Назайкінський [28], І. Ігнатченко [14], О. Александрова [1], М. Скребкова-Філатова [36], Н. Зубарева [13], Т. Краснікова [18], І. Сніткова [37] та ін. Виходячи з визначення фактури як “тривимірної музично-просторової конфігурації звукової тканини, яка диференціює і об’єднує по вертикалі, горизонталі й глибині всю сукупність компонентів” [28, с. 73], концепт просторовості необхідно розглядати на наступних масштабних рівнях музичного цілого: фонічному, інтонаційно-семантичному і композиційно-драматургічному.

Просторові звукообрази віддзеркалюють “досвід часу” (Г. Орлов), організований композитором і “матеріалізований у звуці” виконавцем, для якого первинними є слухові, дотикальні, зорові відчуття, моторно-рухові реакції, закладені в людині генетично. Під час виконання звукообраз простору формується як структурна єдність звукових об’єктів, що одночасно заряджаються почуттєвою, розумовою і духовною енергією, яка зумовлює рельєфне, художньо-акустичне багатство, гнучкість та жвавість звучання музики.

Звукообразне мислення виконавця залежить від вертикальної, горизонтальної й глибинної координат музичної фактури. Кожний звуковий об’єкт, що у процесі виконання працює на проекцію просторових координат (горизонтальної, глибинної та вертикальної) розрізняється за місцем розташування (звуковисотним, регістровим), протяжністю (тривалістю), енергією (гучністю), забарвленням (темброколеритом), щільністю (вагомістю) та функцією в динаміці розгортання. Значну роль у процесі розгортання звукових образів відіграють темп музичного твору, насиченість музичних подій на “момент часу” (В. Бобровський), складність “фактурного образу” (“фактурного ландшафту”) (Т. Краснікова). Отже, структурна модель звукообразного мислення виконавця вміщує широкий контекст інформаційно-комунікативних рівнів, утворюючи багаторівневу систему опосередкованих зв’язків: від структури музичного звука як “сигнала – знака – концепта” (В. Суханцева) до послідовного розгорнення просторово-зорових та моторно-рухливих відчуттів у конкретному акті виконання/сприйняття.

Внутрішні параметри просторової атрибуції звукообразів, які об’єктивно закладені композитором у тексті і вимагають своєї повноцінної реалізації, обумовлені креативною *роллю виконавця*. У його творчому процесі присутні усі вищезазначені рівні зі своєю “одиницею слухання”: художньо-просторові параметри звуку (маса, об’єм, щільність), інтонаційна драматургія і композиційна структура (як вищий рівень за Є. Назайкінським), обумовлені акустико-психологічними та художньо-жанровими передумовами. У просторовій атрибутивності виконавської мови велике значення має весь арсенал виконавської артикуляції, що увібрав усе різноманіття ігрових прийомів руху.

На фонічному рівні звук сприймається як просторово-локалізований об’єкт виконавського сприйняття/мислення. Просторове відчуття звуку залежить від динамічних, тембро-колеристичних, артикуляційних нюансів, пов’язаних із інструментальним утіленням. На інтонаційно-семантичному рівні слухове сприйняття проектує звукообразне уявлення

просторово-рухового типу – образи рухів (ілюзії наближення-видалення, просторова об'ємність та рельєфність слухових відчуттів-рухів). Важливу роль відіграє смислова єдність між фактурною організацією та комунікативною функцією виконавських засобів. Завдяки цьому посилюється фоносемантичне значення кожного знака, навіть паузи. На композиційно-драматургічному рівні формується цілісний погляд – “згорнутий образ цілого” (Є. Назайкінський), в якому присутній світ різноманітних просторових відчуттів, уявлень, образів.

У виконавському процесі просторовість як онтологічний атрибут звукообразного мислення розгортається через певну конфігурацію фактурно-тембрових і артикуляційно-динамічних співвідношень. Багато що залежить від *виконавського слухання* та *бачення* глибинних вимірів, просторових модифікацій гучності, тембру, висоти, тривалості тону, що спираються на живе музично-виконавське мовлення. Враховуючи роль зовнішніх факторів (акустику середовища, фізіологію слуху, інструменталізм), у звуковому просторі музичного твору як у цілісному “звуковому соборі” (Г. Орлов) матеріалізуються *звуко-зорові просторові образи*. У *співтворчій стихії* виконавського часу в процесі спатилізації (за концепцією В. Холопової), тобто переведення слухо-моторних, артикуляційних і часових відчуттів у просторові, звуковий образ постає як смислова модель – *думка-образ*.

Таким чином, просторовий параметр звукообразного мислення виконавця передбачає алгоритм виконавської стратегії (“зсередини – назовні”):

- “*кінетичний простір*” – фактурно-фонічне та інструментальне втілення звукообразного руху, що у процесі розвитку набуває векторної спрямованості відповідно до вертикальних просторових відчуттів (відтворення масштабності, широти охоплення звукового простору, панорамності);

- “*синестетичний простір*” або “*простір спів-відчуття*” – об'ємне бачення світу на рівні глибинної площини в контексті крос-модального звуковідчуття, що відповідає темброкolorистичному плану твору та комунікативним умовам звукового середовища (створення ілюзій “відчутного – зримого”, звукової перспективи “близького – далекого”, “минулого – майбутнього”, ефектів відлуння, відгомону);

- “*простір смислу*”, або “*концептуальний простір*” – закріплення типологічно-узагальненої просторової моделі звукового образу світу як феномена рефлектуючої свідомості.

Отже, *звукообразне мислення виконавця* – це циклічна послідовність мисле-психорухових операцій, спрямованих на відтворення, аналіз і коригування звучання під час створення просторової глибини, об'ємності і перспективи. На концептуальному рівні просторовий параметр звучання посилює виразно-смислову єдність вербального, пластичного та візуального мислення виконавця з позиції життєвого і культурного досвіду. Цілісний аналіз виконавських параметрів просторовості обумовлений єдністю акустичних, психологічних і художніх передумов звукообразного мислення композитора і виконавця, алгоритм якого заданий індивідуальними засобами конструювання музичного цілого (смыслеобразу).

Оскільки розвиток музики віддзеркалює глобальні процеси трансформації культурно засвоєних моделей просторового звуковідчуття світу, то стає очевидним закономірний зв'язок виконавського мислення з динамікою історико-культурних змін. Спираючись на дослідження С. Мозгот [26, с. 20], зауважимо, що в історичній ретроспективі розвитку музичного мистецтва склалися наступні *смислові моделі організації звукового простору*: міметична (середньовіччя), герменевтична (Ренесанс), семантична (бароко), гносеологічна (класицизм), символічна (романтизм), синестезійна (імпресіонізм) і семіотична (XX століття). Отже, трансформація параметрів організації часопросторового континууму призводить і до переакцентуації смислових векторів у просторовому відображенні звукового образу світу.

Трагування просторової концепції музики культурно детерміновано, оскільки зумовлено появою нового звукового ідеалу, що відповідає трансформації смислової моделі світу на всіх рівнях мікро- і макропроцесів музичного формотворення. Сфера впливу зовнішнього акустичного простору на внутрішню структуру просторових образів відома з практики антифонного (лат. *antiphona*, від грец. *αντιφωνος* – “той, що звучить у відповідь”)

співу, відомої ще в Стародавній Греції, а також з моменту введення його в християнське богослужіння. Використання прийому поперемінного звучання в багатохорових композиціях, починаючи з епохи Відродження (у творчості А. Вілларта, О. Лассо, А. і Д. Габріелі), свідчить про нові принципи композиційного мислення. Звукообразне мислення виконавців ґрунтувалося на образно-слуховому відтворенні просторових ефектів, залучених з інтонаційно-часової природи звучання слів. З часом на основі звукообразжальних прийомів (ефектів “світла і тіні”, дзвонистості, звукової імітації та наслідування) формується семантика звукової репрезентації аудіовізуальної перцепції просторових образів.

В історико-стильовій еволюції класико-романтичної традиції просторовість оцінюється як змістовний компонент. У процесі семантизації елементів звукового простору, що розпочався із закріпленням у музиці XVII–XVIII ст. риторичної символіки, провідною ознакою звукообразного мислення залишилися принципи зображальної програмності. Характерними ознаками просторовості в музиці бароко стають складність та щільність фактури, яка зумовлена сполученістю голосів у поліфонічній вертикалі. При цьому створення “образу простору” в меншій мірі залежало від волі виконавця, і в більшій – від композиторського мислення. Рельєфність, ясність та вивіреність звукового ідеалу класицизму відповідає просторово замкненій логіці відтворення звукообразів. Поступово завойовуючи звуковий простір, класичний розподіл елементів інструментальної фактури зумовив артикуляційну розчленованість та контраст (динамічний, темповий, тембровий, регістровий) звукових елементів, що позначилися і у виконавській стилістиці.

Осмислення музичного простору в епоху романтизму бере початок з інших життєвих позицій і культурного досвіду, що приводить до розширення ролі позамузичних асоціативних уявлень та звернення до прийомів і жанрів різних видів мистецтв. З народженням концепції романтичного двосвіття та ствердженням ідеї безмежності, нескінченності та багатовимірної глибини звукового відчуття світу крізь призму особистісного “я” усвідомлюється феномен звуку, що символізує метафізичну природу просторового слухання. Звукообразне мислення виконавця ґрунтується на темброво-колеристичному відтворенні найтонших відтінків музичного тону, майстерно підбираючи динамічні, агогічні, артикуляційні прийоми та використання обертоново-просторової педалізації. Разом з тим, багатощаровість і різноплановість фактури, які зумовлюють яскраву зримість і рельєфність музичної образності, розширюють художньо-акустичні межі просторового світосприйняття.

Творчість К. Дебюссі стала рубіжним моментом для музики XX ст., оскільки намітилися шляхи докорінного оновлення принципів звукообразного моделювання світу людини, спираючись на технічні засоби XIX ст. Однією із найважливіших тенденцій стало розширення функції звуку як “молекули музичного смислу” (Н. Корихалова), автономного елемента звукового континууму, що привело до посилення його темброво-колеристичних, артикуляційних і просторових параметрів. Сміслова переакцентуація у концептуальному просторі музичного твору та усвідомлення обмеженості принципів звукообразного мислення романтизму зумовили необхідність пошуку нового звукового ідеалу, який позначився у художній концепції звуку та трактуванні звукового образу фортепіано. У розумінні К. Дебюссі фортепіанний звук і простір діють як *символи вічних ідей*, оскільки поновлюються їх первинні властивості – метафізичність, звукоспоглядальність, зануреність у глибинну стихію звучання, символічність світобачення. Це, у певній мірі, збігається з релігійно-філософськими ідеями давньосхідних цивілізацій стосовно звуку-абсолюту як філософської категорії, трактування законів організації простору і часу, онтологічної сутності Всесвіту. Отже, саме К. Дебюссі був одним із перших композиторів, для якого звуковий облік твору мав не тільки естетичне значення, але і слугував метою розширення меж звукообразного уявлення і мислення, що дає поштовх до якісного переходу до нового просторового відчуття звуку.

Іншими причинами, що спонукали акцентування на просторових аспектах звукообразу в музичній творчості XX ст., були:

1) нова культурна реальність, яка розширює “акустичну територію” художньої (звуко-музичної) свідомості суб’єкта творчості, зумовлює дегуманізацію, мікроструктуралізм і багатозначність інтегрованого погляду на світ;

2) синестетична парадигма звукообразного мислення, що відобразила посилення значення візуального начала в музиці (В. Холопова) і мистецтві в цілому, виявила множинність обліків звуку;

3) психологічні передумови предметно-просторових уявлень (М. Арановський), пов'язані з прагненням “бачити світ в іншому світлі” (Г. Орлов), які виявили нові можливості писати і говорити по-новому у неklasичних типах звукового простору: “руховий” (О. Скрябін, А. Веберн), “дотиковий” (К. Дебюссі, А. Шенберг), сонорний, електроакустичний, цифровий;

4) нові параметри музичної мови, які сприяли створенню звукової перспективи тембральними, звуковисотними, артикуляційними засобами, що посилили увагу до звуку як до самостійного феномена.

Зі збільшенням ролі виконавця як співтворця все більш включаються детермінанти звукообразного мислення, закладені автором у просторових ефектах, які створюються індивідуальними прийомами (особливостями інструментального тембро-образу, виконавської інтонації), а також розширенням музично-звукового середовища побутування (виконанням у великому концертному залі, на відкритому повітрі і в камерному приміщенні). Поєднання умов зовнішнього звукового середовища з глибинними процесами звукообразного мислення (з урахуванням філософсько-світоглядних і естетичних настанов) визначили формування романтичного звукового ідеалу, чуттєве переживання якого взаємопов'язано з простором символу.

З підвищенням автономної значущості звуку як акустичного, психологічного та художнього феномена в контексті синестетичної парадигми аklасичного мистецтва збільшується роль фонічних засобів музичної мови. Це зумовлює вектор новаторських шукань композиторів наступних поколінь, звукообразне мислення яких передбачає просторовість як онтологічний параметр мистецтва Новітнього часу.

Сутнісні закономірності формування просторових уявлень пов'язані з принципами універсального еволюціонізму і синергетики, що привело до об'єднання гуманітарної та природознавчої культур. Теорія багатовимірного просторово-часового континууму є результатом довгого шляху осмислення – від геометричних побудов античності до “геометризації фізичної картини світу” [10, с. 23]. Згідно природничо-наукової теорії, просторово-часовий континуум культури обумовлений взаємопереходом трьох історичних етапів у контексті динаміки трансформаційних процесів: класичний (до 1900-х рр.), аklасичний (1900–1960-і рр.) і постаklасичний (після 1960–1970-х рр.).

У динаміці історико-культурних змін роль просторового параметра в звукообразному мисленні композитора і виконавця відбилася не тільки на рівні сприйняття і фіксації в різних типах фактури звукової картини світу, але і в цілому – на комунікативних процесах музичної творчості. Трансформація звукового простору, усвідомленого як філософська та музично-стильова універсалія, свідчить про зміни в світовідчутті, світогляді особистості в різні епохи, як в індивідуальній, так і в колективній художній свідомості. Очевидним є те, що в кожному історичному періоді формується своя “просторово-часова концепція культури” [9, с. 15], в контексті якої освоюється механізм хронотопічних особливостей.

В електронній музиці просторовими ефектами створюється “ілюзія метаморфності” [2, с. 334], завдяки чому важливими стають створення “рухомого звуку” [8] і його просторових метаморфоз. Формується просторова модель звуку – звук-сфера, оскільки для композитора важливими стають внутрішня структура звуку (обертони, форманти, спектр). У “тривимірній моделі музичної світобудови” [3] з урахуванням просторово-акустичних та комунікативно-когнітивних зв'язків виявляється новий рівень відношення між звучним і незвучним, реальним і перцептуальним, предметним і метафізичним. У просторовій перцепції звукообразів визначальними факторами стають “внутрішньозонні” характеристики звучання, завдяки яким створюється реальне відчуття рельєфності, форми, величини та локалізації.

У ХХ ст. просторовість стає парадигмою композиторського мислення, яка зумовлює аспекти композиційного (ширше – творчого) процесу. Збільшення значення колористики, тембральності, сонористики, експериментальний вектор і авангардні техніки письма свідчать про нові принципи роботи композиторів і виконавців з просторово-акустичними параметрами

звуку. Різноманітні експерименти зі звуком проводилися з метою виявити взаємозв'язок між його внутрішніми і зовнішніми якостями.

Якщо до зовнішніх властивостей, як відомо, слід відносити природні якості звуку (сила і тривалість звучання, висота, тембр), то до внутрішніх, на думку І. Тукової, належать ті, які формують особливості перших і вимагають специфічних знань у сфері музичної акустики (обертони, форманти, спектр) [11, с. 76]. В результаті відбору і організації (висотної, просторової і тимчасової координат) звукового матеріалу до середини ХХ ст. виробилися певні принципи трактування звуку.

Прагнення композиторів зробити прорив у новий просторовий вимір звукового світу більш характерно для електронно-акустичної музики. Однак для досягнення просторових ефектів в акустичній музиці також використовуються електронні прийоми (генерація і відбір звуковисотного, ритмічних, тембрових, частотна модуляція, фільтрація, звуковий спектр), які дозволили композиторам управляти внутрішньою структурою музичного звуку і тим самим оволоділи його внутрішнім мікросвітом. Експериментування над звуковисотними і тембральними характеристиками звучання приводять до можливості “створювати звук”, а також візуально-акустичні просторові образи.

Сучасні комп'ютерні технології (MIDI-секвенсери, віртуальні синтезатори) дозволяють композиторам візуалізувати звукообразні ідеї у вигляді символів, організованих у графічні фрагменти, які наочно передають звукову ауру простору через теситурну, темброву і фактурну організацію музики (графічну партитуру, сонограму або спектрограму). В результаті можна говорити про трансформацію атомарної концепції звуку в сферичну (зональну). Так, звук-атом як точка-центр просторово локалізується не тільки у фізичному просторі (за допомогою стереофонічної системи відтворення), але і у вигляді звукокомплексів з об'ємною (сферичною) структурою, зафіксованою у вигляді графічного символу віртуальної партитури.

Торкаючись глибинних властивостей свідомості і підсвідомості, музика фокусує в одиничному звуці здатність згортання простору в єдину “точку-центр” (концепт). Відмовляючись від колишніх методів і усвідомлюючи суттєві зміни в структурі художньої свідомості, змінюється і логосний принцип звукообразного мислення – від предметної просторовості до метафізичної, умоглядної. Фоноцентричний вектор музичної свідомості вимагає індивідуальності і пізнаваності авторської концепції звуку.

Зміни в даній сфері призводять до трансформування парадигми звукообразного мислення. Сучасний композитор, якого більше не обмежують міметичні властивості програмної музики, пов'язані з естетичними поняттями дійсності, мімезису, вираження, відображення, більшою мірою мислить іншими категоріями – текст, структура, знак, звукообраз. Предметом його діяльності стає не сама мова, а її “внутрішнє звучання”, конотація смислів. Це впливає і на модифікацію музичного простору – розширення, багатовимірність, в якій кожен звук несе в собі “атомарну силу енергетичного заряду” [3].

Вплив просторового параметра на звукообразне мислення виконавця обумовлено пошуком композиторів нових вимірів у музиці: не тільки чуттєво відчутних, а й метафізично усвідомлюваних. Увага переноситься зі звукового процесу в “надзвуковий” рівень формування звукообразних уявлень, завдяки яким звучання стає не тільки чутним, але і видимим – “звукозоровим”.

Являючись онтологічним параметром звукообразного мислення, просторовість обумовлюється взаємозв'язком між пізнанням об'єктивності фізичного простору через предметність світу і його суб'єктивною репрезентацією творчої “версії” в динаміці інтонаційного розгортання звукообразів. У музичному мистецтві ХХ ст. відбувається тотальне включення генетичних і структурно-функціональних параметрів реального простору у внутрішню структуру організації звукового матеріалу. Експериментальний пошук композиторів був спрямований на розкриття “внутрішнього життя” музичного звуку, яке проявлялося на акустичному мікрорівні музичної композиції, а також привів до розростання його просторових якостей (маси, об'єму і щільності). В результаті стає можливим зануритися в нескінченний простір звукового космосу, опанувати його мікроструктуру. У зв'язку з розширенням фізико-акустичної моделі звуку, а також зі збільшенням ролі його просторових

якостей атомарне-процесуальне (звук-атом і звук-процес) трактування звуку трансформуються у концептуально-феноменологічне (звук-концепт). Саме розуміння звуку не як матеріалу, а як концепту, що вміщує безліч смислових граней звукового образу світу, стає стійкою парадигмою ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александрова Е. Фактура как проявление отношений рельефа и фона (на материале фортепианной музыки австро-немецкого романтизма) : автореф. дисс. ... канд. иск-я : 17.00.02. – Муз. иск-во / Е. Александрова. – Ленинград, 1988. – 26 с.
2. Арановский М. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М. : Музыка, 1974. – С. 252–272.
3. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства [пер. с франц.] / Г. Башляр. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 376 с.
4. Бергер Л. Пространственный образ мира в структуре художественного стиля : автореф. дисс. ... канд. философ. наук / Л. Бергер. – М. : Институт философии РАН, 1994. – 19 с.
5. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки / В. Бобровский. – Вып 1. – М. : Музыка, 1989. – 268 с.
6. Васильева Н. Типовые музыкальные формы и логос времени-пространства : автореф. дисс. ... канд. иск-я : 17.00.02. – Муз. иск-во / Н. Васильева. – Саратов, 1996. – 21 с.
7. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи / Н. Герасимова-Персидская // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования / [сост. Л. Дыс]. – К. : Муз. Україна, 1989. – С. 54–64.
8. Гоменюк С. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 – Муз. мист. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – 18 с.
9. Довжинець І. Відтворення пленерних ефектів у фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. – Муз. мист. / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2006. – 18 с.
10. Драгулян В. Метаморфозы музыкального пространства: от А. Н. Скрябина до... / В. Драгулян // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. – Вип. 24. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків : Видавництво НТМТ, 2009. – С. 330–341.
11. Земцовский И. И. Хронотопы музыкального фольклора: опыт типологии / И. И. Земцовский // Пространство и время в искусстве / ЛГИТМиК [отв. ред. О. Притыкина]. – Л., 1988. – С. 93–100.
12. Зобов Р. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства / Р. Зобов, А. Мостепаненко // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сб. ст. – Л. : Искусство, 1974. – С. 11–25.
13. Зубарева Н. Фактура как форма реализации пространственно-временных представлений (проблемы генезиса и исторической эволюции музыкальных хронотопов : автореф. дисс. ... канд. иск-я : 17.00.02. – Муз. иск-во / Н. Зубарева. – Ленинград, 1990. – 22 с.
14. Игнатченко Г. О динамических процессах в музыкальной фактуре : автореф. дисс. ... канд. иск-я : 17.00.02 / ИМФЭ им. М. Т. Рильского АН Укр. – К., 1984. – 25 с.
15. Каган М. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки / М. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: Сборник статей. – Л. : Искусство, 1974. – С. 26–39.
16. Кокжаев М. Необычное в обычном. Признаки зарождения новых технологий в парадоксах музыки ХХ века / М. Кокжаев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kokzhayev-unordinar.html
17. Кокжаев М. Топология музыкального пространства / М. Кокжаев. – М. : Композитор, 2004. – 88 с.

18. Красникова Т. Фактура в музыке XX века : автореф. дисс. докт. иск-я : 17.00.02. – Муз. иск-во / Т. Красникова. – М., 2009. – 55 с.
19. Лосев А. Музыка как предмет логики / А. Лосев // Форма. Стиль. Выражение. – М. : Мысль, 1995. – С. 405–602.
20. Лотман Ю. К проблеме пространственной семиотики / Ю. Лотман // Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – СПб. : Искусство, 1998. – С. 224–446.
21. Манафова М. Тембр и темброколотит в современной музыке / М. Манафова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tguwww.woa/wa/Main?textid=2735&level1=main&level2=articles>
22. Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования / В. Мартынов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сб. ст. – Л. : Искусство, 1974. – С. 238–246.
23. Мацеевский И. Перцептивное пространство в музыкальной архитектонике / И. Мацеевский // Выбор и сочетание. Открытая форма: сб. ст. к 75-летию Ю. Г. Кона. – Петрозаводск; СПб. : Изд-во Музфонда, 1995. – С. 77–81.
24. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
25. Мелик-Пашаев К. Пространство и время в музыке и их преломление во французской традиции / К. Мелик-Пашаев // Проблемы музыкальной науки. – М., 1975. – Вып. 3. – С. 467–479.
26. Мозгот С. Музыкальное пространство в творчестве Клода Дебюсси : автореф. дисс. ... канд. иск-я : 17.00.02. – Муз. иск-во / С. Мозгот. – Саратов, 2006. – 23 с.
27. Мостепаненко А. Пространство и время в макро-, мега- и микромире / А. Мостепаненко. – М. : Наука, 1974. – 234 с.
28. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
29. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 384 с.
30. Омельченко В. Движущийся звук как основа композиционной техники [Текст] / В. Омельченко // С. Рахманинов: на переломе столетий. – Харьков : СПДФО Носань В. А., 2007. – Вып. 4. – С. 98–103.
31. Орлов Г. Время и пространство в музыке / Г. Орлов // Проблемы музыкальной науки. – М. : Музыка, 1972. – Вып. 1. – С. 358–394.
32. Орлов Г. Дерево музыки / Г. Орлов. – 2-е изд., испр. – СПб. : Композитор, 2005. – 440 с.
33. Панкевич Г. Проблема анализа пространственно-временной организации музыки / Г. Панкевич // Музыкальное искусство и наука. – М. : Музыка, 1978. – Вып. 3. – С. 124–145.
34. Притыкина О. Музыкальное время: понятие и явление / О. Притыкина // Пространство и время в искусстве. – Л., 1988. – С. 67–92.
35. Скребкова-Филатова М. О художественных возможностях музыкального пространства / М. Скребкова-Филатова // Пространство и время в музыке. – М. : Музыка, 1992. – С. 208–223.
36. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: художественные возможности, структура, функции / М. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка, 1985. – 285 с.
37. Сниткова И. Звуковой материал современной музыки и некоторые аспекты теории фактуры / И. Сниткова // Фактура в системе музыкально-выразительных средств: Межвуз. сб. [под ред. И. В. Ефимовой]. – Изд-во Краснояр. ун-та, 1991. – С. 3–23.
38. Стародубцев В. Концепции современного естествознания : учеб. пособие / В. Стародубцев. – Томский политех. ун-т. – 2-е изд., доп. – Томск, 2002. – 184 с.
39. Старчеус М. О хронотопах музыкального мышления / М. Старчеус // Музыкальная академия. – 2004. – № 4. – С. 230–238.
40. Суханцева В. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки / В. Суханцева. – К. : Факт, 2000. – 176 с.

41. Таганов О. Особливості психологічного сприйняття звукового простору музичних творів : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. – Муз. мист. / О. Таганов. – НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2006. – 19 с.
42. Тукова І. Трактовка звуку як фактора формування техніки музичної композиції / І. Тукова // Часопис національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – 2011. – № 1 (10). – С. 72–79.
43. Холопова В. Н. Фактура: Очерк / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1979. – 87 с.
44. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: уч. пособие / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 320 с.
45. Чекан О. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.01. – Теорія та історія культури / О. Чекан. – НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 1999. – 17 с.
46. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу : монограф. / Ю. Чекан. – К. : Логос, 2009. – 227 с.
47. Шуранов В. О предметно-чувственном и символическом пространстве музыки / В. Шуранов // Смысловые структуры в музыкальном тексте [отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова]. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1998. – Вып. 150. – С. 6–21.

REFERENCES

1. Aleksandrova, E. (1988), “Texture as a manifestation of relations of relief and background (for example of piano music Austrian-Germany romanticism)”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.02 “musical art”, Leningrad, 26 p. (in Russian).
2. Aranovskij, M. (1974), On the psychological premises subject-dimensional representations of hearing. Problemy muzykal'nogo myshlenija [Problems of musical thinking], Moscow, Music, pp. 252–272. (in Russian).
3. Bashljar, G. (2004), Izbrannoe: Poetika prostranstva [Favourites: The poetics of space]. Moscow, Publ.ROSSPEN. (in Russian).
4. Berger, L. (1994), “The spatial image of the world in the structure of the artistic style”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Philosophy), Moscow, Publ. Institute of Philosophy RAN, 19 p. (in Russian).
5. Bobrovskij, V. (1989), Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshlenija [The themes as a factor of musical thought], Moscow, Muzyka, iss. 1. (in Russian).
6. Vasil'eva, N. (1996), “Typical forms of music and logo space-time”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.02 “musical art”, Saratov, 21 p. (in Russian).
7. Gerasimova-Persidskaja, N. (1989), An outlet to the new principles of spatial and temporal organization of music at turning era. Muzykal'noe myshlenie: sushhnost', kategorii, aspekty issledovanija [Musical thinking: the nature, categories, aspects of research]. Kiev, Musical Ukraine, pp. 54–64. (in Russian).
8. Gomenjuk, S. (2006), “The musical chronotop, objects and phenomena. Typology of time and spatial organization in the form of avant-garde music”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03 “musical art”, Kiev, National Music Academy of Ukraine named P. I. Tchaikovsky, 18 p. (in Ukrainian).
9. Dovzhinec', I. (2006), “Reproduction plein air effects in piano music”. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03 “musical art”, Odessa, State Academy of Music named A. V. Nezhdanova, 18 p. (in Ukrainian).
10. Draguljan, V. (2009), Metamorphoses of musical space: from Scriabin to ..., Problemi vzajemodiji mistectva, pedagogiki ta teoriji i praktiky osvity [Problems of art, pedagogy and education theory and practice]. Proceedings of the Kharkov State Institute of Arts named I. P. Kotlyarevskiy, Publ. NTMT, issue 24, pp. 330–341. (in Ukrainian).
11. Zemcovskij, I. (1988), Chronotope of folk music: Experience the typology, Prostranstvo i vremja v iskusstve [Space and time are in art], Leningrad, LGITMiK, pp. 93–100. (in Russian).
12. Zobov, R, Mostepanenko, A. (1974), About typology of spatial and temporal relations in the sphere of art]. Ritm, prostrantvo i vremja v literature i iskusstve [Rhythm, space and time in art and literature]. Leningrsd, Iskusstvo, pp.11–25. (in Russian).

13. Zubareva, N. (1990), "Texture as a form of implementation of space-time representations (of the genesis and historical evolution of musical chronotopes)", Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.02 "musical art", Leningrad, 22 p. (in Russian).
14. Ignatchenko, G. (1984), "Dynamical processes in the musical texture", Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.02 "musical art", Kiev, Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology named M.T. Rylskiy, Academy of Science of Ukraine, 25 p. (in Russian).
15. Kagan, M. (1974), Space and time in art as an aesthetic problem science, *Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve* [Rhythm, space and time in art and literature]. Leningrad, Iskusstvo, pp.26–39. (in Russian).
16. Kokzhaev, M. (2004), *Neobychnoe v obychnom. Priznaki zarozhdenija novyh tehnologij v paradoksah muzyki XX veka* [Unusual in the usual. Signs of the emergence of new technologies in the paradoxes of music of the XX century]. Available at: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kokzhayev-unordinar.html (accessed 15 February 2015). (in Russian).
17. Kokzhaev, M. (2004), *Topologija muzykal'nogo prostranstva* [The topology of musical space], Moscow, Kompozitor, 88 p. (in Russian).
18. Krasnikova, T. (2009), "The texture of the music of the twentieth century" Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.02 "musical art", Moscow, 55 p. (in Russian).
19. Losev, A. (1995), *Muzyka kak predmet logiki* [Music as a matter of logic]. *Forma. Stil'. Vyrazhenie* [Form. Style. Expression.], Moscow, Publ. Mysl, pp. 405–602. (in Russian).
20. Lotman, Ju. (1998), On the problem of spatial semiotics. *Struktura hudozhestvennogo teksta. Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [The structure of the literary text. The semiotics of film and cinema aesthetics issues]. Sankt-Petersburg, Iskusstvo, pp. 224–446. (in Russian).
21. Manafova, M. (2007), *Tembr i tembrokolorit v sovremennoj muzyke* [The timbre and tonal color in modern music]. Available at: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tguwww.woa/wa/Main?textid=2735&level1=main&level2=articles> (accessed 15 February 2015). (in Russian).
22. Martynov, V. (1974), Time and space as factors musical shaping. *Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve* [Rhythm, space and time in art and literature]. Leningrad, Iskusstvo, pp. 238–246. (in Russian).
23. Macievskij, I. (1995), *Perceptual space in the musical architectonics. Vybor i sochetanie. Otkrytaja forma* [Selection and combination. Open form], Petrozavodsk; Sankt-Petersburg, Publ. Muzfond, pp. 77–81. (in Russian).
24. Medushevskij, V. (1976), *O zakonomernostjah i sredstvah hudozhestvennogo vozdejstvija muzyki* [On regularities and means of artistic influence of music], Moscow, Music. (in Russian).
25. Melik-Pashaev, K. (1975), Space and time are in music and their refraction in the French tradition. *Problemy muzykal'noj nauki* [Problems of musical science], Moscow, Issue 3, pp. 467–479. (in Russian).
26. Mozgot, S. (2006), "Musical space in the works of Claude Debussy", Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.02 "musical art", Saratov, 23 p. (in Russian).
27. Mostepanenko, A. (1974), *Prostranstvo i vremja v makro-, mega- i mikromire* [Space and time in macro-, mega- and micro-world], Moscow, Nauka. (in Russian).
28. Nazajkinskij, E. (1982), *Logika muzykal'noj kompozicii* [The logic of music composition]. Moscow, Muzyka. (in Russian).
29. Nazajkinskij, E. (1972), *O psihologii muzykal'nogo vosprijatija* [On the psychology of music perception], Moscow, Muzyka. (in Russian).
30. Omel'chenko, V. (2007), *Basis for moving sound of compositional technique. S. Rahmaninov: na perelome stoletij* [Rachmaninov: at the turn of the centuries], Kharkiv, Publ. SPDFO V. Nosan', issue 4, pp. 98–103. (in Russian).
31. Orlov, G. (1972), *Time and space music. Problemy muzykal'noj nauki* [Problems of musical science], Moscow, Muzyka, issue 1, pp. 358–394. (in Russian).
32. Orlov, G. (2005), *Drevo muziky* [The Tree of music], Sankt-Petersburg, Kompozitor. (in Russian).

33. Pankevich, G. (1978), The problem of analysis of spatio-temporal organization of music]. Muzykal'noe iskusstvo i nauka [Musical Art and Science], Moscow, Muzyka, issue 3, pp. 124–145. (in Russian).
34. Pritykina, O. (1988), Musical time: concept and phenomenon. Prostranstvo i vremja v iskusstve [Space and time are in art], Leningrad, pp. 67–92. (in Russian).
35. Skrebkova-Filatova, M. (1992), O hudozhestvennyh vozmozhnostjakh muzykal'nogo prostranstva [On the artistic possibilities of musical space]. Prostranstvo i vremja v muzyke [Space and time are in music]. Moscow, Muzyka, pp. 208–223.
36. Skrebkova-Filatova, M. (1985), Faktura v muzyke: hudozhestvennye vozmozhnosti, struktura, funkcii [The texture of the music: the artistic possibilities of the structure, function], Moscow, Muzyka. (in Russian).
37. Snitkova, I. (1991), The sound of modern music material and some aspects of the theory of the invoice. Faktura v sisteme muzykal'no-vyrazitel'nyh sredstv [Texture in the musical means of expression], Intercollege. Sat. ed. I. Efimova, Krasnojarsk, pp. 3–23. (in Russian).
38. Starodubcev, V. (2002), Konceptii sovremennogo estestvoznanija [Concepts of modern science]. Tomsk. (in Russian).
39. Starcheus, M. (2004), About Chronotope musical thinking. Muzykal'naja akademija [Academy of Music], no. 4, pp. 230–238. (in Russian).
40. Suhanceva, V. (2000), Muzyka kak mir cheloveka. Ot idei vselennoj – k filosofii muzyki [Music as a man's world. From the idea of the universe – to the philosophy of music]. Kiev, Fakt. (in Russian).
41. Taganov, O. (2006), “Features of psychological perception of sound space music”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.02 “musical art”, Kiev, National Music Academy of Ukraine named P. I. Tchaikovsky, 19 p. (in Ukrainian)
42. Tukova, I. (2011), Interpretation as a factor in the formation of sound technology musical composition. Chasopis nacional'noji muzichnoji akademiji Ukrajinny im .P. I. Chajkovs'kogo [Journal of National Music Academy of Ukraine named P.Tchaikovsky], no. 1 (10), pp. 72–79. (in Ukrainian)
43. Holopova, V. (1979), Faktura [Facture], Moscow, Muzyka. (in Russian).
44. Holopova, V. (2000), Muzyka kak vid iskusstva. [Music as an art form]. Sankt-Petersburg, Lan'. (in Russian).
45. Chekan, O. (1999), “Artistic musical work space: genesis and functioning”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.02 “musical art”, Kiev, National Music Academy of Ukraine named P. I. Tchaikovsky, 17 p. (in Ukrainian).
46. Chekan, Ju. (2009), Intonacijnij obraz svitu [Intonational world image]. Kiev, Logos, 227 p. (in Ukrainian).
47. Shuranov, V. (1998), About object-sensory and symbolic space music. Smyslovye struktury v muzykal'nom tekste [Semantic structure of the musical text], Moscow, Publ. RAM im. Gnesinyh, issue 150, pp. 6–21. (in Russian).

УДК 316.72: [7.072.2:94 (477) “19”]

Ірина Мазур

МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ ПРАВОБЕРЕЖНОЇ ТА ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ У 20-Х – ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ 30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті досліджено діяльність музикознавчих студій у контексті соціокультурних процесів, які відбувалися на теренах Правобережної та Лівобережної України у 20-х – першій половині 30-х років ХХ століття. Розглянуто та окреслено специфіку музичних інституцій, визначено основні напрямки їх діяльності, з'ясовано характерні особливості розгортання

музикознавчих студій у різних регіонах України. Визначено роль та значення інституцій у процесі вивчення, дослідження, збереження та популяризації народнописенної творчості.

Ключові слова: музикознавчі студії, народнописенна творчість, періодичні видання, соціокультурні процеси, Правобережна Україна, Лівобережна Україна.

Ирина Мазур

МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ СТУДИИ В КОНТЕКСТЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ ПРАВОБЕРЕЖНОЙ И ЛЕВОБЕРЕЖНОЙ УКРАИНЫ В 20-Х – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ 30-Х ГОДОВ XX ВЕКА

В статье исследовано деятельность музыковедческих студий в контексте социокультурных процессов, которые происходили на территории Правобережной и Левобережной Украины в 20-х – первой половине 30-х годов XX века. Рассмотрено и обозначено специфику музыкальных институций, определено основные направления их деятельности, выяснено характерные особенности развёртывания музыковедческих студий в разных регионах Украины. Определено роль и значение институций в процессе изучения, исследования, сохранения и популяризации народнопесенного творчества.

Ключевые слова: музыковедческие студии, народно-песенное творчество, периодические издания, социокультурные процессы, Правобережная Украина, Левобережная Украина.

Iryna Mazur

MUSICAL EXPERT STUDIOS AS IN THE CONTEXT OF SOCIOCULTURAL PROCESSES ON THE TERRITORY OF THE RIGHT-BANK UKRAINE AND THE LEFT-BANK UKRAINE IN THE TWENTIES AND THE FIRST PART OF THE THIRTIES OF THE XX CENTURY

During the independence period of Ukraine, the processes of establishment of its statehood and unitarianism, the issues, dealing with cultural artistic heritage studying of our people, are becoming of great importance. The researchers, dealing with the number of Ukraine's historical past issues, pay special attention to the twenties of XX century, the period, the main feature of which was the process of rebirth and realization of national values importance as means on the way to general raising both scientific and spiritual level of Ukrainians. The establishment of numerous institutions at the time was the sign of very powerful development of Ukrainian ethnology, which aim was to material and spiritual heritage of Ukrainian people. Despite the great number of scientific works, concerning the cultural artistic space development of western Ukraine, none of the scientists intended to spotlight the activity and importance of the musical institutions in the context of the social cultural processes taking place on the territory of the Right-bank and Left-bank Ukraine at the given period.

The purpose of the article is to outline the main trends and to specific the activity of musical expert studios in the context of social cultural processes on the territory of the Right-bank and Left-bank Ukraine in the twenties and first part of the thirties of the XX century. The study of characteristic features and peculiarities of the folklore song creation process development, taking place on different territories of Ukraine, will help to reconstruct historical past and also all components, which made a single unit on the way to Ukrainian national cultural space at the beginning of the XX century.

As the result of the study of the specific expansion of musical expert studios activity on the territory of the Right-bank and Left-bank Ukraine in the twenties and the first half of the thirties of the XX century we come to the conclusion that the process of collecting, research and popularizing of Ukrainian people's folklore song creation at the mentioned period on the both parts of Ukraine, though on different territories, had the same and common goal, that is to collect everything that was considered the most valuable for tune of our people to protect the spiritual heritage of Ukrainians. The outstanding features of many scientific studies, based on the collected folklore material, became

the detailed, scrupulous, exact fixation of all peculiarities of the performance style. On the one hand all this enabled to confirm the unique value of song material, and on the other hand enhanced the possibility of historical past reconstruction which was represented by these same collected song examples of people is heritage. The scientific works of scientists, both from East and West of Ukraine, dedicated to collection and studying of folklore material, became a bright proof and argumentation of the originality, unique originality of the Ukrainian nation, which should be considered as one significant part of the world cultural-artistic space.

Key words: *musical expert studios, folklore song creation, periodicals, sociocultural processes, the Right-bank Ukraine, the Left-bank Ukraine.*

У роки незалежності України, ствердження її державності і соборності пріоритетного значення набувають питання, пов'язані з вивченням культурно-мистецької спадщини нашого народу. Здобутки фольклорної скарбниці українців відіграють важливу роль у процесах формотворення національної самосвідомості, визнання самотності та індивідуальності української нації. Насамперед, це пов'язано з необхідністю усвідомлення місця та значення народнопісенної творчості нашого народу у вихованні української ідентичності. Формування основних принципів та законів психології, етики, естетики, ментальності українців завжди відбувалося на основі фольклорно-етнографічних надбань, проте у ХХ столітті відбулося примусове і жорстоке порушення та викривлення цих життєво необхідних орієнтирів.

Заміна важливих і визначальних для подальшого розвитку та піднесення української нації духовних пріоритетів химерними гаслами, трафаретними лозунгами та шаблонами призвела до значної деформації світогляду нашого народу, що значною мірою визначило специфіку психології та ментальності українців. Вихід з цієї складної і досить проблемної ситуації, в якій опинилося українське суспільство на сучасному історичному етапі, полягає в необхідності повернення та відродження багатющої духовної спадщини, в якій вагоме значення належить народнопісенній творчості нашого народу.

Серед багатьох питань історичного минулого України особливу увагу дослідників привертають 20-ті роки ХХ століття – період, характерною ознакою якого був процес відродження та усвідомлення вагомості національних цінностей як необхідного підґрунтя на шляху до загального піднесення як науково-дослідницького, так і духовного рівня українців. Особливістю потужного розвитку українського народознавства в цей час стала поява численних інституцій, які ставили собі за мету збирання, дослідження, збереження та популяризацію зразків матеріальної і духовної спадщини українського народу.

Окреслена тематика не є новою, адже на сьогоднішній день існує чимало праць, присвячених вивченню окремих складових соціокультурного простору України періоду 20–30-х років ХХ століття. Поява багатьох робіт, присвячених вивченню саме цього історичного проміжку часу, була зумовлена тією ситуацією, яка склалася в українській дослідницькій діяльності: знайомство із забороненими і закритими архівними документами, введення в обіг великої кількості фактологічного матеріалу, вивчення документів приватних архівів надало змогу науковцям розпочати процес реконструкції історичного минулого, відтворення достовірно правдивої еволюції розвитку української держави в ХХ столітті. Так, ціла низка досліджень, серед яких потрібно назвати дисертації Н. Костюк [11], П. Шиманського [20], Р. Дудик [5], О. Мартиненко [15], Т. Росул [18], присвячені вивченню музичної культури Західної України та її регіонів в означений період, а саме – 20–30-х років ХХ століття. Цікавий фактологічний та дослідницький матеріал подано у наукових розробках С. Грици [3], М. Загайкевич [6], М. Ржевської [17], Ф. Шешка [19], С. Наріжного [16], В. Гошовського [2] тощо. При наявності значної кількості наукових розробок та праць, присвячених розвитку культурно-мистецького простору Західної України, жоден з дослідників не ставив собі за мету висвітлити діяльність та з'ясувати роль і значення музичних інституцій у контексті соціокультурних процесів, які відбувалися на теренах Правобережної та Лівобережної України в означений період.

Мета статті – окреслити основні напрямки та визначити специфіку діяльності музикознавчих інституцій у контексті соціокультурних процесів на теренах Правобережної та

Лівобережної України у 20-х – першій половині 30-х років ХХ століття. З'ясування особливостей та виявлення характерних ознак, які були притаманні розгортанню процесів дослідження народнопісенної творчості на різних територіях Української держави, допоможуть у реконструкції історичного минулого та відтворенні усіх компонентів, що склали єдине ціле на шляху до національного піднесення українського культурного простору на початку ХХ століття.

Специфіка діяльності національно-культурних інституцій у галузі дослідження народнопісенної творчості у 20-і роки ХХ століття була спричинена особливостями перебігу соціокультурних процесів на теренах західних і східних українських земель. Наслідком поразки національно-визвольних змагань, що тривали протягом 1917–1920 рр., став “новий етап політичного і територіального розколу українського народу, вкотре підірвавши вікові мрії українців про об'єднання в межах єдиної національної держави. Більша частина українських земель під назвою “Українська Соціалістична Радянська Республіка” була підпорядкована Москві та увійшла до складу Радянського Союзу, поступово втрачаючи риси державного суверенітету. Доля Радянської України в 20–30-ті рр. ХХ ст. була нерозривно пов'язана з історією радянського суспільства, що переживало на той час суперечливі та кардинальні зміни в усіх сферах життя” [7, с. 4]. Відбувся територіальний поділ українських земель між трьома державами: Західна Волинь, Західне Полісся, Холмщина, Підляшшя та Східна Галичина були приєднані до Польської держави, Закарпаття відійшло до Чехословаччини, а Буковина – до Румунії.

Більшовицька ідеологія скеровувала усі форми культурного життя на українських землях, що увійшли до складу Радянського Союзу. Впливом радянських ідеологічних догм була безпосередньо позначена і діяльність збирачів та дослідників фольклору.

ХІІ з'їздом РКП(б) у квітні 1923 р. було проголошено політику “коренізації”, яка в Україні отримала назву “українізації”. Однією зі сторін обраного напрямку політичного курсу влада оголосила розвиток національної культури, скерований у руслі більшовицької ідеології. В умовах політики українізації відбувався процес, основними складовими якого були два різноспрямовані вектори: перший з них характеризувався насадженням нової світоглядної парадигми радянської влади, що робила неможливим будь-яке національне самоствердження і визнання етнічної самобутності; а в основу другого було покладено титанічну роботу національно свідомих науковців, що прагнули розвивати українську наукову думку як один з головних засобів збереження національної свідомості українського народу. Усвідомлюючи неоднозначність наслідків процесу українізації, не можна не відмітити його певного позитивного впливу на становлення наукової думки, розвиток національного мистецтва, діяльність освітянських і просвітницьких закладів і, врешті-решт, на процес розвитку та піднесення науково-дослідницького процесу в галузі музичної фольклористики.

Нетривалий духовний ренесанс, викликаний конкретними заходами у руслі українізації, проявився не лише у розмаїтті і кількості новостворених літературних організацій та об'єднань художників, розвитку театру і кіномистецтва, але й у розбудові діяльності Етнографічної Комісії при Українській Академії Наук, Кабінету музичної етнографії ВУАН, різноманітних осередків збирання і дослідження фольклору.

Культурний розвиток західноукраїнських земель у 20-і роки ХХ століття проходив під гаслом державотворчого руху та активного зростання національної самосвідомості, що значною мірою стимулювало процеси дослідження як суспільно-політичних, так і духовних, культурно-мистецьких сфер буття українського народу. Завдяки подвижницькій та титанічній праці представників української науки і культури на світовому обрії невдовзі з'явився досить вагомий, значущий і одночасно самобутній феномен – українська народність.

Показовими для розвитку культурного життя західноукраїнських земель були соціокультурні процеси Галичини, яка на той час характеризувалася високим рівнем різноманітних організаційних структур, зокрема наявністю музеїв, архівів, бібліотек, друкарень, видавництва, театрів, літературних та мистецьких осередків. Перераховані вище заклади значною мірою сприяли активізації культурно-національного життя, піднімали рівень науково-дослідницької думки. Усе “це спричинилося до того, що Галичина, де скупився

найбільш свідомий український елемент, скоро стала центром українським не лише для Австрії, але й на всю Україну” [4, с. 177].

На розвиток культурно-мистецьких процесів Галичини значною мірою вплинули процеси політичного спрямування, зокрема проведення курсу українізації в середині 20-х років на Наддніпрянщині. Викликавши широкий громадський резонанс у Галичині, цей політичний курс значною мірою сприяв посиленню державотворчих процесів, які на перших етапах проведення українізації певною мірою знівелювали усвідомлення її штучності та певної обмеженості.

Втілення в життя ідеї національного піднесення стало одним з основних чинників, який вплинув на значне поживлення зв'язків між регіонами України. Були налагоджені тісні контакти між науковцями Всеукраїнської Академії наук у Києві та працівниками Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові. Академіками ВУАН були обрані В. Гнатюк, Ст. Дністрянський, К. Студинський, Ф. Колесса та інші, а членами НТШ стали близько 30 науковців з більшовицької України. Керівництво ВУАН постійно проводило заходи з метою матеріальної підтримки українських вчених Галичини¹.

Пожвавленню наукових та творчих стосунків між регіонами активно сприяла діяльність лідера українського народознавства М. Грушевського. За його ініціативи у Києві була створена Комісія історії Західної України, основним завданням якої стало проведення різноманітних заходів з метою ознайомлення з кращими зразками історичного минулого та культурної спадщини Галичини. У 1927 році відбулося спільне засідання історичної секції ВУАН та Комісії історії Західної України з нагоди сторіччя видання першої збірки українських пісень М. Максимовича, на якому виступили з доповідями численні вчені та науковці Галичини, торкнувшись актуальних питань розробки методики та методології збирацької та дослідницької діяльності народнопісенної творчості.

За ініціативи західних громадських діячів у Києві була заснована ціла низка західноукраїнських періодичних газет та журналів (“Діло”, “Вечорниці”, “Світ”, “Мета” тощо). Періодичні видання сприяли більш тісному зв'язку між регіонами України, давали змогу ознайомитися з культурними процесами, прослідкувати характер змін, які відбувалися на території Західної України. З метою активного сприяння розвитку національної культури і зміцнення стосунків між Сходом та Заходом у багатьох містах України виникали численні спілки та товариства. У 1925 році в Києві утворюється західноукраїнська секція селянських письменників, яка через два роки відокремилась у Спілку революційних письменників “Західна Україна”. В цей час аналогічне товариство виникло і у Львові, до складу якого увійшло понад 40 діячів культури та мистецтва. Основним орієнтиром у своїй діяльності представники цих організацій вважали, перш за все, об'єктивне висвітлення подій, які розгорталися в цей час у суспільно-культурному просторі двох регіонів. На багатьох засіданнях, які проводилися з певною регулярністю, точилися гострі дискусії та дебати щодо подальшого розвитку національної культури, шляхів, напрямків та методів науково-дослідницької діяльності.

20-ті роки ХХ століття позначені також тенденціями, які мали чіткі ознаки руху протилежного спрямування, зокрема це стосується моментів однобічного висвітлювання або повного замовчування інформації щодо численних культурно-мистецьких подій на західних землях, відсутності відповідей офіційних установ на запити галичан щодо питань культурного обміну, повного ігнорування вирішення багатьох проблем, з якими доводилося постійно стикатися діячам Західної України. Прояви нового курсу, який досить цілеспрямовано і наполегливо проводився радянським керівництвом у ці роки, позначились не тільки на суспільно-політичному житті мешканців Західної України. Зміна ідеологічної спрямованості викликала досить сильну реакцію з боку митців культури та мистецтва, які не бажали миритися з формуванням єдиної “правильної” системи поглядів. У ці роки періодичні видання галичан містять цілу низку публікацій стосовно політики, яку активно проводив радянський уряд: “...знову хочуть примусити мистецтво “служити”. Новий рух не тільки вимагає, щоб був новий

¹ Наприклад, Ф. Колессі було оплачено видання 200 екземплярів його праці “Думи та пісні”.

“зміст”, погляд, світогляд, але щоб цей погляд був один єдиний на всіх. Та й засоби для творчості повинні бути не індивідуальні, а колективні, не “я”, а “ми” [8, с. 90].

На початку 30-х років Радянський Союз фактично припинив публікацію об’єктивної інформації про розвиток національних культур. Галицька культура опинилася в певному інформаційному вакуумі, що значною мірою вплинуло на характер змін, які почали відбуватися у культурно-мистецькому просторі. Зазнаючи певну ізольованість від отримання будь-якої інформації про події, які відбувалися у Східній Україні, багато науковців та діячів культури намагалися розв’язати коло проблем, самотужки шукаючи шляхи їх вирішення. Особлива увага при цьому приділялася здобуткам Східної України, про що неодноразово писалося в критичних рецензіях та доробках галицьких видань: “Незважаючи на несприятливі обставини, композитори Великої України ... працюють щиро й для української національної культури, збагачуючи її великими мистецькими цінностями. Про досягнення великоукраїнських композиторів ми в Галичині маємо тільки уривкові і дуже неповні відомості, а ширший загал ... мабуть і з прізвищами незнайомий, дарма що ці прізвища репрезентують сьогодні іноді цілі стилістичні напрями і дуже поважні мистецькі досягнення” [13, с. 156].

Політика ідеологічного контролю, цензури та засилля певних штампів значною мірою змінили критерії оцінки великої кількості мистецьких явищ на більшій частині України. Наприклад, досить проблематичним і практично неможливим стало вшанування пам’яті видатних діячів минулого, завдяки праці яких українська культура досягла певних висот і визнання у світі. Навіть творчість видатного діяча української музичної культури М. Лисенка підлягала певній цензурі та критиці. Натомість, у Галичині події, пов’язані із вшануванням пам’яті видатних діячів культури та мистецтва, мали надзвичайне значення, що сприяло піднесенню української свідомості, надихало митців на нові творчі пошуки та відкриття. Критичне ставлення радянського уряду до будь-яких проявів національного призводило до заборони та майже повного нівелювання найбільш визначних подій та імен українського мистецтва. Нехтування творчими проявами, ідеологічне цензурування, заборона вільного мистецького руху поступово штучно змінювали напрямок природного розвитку української культури на східних землях, призводячи до появи “мистецтва на замовлення”, “творчості під диктовку” тощо.

На відміну від Східної України, в Галичині у 20-х роках ХХ століття відбувався стрімкий і координований процес становлення професійних шкіл, який супроводжувався активними творчими пошуками способів і методів координації культурно-мистецького руху. Переймаючи деякі організаційні форми та структури Сходу України, вивчаючи досвід та орієнтуючись на деякі важливі і визначальні положення науково-дослідницьких установ Наддніпрянщини щодо розвитку мистецького простору української національної культури, на Галичині виникали численні установи, союзи, спілки, об’єднання, які ставили собі за мету піднесення професійності в різних сферах музичного життя, підвищення загального рівня мистецької культури громадськості. В основу цих установ було покладено національні принципи, які, поєднуючись з певними естетично-творчими чинниками, створювали досить міцне підґрунтя для розвитку української культури.

У 1934 році було створено “Союз Українських Професійних Музик” у Львові. Одним з визначальних чинників появи цієї організації стала необхідність вирішення багатьох фахових питань у галузі музичного мистецтва. Основні заходи Союзу були чітко окреслені і спрямовані на піднесення професійності в усіх галузях музичного мистецтва; вирішення питань охорони творчих і професійних інтересів митців; координацію рівня виконавчої діяльності; налагодження міцних творчих стосунків з мистецькими, громадськими, науковими організаціями не тільки в Україні, але й за її межами.

Проте, найбільша увага львівського “Союзу Українських Професійних Музик” приділялася збиранню, вивченню та популяризації народної спадщини української культури. Вирішення цього питання стало можливим за умови співпраці Союзу з Музикологічною комісією Наукового Товариства ім. Шевченка. Проведення наукових читань, на яких відбувалися численні дискусії та дебати щодо актуальних проблем розвитку українського мистецтва, знайомство з сучасною дослідницькою літературою, публікація робіт відомих

фольклористів, етнографів, музикознавців у багатьох періодичних виданнях, створення музичної бібліотеки, архіву – основні напрямки діяльності Союзу.

Серед багатьох питань дослідницької діяльності Союзу особливе місце займали теоретичні та методологічні проблеми, вирішення яких надавало можливості для наукового піднесення музичної фольклористики в Україні. Саме з цією метою керівництвом було ухвалено питання про видання таких праць, як “Народна музика на Поліссі” Ф. Колесси, “Формальна побудова українських народних пісень” З. Лиська, “Лисенко і Драгоманов” Ф. Шешка тощо.

Пізніше, у 1937 році започатковується періодичне видання товариства – “Українська музика” (1937–1939 рр.). Цей фаховий журнал відіграв вагомий роль у справі становлення та розвитку професійних шкіл Західної України. Редколегія журналу забезпечувала високий науковий рівень публікацій, внесла систематичність та певну послідовність у висвітленні проблем. На сторінках журналу, поряд з актуальними питаннями розвитку сучасного мистецтва, розміщувались матеріали, присвячені дослідженню фольклорної спадщини українського народу, розглядалися традиції, обряди. Особлива увага приділялася збиранню, дослідженню та збереженню народної творчості: “Справа ця дуже важна, бо без знання історії ніколи не зможемо розуміти сучасності” [14, с. 2–3].

За два роки існування журналу вийшло 26 номерів, в яких було вміщено численні розвідки, публікації та статті з питань історії української музики та фольклористики. Значна кількість матеріалів “Української музики” була присвячена подіям, які відбувалися як у межах України, так і у світі. Журнал мав окремі рубрики, що знайомили читача з сучасними подіями мистецького простору Галичини, вшановували пам’ять видатних митців як минулого, так і сучасності.

Журнал “Українська музика” був чи не єдиним періодичним виданням, яке розв’язувало завдання забезпечення високого професійного рівня публікацій з питань культури та мистецтва. У Західній Україні в 20-ті роки існувала велика кількість періодичних видань різних тематичних спрямувань, серед яких: “Новий час”, “Дзвони”, “Життя і знання”, “Богословії” тощо. С. Людкевичем у цей період була здійснена спроба розпочати видання “Музичного листка”, який мав за мету вшанування пам’яті видатних діячів минулого і сучасності. Перший номер, присвячений столітній річниці смерті відомого композитора Д. Бортнянського, містив дві статті про життя та творчість композитора, бібліографію його творів та музичну хроніку, яка складалася з опису концертів, музичних вечорів та лекторіїв, на яких звучали твори Д. Бортнянського. Це видання в подальшому не мало інших номерів, так і залишившись єдиним зразком популяризаторської літератури.

У 1929 році було розпочато видання журналу “Боян”, який проіснував досить недовго, лише до 1930 року. Його публікації демонструють як досягнення, так і типові недоліки, притаманні й іншим часописам того часу, до яких відносимо, зокрема: інформаційна насиченість, яка не мала певної чіткої систематики; ускладненість одних друкованих матеріалів, що різко контрастувало з дещо дилетантським, поверховим викладом інших; недостатня цікавість тематики і неактуальність проблем, яким були присвячені публікації. Проте, вказані недоліки викликали гостру критику і з боку сучасних галицьких митців, що стало однією з вагомих причин припинення існування журналу.

Проблеми розвитку українського музичного мистецтва обговорювалися не лише на сторінках періодичних видань, але й у приватному спілкуванні митців Західної та Східної України. Саме листування стало тим єдиним ланцюжком, який не дозволяв перервати зв’язок між регіонами. Показовою в цьому відношенні є переписка Ф. Колесси та К. Квітки, яка яскраво свідчить про становище, в якому опинилися українські митці, маючи лише різне місце проживання. “Дуже важко самотньому, не мати з ким поділитися і порадитися по своїй спеціальності. Я тут одним – один у музичному фольклорі, навіть таких записувачів, які б хоч щось читали з музикознавства, нема, ні з ким поділитись думками. Я безумовно волів би жити в маленькій Галичині... ніж тут “возглавляти” собою музичну етнографію на цілу велетенську Україну, бо це возглавляти неіснуючий організм” [12, с. 326]. Завдяки листуванню, вчені мали змогу не тільки обговорювати болючі проблеми сучасного розвитку українського мистецтва,

розповідати про власні творчі пошуки та досягнення, але й здійснювати активний інформаційний обмін. Так, до Ф. Колесси К. Квітка надсилав свої наукові розробки: “Музика волзьких народів”, “Пентатоніка українських народних пісень”, “Пентатоніка в піснях слов’янських народів”, “Програма до досліджуванню побуту й діяльності професійних народних музикантів та співців”, отримуючи від видатного вченого та науковця Галичини детальні рецензії та доречні зауваження щодо надісланих праць.

Спільним фактором для всіх українських земель було те, що загалом розвиток українського музичного мистецтва на теренах Лівобережної і Правобережної України та активний рух до професіоналізації усіх форм культурно-мистецького простору ґрунтувалися на національних традиціях. Саме народна спадщина була тим вагомим підґрунтям, яке давало не тільки різноманітний матеріал для вивчення, але й являло собою вияв тієї духовної енергії, що надихала українських митців на пошуки власного національного стилю, давала сили для творчих оригінальних мистецьких експериментів, ставала тим надійним ланцюжком, завдяки якому відбувався процес усвідомлення власної самобутності, унікальності та неповторності.

У результаті з’ясування специфіки розгортання діяльності музикознавчих інституцій на теренах Правобережної та Лівобережної України в 20-х – першій половині 30-х років ХХ століття можна дійти висновку, що процес збирання, дослідження та популяризації народнопісенної творчості українського народу в 20-х – першій половині 30-х років ХХ століття в двох територіально різних частинах України переслідував однакові цілі і мав спільну мету: зібрати усе, що вважалось найціннішим скарбом нашого народу, зберегти духовну спадщину українців. Невипадково визначальними рисами багатьох наукових досліджень, в основу яких було покладено зібраний фольклорний матеріал, стали детальна та скрупульозна паспортизація, точна фіксація усіх особливостей виконавської манери. Усе це давало можливість, з одного боку, стверджувати унікальність і цінність пісенного матеріалу, з іншого – сприяло можливості реконструкції історичного минулого, репрезентантами якого виступали саме ці зібрані пісенні зразки народної спадщини. Дослідницькі праці науковців Сходу і Заходу України, присвячені проблемам збирання та вивчення фольклорного матеріалу, були яскравим доказом та аргументацією щодо ідеї самобутності, неповторності та оригінальності української нації, яку необхідно розглядати як одну з вагомих складових культурно-мистецького простору світової культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булка Ю. Музична культура Західної України / Ю. Булка. – К. : Музична Україна, 1992. – С. 545–589.
2. Гошовський В. Деякі особливості історичного розвитку української народної пісні на Закарпатті / В. Гошовський // Народна творчість та етнографія. – 1960. – № 1. – С. 56–65.
3. Грица С. Мелос української народної епіки / С. Грица. – К. : Наукова думка, 1979. – 248 с.
4. Грінченко М. Історія української музики / М. Грінченко. – К., 1922. – 279 + X с.
5. Дудик Р. Хорова культура Прикарпаття кінця ХІХ – першої третини ХХ століття: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – “музичне мистецтво” / Р. Дудик. – Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – 18 с.
6. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ століття / М. Загайкевич. – К. : Музична Україна, 1960. – 190 с.
7. Кравченко В. Україна у 20–30 роки ХХ століття. Мовою документів та очевидців / В. Кравченко, Ю. Краснонос, П. Панченко, А. Перепелиця. – Донецьк, 2002. – 218 с.
8. Ковалівська А. З історії української літературної критики / А. Ковалівська. – Харків, 1926. – 90 с.
9. Колесса Ф. Українська народна пісня на переломі ХVІІ–ХVІІІ вв. / Ф. Колесса // Ф. Колесса. Фольклористичні праці. – К. : Наукова думка, 1970. – С. 60–108.
10. Корній Л. Історія української музики / Л. Корній. – К. : Наукова думка, 1996. – Т. 1. – 314 с.
11. Костюк Н. Музична культура Західної України 20–30-х років ХХ століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд.

- мистецтвознавства : 17.00.03 – “музичне мистецтво” / Н. Костюк. – Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. – К., 1998. – 28 с.
12. Лист К. Квітки від 30.07.1922 р. / К. Квітка // Записки НТШ. – Львів, 1992. – ССХХІІІ. – С. 326.
 13. Лисько З. Сучасні музики Великої України / З. Лисько // Українська музика. – 1938. – Ч. 9–10. – С. 156.
 14. Людкевич С. Огляд нашої музичної публіцистики в Галичині / С. Людкевич // Українська музика. – 1937. – Ч. 1. – С. 2–3.
 15. Мартиненко О. Музична діяльність української еміграції у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження): автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – “музичне мистецтво” / О. Мартиненко. – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2001. – 20 с.
 16. Наріжний С. Українська еміграція між двома світовими війнами / С. Наріжний. – Прага, 1942. – Т. 1. – 370 с.
 17. Ржевська М. Церковна музика Наддніпрянської України кінця 10-х – 20-х років ХХ століття у контексті соціокультурних процесів / М. Ржевська // Українське музикознавство. – 2001. – Вип. 30. – С. 61–79.
 18. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20–30-х років ХХ століття: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – “музичне мистецтво” / Т. Росул. – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2003. – 21 с.
 19. Стешко Ф. З історії української музики ХVІІІ ст. / Ф. Стешко // Українська музика. – Львів, 1934. – Ч. 2. – С. 17–20.
 20. Шиманський П. Музичне життя Волині 20–30-х років ХХ століття: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – “музичне мистецтво” / П. Шиманський. – Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. – К., 1999. – 16 с.

REFERENCES

1. Bulka, Yu. (1992), *Muzychna kultura zakhidnoi Yukrainy* [Music Culture of Western Ukraine], Naukova dumka, Kyiv. (in Ukrainian).
2. Goshovsky, V. (1960), *Deiaki osoblyvosti istorychnoho rozvytku ukrainskoi narodnoi pisni na Zakarpatti* [Some features of the historical progressum Ukrainian folk carmina in Transcarpathia], *Narodna tvorchist ta etnografia* [Folk and ethnography art], no. 1, pp. 56–65. (in Ukrainian).
3. Gritsa, S. (1979), *Melos ukrainskoi narodnoi epiky* [Melos Ukrainian folk epics], Naukova dumka, Kyiv. (in Ukrainian).
4. Grinchenko, M. (1922), *Istoria ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music], Kyiv. (in Ukrainian).
5. Dudyk, R. (2000), “Choral culture Carpathians late XIX – the first third of the twentieth century” : Thesis abstract for Cand. Sc. of Arts: 17.00.03 – “musical art”, National Music Academy named after P. Tchaikovsky, Kyiv, 18 p. (in Ukrainian).
6. Zagaykevych, M. (1960), *Muzychne zhyttia zakhidnoi Ukrainy druhoi polovyny XIX stolittia* [Musical Life in Western Ukraine in the second half of the nineteenth century], *Muzychna Ukraina*, Kyiv. (in Ukrainian).
7. Kravchenko, V., Krasnonosov, Yu., Panchenko, P. and Perepelytsya, A. (2002), *Ukraina u 20–30 roky XX stolittia. Movoiu dokumentiv ta ochevydtsiv* [Ukraine in 20–30 years of the twentieth century. Language documents and witnesses], Donetsk, (in Ukrainian).
8. Kovalivska, A. (1926), *Z istorii ukrainskoi literaturnoi krytyky* [History of Ukrainian literary critics], Kharkiv. (in Ukrainian).
9. Kolessa, F. (1970), *Ukrainska narodna pisnia na perelomi ХVІІ–ХVІІІ vv.* [“Ukrainian folk song at the turn of XVII–XVIII centuries”], F. Kolessa, *Folklore opus*, Naukova dumka, Kyiv, pp. 60–108. (in Ukrainian).
10. Korniy, L. (1996), *Istoria ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music], vol. 1, Naukova dumka, Kyiv. (in Ukrainian).

11. Kostyuk, N. (1998), “Western Musical Culture of Ukraine 20–30-ies of XX century: the idea of progress and development of national traditions” : Thesis abstract for Cand. Sc. of Arts: 17.00.03 – “musical art”, The National Music Academy named after P. Tchaikovsky, Kyiv, 28 p. (in Ukrainian).
12. Lyst K. Kvitki vid 30/07/1922 r. [Letter from K.Kvitka 07/30/1922 r.], Zapysky Naukovoho Tovarystva im.T.Shevchenka [Notes of NTSh], Lviv, pp. 326. (in Ukrainian).
13. Lysko, Z. (1938), Suchasni muzyky velykoi Ukrainy [Modern music of Great Ukraine], Ukrainska muzyka [Ukrainian music], part 9–10, pp. 156. (in Ukrainian).
14. Lyudkevych, S. (1937), Ohliad nashoi publitsystyky v Halychyni [Review our music journalism in Galychyna], Ukrainska muzyka [Ukrainian music], part 1, pp. 2–3. (in Ukrainian).
15. Martynenko, O. (2001), “Musical activities Ukrainian emigration in the interwar Czechoslovakia (Source study aspect of research)” : Thesis abstract for Cand. Sc. of Arts: 17.00.03 – “musical art”, The National Music Academy of Ukraine named after P. Tchaikovsky, Kyiv, 20 p. (in Ukrainian).
16. Narizhnyi, S. (1942), Ukrainska emigratsiia mizh dvoma svitovymy viinamy [Ukrainian emigration between the two world wars], vol. I, Prague. (in Ukrainian).
17. Rzhavska, M. (2001), Tserkovna muzyka Naddniprianskoi Ukrainy kintsia 10-kh – 20-kh rokiv XX stolittia u konteksti sothiokulturnykh protsesiv [Church music of Dnieper Ukraine late 10’s – 20-ies of XX century in the context of socio-cultural processes], Ukrainske muzykoznavstvo [Ukrainian musicology], vol. 30, pp. 61–79. (in Ukrainian).
18. Rosul, T. (2003), “Transcarpathian musical life of 20–30 years of the XX century” : Thesis abstract for Cand. Sc. of Arts: 17.00.03 – “musical art”, Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology named after M. Rylskyi, Kyiv, 21 p. (in Ukrainian).
19. Steshko, F. (1934), Z istorii ukrainskoi muzyky XVIII st. [From the history of Ukrainian music XVIII century.], Ukrainska muzyka [Ukrainian music], Lvov, part II, pp. 17–20. (in Ukrainian).
20. Shymanskyi, P. (1999), “Volyn musical life of 20–30 years of the XX century” : Thesis abstract for Cand. Sc. of Arts: 17.00.03 – “musical art”, National Music Academy named after P. Tchaikovsky, Kyiv, 16 p. (in Ukrainian).

УДК 78.6 У

Ірина Зінків

ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ МИКОЛИ ЛИСЕНКА У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ МОДЕРНІСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

У статті вперше досліджено фортепіанні опуси Миколи Лисенка з позицій зародження в них модерністичних тенденцій. Розглянуто специфіку музичної поетики та формотворення творів таких жанрів, як сюїта, рапсодія, соната, програмна мініатюра. Охарактеризовано їх стилістичні риси в контексті течії музичного модернізму останніх десятиліть ХІХ – початку ХХ ст.

Ключові слова: Микола Лисенко, новаторство, ранній стиль, модерністичні, необарокові, неокласичні тенденції, пізній стиль, фольклоризм.

Ірина Зинкив

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НИКОЛАЯ ЛЫСЕНКО В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ МОДЕРНИСТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В УКРАИНСКОЙ МУЗЫКЕ

В статье впервые исследовано фортепианные произведения Николая Лысенко с позиций зарождения в них модернистических тенденций. Рассмотрено специфику музыкальной поэтики и формообразования произведений таких жанров, как сюита, рапсодия, соната,

программная миниатюра. Охарактеризовано их стилистические черты в контексте течений музыкального модернизма последних десятилетий XIX – начала XX вв.

Ключевые слова: *Мыкола Лысенко, новаторство, ранний стиль, модернистические, неоклассические тенденции, необарокковые, поздний стиль, фольклоризм.*

Iryna Zinkiv

MYKOLA LYSENKO'S PIANO WORKS IN TERMS OF MODERNISTIC TRENDS FORMATION IN UKRAINIAN MUSIC

Mykola Lysenko's piano works are an example of a mature romantic style in the Ukrainian music. Being the core of his work advanced features formation it embodies such individual style feature as multi-complexity, which indicates the modernist trends penetration. At that, as an integral original phenomenon it demonstrates change, overlapping, and synthesis of various stylistic trends typical of European music in the last third of the XIX – early XX centuries.

Lysenko appeared in the Ukrainian music at the turn of 1860–1870 when Romanticism in Europe was drooping. A student of the famous K. Reinecke, who taught E. Grieg, M. de Falla and other representatives of national schools, he had a fine appreciation of the Romantic Age completion, not trying to “revive” its stylistic means but seeking for the new ways of strengthening the foundations of the Ukrainian national musical style on the European stage.

One of the first works marked with the stylistic traits synthesis was “Ukrainian suite in the form of ancient dances based on folk songs” written during Leipzig period. Lysenko filled the traditional form of baroque suite in this work with a new content – tones of folk song and dance melodies with the “modernized” formal principles. He stylizes the cyclic form choosing as an initial model the “English Suites” and “Partite” by J. S. Bach. Lysenko created a new type of suite marked with the neoclassical aesthetics features. Development of a novel for Ukrainian music genre – suite, in 1910–1980 was followed by V. Barvinskyi, Ya. Stepovyi, V. Kosenko, M. Skoryk.

New musical style sprouts most significantly appeared in major concert compositions – two Ukrainian Rhapsodies, Piano Sonata, Epic Scherzo, two Concert polonaises and Rondo. Lysenko combines in Piano Sonata the genres “signs” of Ukrainian musical tradition with the traditions of New Russian School and Western European Romanticism. Both Piano Rhapsodies he used for the first time the intonation and principles of Ukrainian epic tradition shaping, transferred on the piano the stylized kobzar techniques of play on Ukrainian epic instruments (kobza, bandura). In the fast parts of both Rhapsodies he brilliantly reinterpreted the principles of national professional instrumentalism (Troyista muzyka) in the spirit of modern folklorism.

Many works of the artist have stylistic impact observed of Austro-German Romantics as well as German Biedermeier impact marked with romantic imagery scale transformation, restrained emotions.

Of particular interest is a series of “Three short scores”, where romantic stylistics is re-analyzed in the light of baroque music and rhetorical figures and allusions to the tragic worldview of young S. Rahmaninov. Deep understanding by Lysenko of the national musical tradition semantic logic had penetrated into ways of form development; generated new attitude to the time category, especially in the later period of his work.

Key words: *Mykola Lysenko, early style, folklorism, innovation, late style, modernistic, neo-baroque and neoclassical trends.*

Дослідження фортепіанної спадщини основоположника української музики М. В. Лисенка були в центрі уваги музикознавців та виконавців з самого початку її формування. На жаль, до сьогодні мало хто із них глибше звернув увагу на висвітлення музичної поетики та способів формотворення у його фортепіанних опусах. Це й актуалізує матеріал даної статті.

Фортепіанна творчість М. Лисенка, за слушним зауваженням її першого дослідника С. Людкевича, є найвищим зразком зрілого романтичного стилю в українській фортепіанній

музиці [8, с. 292]. Водночас, як указала Н. Кашкадамова, вона була вагомим осердям формування новітніх рис індивідуального стилю митця [3, с. 483]. Дослідник творчості М. Лисенка й геніальний інтерпретатор його фортепіанних творів О. Козаренко у роботі “Феномен української національної музичної мови” вперше показав, що в ній утілюються багатоскладовість і гетерогенність як іманентні риси музичної поетики митця [4, с. 70].

Мета статті – дослідити модерністичні риси музичної поетики й формотворення фортепіанних творів М. Лисенка, які були всебічно розвинуті у творах наступних поколінь українських композиторів.

Одним із перших творів, позначених рисами стильового синтезу, стала рання “Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень”, оп. 2, *g-moll*, написана у Лейпцизький період. У ній традиційну форму барокової сюїти Лисенко оновив інтонаціями українського народного пісенно-танцювального мелосу, “осучаснюючи” формотворчі засади барокових форм. Велику циклічну форму композитор стилізує, обираючи за вихідну структурну модель Англійські сюїти й партити Й. С. Баха, і створює унікальний шестичастинний твір з яскравим національним колоритом. Всі частини мають подвійні назви – обраного барокового танцю й народної пісні, взятої за інтонаційно-ритмічну модель. Порушуючи принцип тональної монолітності барокової сюїти, Лисенко розмежовує окремі частини ладовими “інкрустаціями” (однойменний мажор у 3-й та 6-й). Вільно трактує митець і принцип темпового контрасту, розділяючи цикл на два темпово-симетричні розділи – *Andante*, *Andantino*, *Allegro* (1–3 частини) та *Moderato*, *Allegretto*, *Allegro* (4–6).

Відкриває цикл Прелюдія (“Хлопче, молодче”), *Andante poco sostenuto*, заснована на українській пісні-романсі. Для її викладу композитор обрав складну тричастинну форму, у крайніх частинах якої цитується фольклорний зразок з ладотональним контрастуванням заспіву й приспіву (*g-moll – F-dur – g-moll*). Розвиткова середина викликає зміни початкового образу в репрізі. Друга частина – Куранта (“Помалу-малу, братіку, грай”), *Andantino*, нагадує старовинну форлану, ритмічний супровід якої підкреслено імітацією звучання народної дуди (кози, волинка). Монотематичним ядром п’єси слугує початкова пісенна мелодія (тт. 3–6), строфічно-варіаційний розвиток якої автор гнучко поєднує з поліфонічним мереживом підголосків. Так виникає наскрізна репрізна композиція поліфонічного типу. У крайніх частинах п’ятикратно викладено основну тему. У розвитковій середині тема зазнає тонально-фактурних перевтілень (*g-B-E-As-c-G*), що завершуються розгорненим сполучником до репрізи. Від Лисенкової Куранти беруть свій початок окремі образи “11 етюдів у формі старовинних танців” В. Косенка. Третя частина – Токата (“Пішла мати на село”), *Allegro giocoso*, *G-dur*, має підзаголовок “Гречаники” (народний танець). При зовнішній подібності зі старовинною двочастинною формою, Токата має цілком інше композиційне (й жанрове) наповнення. Це стихія народного танцю, що зумовила монтажний принцип викладу тем. У першій частині поєднано шість різних танцювальних награвань (за типом в’язанок), рух яких протікає відповідно до руху тональностей у бароковій поліфонічній п’єсі (*T-D*). Друга частина з варіантно-варіаційними змінами повторює тематизм першої у дзеркальному русі тональностей.

Повільна Сарабанда (“Сонце низенько, вечір близенько”), *Moderato*, *g-moll*, заснована на темі популярної пісні-романсу. Вона відкриває новий субцикл, відновлюючи основну тональність циклу (сарабанда, гавот і скерцо). Шляхетність давньої іспанської обрядової ходи, що в добу Великих географічних відкриттів була швидким танцем, Лисенко підкреслює синкопованою ритмікою. Форма теми, невпізнанно трансформована (без повторів двох початкових фраз), стає основою монотематичного розвитку. Поліфонічна текучість забезпечена внутрішніми резервами тематизму, “згладжуванням” гармонічних кадансів засобами підголоскової фактури. Сарабанда стає лірико-драматичним центром циклу, і водночас – однією з найгеніальніших неокласичних стилізацій Лисенка. Гавот (“Ой чия ти, дівчино, чия ти?”), *Allegretto*, *g-moll*, вносить жанровий контраст. Цікаво, що танцювальну ритміку народнопісенного першоджерела (з козачковим кадансом) Лисенко поєднує з імітаційними прийомами й законами української підголоскової поліфонії. Сопрано-остинатне розгортання теми збагачене постійним оновленням вихідного тематичного блоку при незмінній тональності.

Завершальна частина сюїти – гумористичне Скерцо (“Та казала мені Солоха”), *Allegro vivace, G-dur*, заміщує запальну барокову жигу. Як швидкий бароковий танець *скерцо* вживався у клавесинних партитах Й. С. Баха (Партита № 3). В сюїті Лисенка скерцо є однією з новаторських частин. Початкова фраза пісні стала імпульсом для створення індивідуалізованого образу, далекого від світу танцювальної музики доби Бароко. Як і в *Сарабанді*, у *Скерцо* Лисенко не цитує цілісний народний зразок, а “розсіює” його окремі речення у просторі першого розділу старовинної форми. Друге речення теми раптом виринає посеред інтермедійного розгортання початкового тематизму (тт. 30–33) і трактується як нове тематичне утворення. Мазуркова ритміка (не властива скерцо доби Бароко) й інтонаційна характерність мелодики особливо рельєфно окреслює обидві частини по-новітньому стилізованої теми (тт. 1–8, 30–33).

Новаторський підхід Лисенка до народнопісенних джерел, стилізованих у дусі докласичного тематизму (Бах, Скарлатті), з постійним тематичним проростанням, корелюється із принципами поліфонічно-фазового розвитку тематизму у старовинній сюїті й сонаті. Завершення твору мазурковим танцем, стилізованим у дусі скерцо Баха, виявило переосмислення Лисенком принципу цитування, широко культивованого його попередниками й сучасниками. На основі поліфонічного тлумачення фольклорних зразків він створив *новий тип романтичної сюїти, позначеної рисами естетики неокласицизму*. Розвиток нового для української романтичної школи жанру сюїти у 1910–1920-х роках продовжать В. Барвінський, Я. Степовий, В. Косенко, в 1960–1980-х – Мирослав Скорик. Оригінальність раннього фортепіанного твору композитора високо оцінили музичні кола Праги, які вважали “запровадження цієї форми на народний слов’янський ґрунт ... чимось новим ...” [2, с. 2].

Та найповніше новітні риси фортепіанної творчості Лисенка виявились у його великих концертних композиціях – двох Українських рапсодіях, Фортепіанній сонаті, Героїчному скерцо ор. 25, двох концертних полонезах ор. 5 і ор. 7 та Рондо ор. 23. Об’єднані героїчною тематикою, втіленням теми Козаччини, вони стали центральними в його фортепіанній творчості. У сонаті композитор поєднав “знаки” жанрів української музичної традиції з традиціями Нової російської школи та західноєвропейського Романтизму (Р. Шуман, Й. Брамс).

Обидві українські рапсодії присвячені історичній тематиці. Звернення Лисенка до романтичного жанру рапсодії мало національне коріння (Т. Шпаковський, М. Завадський), в той час як у Європі в цьому жанрі активно працювали В. Я. Томашек, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Я. В. Воржишек, Ф. Ліст, А. Дворжак. Для втілення принципу рапсодійності Лисенко обрав шлях поглибленого наукового студіювання унікального на теренах Європи і збереженого лише в Україні епічного жанру народно-професійного мистецтва – дум. В особі кобзаря Вересая він побачив останнього барда Козаччини, науково опрацював і записав (без фонографа!) його репертуар, стилістику якого використовував у творах різних жанрів.

Сприймаючи від Ліста зовнішні ознаки стилю вербункош, Лисенко трансформував його на основі національної музичної лексики, заснованої на стилізації прийомів автентичного кобзарського виконання дум, їх ладової специфіки, а також стилістики козацьких, чумацьких пісень, народно-інструментальної трістої музики (козачки, козаки, метелиці).

Принцип двочастинності інструментальної композиції лежить в основі контрастного зіставлення частин *Першої фортепіанної рапсодії*, ор. 8, *gis-moll*. Дивовижною за змістом і новаторськими рисами є її перша частина, що змальовує в епічних барвах картину історичного минулого, відтвореного через жанри думи та історичної пісні.

Introduzione є надзвичайно важливим розділом у драматургії циклічної композиції. Вступ заснований на двох тематичних утвореннях, перше з яких (тт. 1–2) викладене *sensa metrum* в одноголосій фактурі. Остання імітує думову монодію, з пентатонічним сонорним комплексом в основі та запитальним завершенням на дорійській сексті – типовій інтонації думового ладу, що рельєфно проступає у закінченні монодичної імпровізації (*poco a poco dim. e riten*). Тональна невизначеність підкреслена двоїстістю ладових опор (*dis-gis*). Друге тематичне утворення (*Molto sostenuto*) метризоване (4/4), та враження імпровізаційності не зникає, а плагальність гармонії підкреслює ладотональну хисткість опор (*cis-gis*). Інтонамам вступу

Лисенко надає особливої ваги: вони будуть постійно присутніми при завершеннях кожного розділу першої частини рапсодії, створюючи ефект мікрорефренності.

За головну тему першої частини (*Andante mesto, espressivo*) митець обрав народну пісню “Ой глибокий колодязю, золоті ключі”, дещо змінюючи її. Експресивна декламаційність, розспіваність мелодики цієї пісні (що колись була історичною, про що свідчить коломийкова будова її вірша) стала основою для створення епіко-драматичного образу. Імпровізаційність стилю викладу не перешкоджає зауважити при зовнішній асиметричності (4+4+3) риси тричастинності (*a b a*). Вишукана ладова змінність гармонії, з широким застосуванням альтерованих субдомінант у стилізованому під супровід бандури фактурному викладі створює відчуття перетікання музичного часу нібито в іншому вимірі, не підвладному зазначеному в тексті розмірові. Ця тема стає рефреном у розгортанні епічних подій, змінюючи свою будову за кожним наступним проведенням.

Другий розділ першої частини (*Allegretto non troppo, ma energico*), *gis-moll* (тт. 26–41), можна назвати авторською думою. Розгортання *sensa metrum*, у зазначеному Лисенком *Tempo rubato* створює враження присутності при виконанні автентичного думового епосу. Рефренне повернення першої теми, що постійно супроводжується думовими “заплачками” вступу, виникає на найвищому уступі розвитку “думи”, у зміненому тональному забарвленні (*h-moll*, тт. 41–44) та скороченому вигляді (*v a'*). Другий епізод (*Andantino con moto*), *gis-moll*, має підкреслено танцювальний характер (3/4). Думовий лад в умовах ладотональної хисткості й калейдоскопічного перебігу подій є швидше “знаком” трагічного танцю, а не самим танцем, вкраплення якого інтонаційно прогнозує панування стихії танцювальності у другій частині рапсодії. Востаннє початкова тема виринає у похмурому нижньому регістрі фортепіано (*Andante molto sostenuto*), в динаміці *pp* (з ремаркою *con sordino, misterioso*), *gis-moll*. Її зловіщий характер підсилений альтерованими субдомінантами (увідними септакордами), драматургічна роль яких посилюється у пізньому періоді творчості Лисенка. Середина теми (*Poco sostenuto, cantabile*) подана у жанрово трансформованому вигляді в мажорі (*As-dur*), перетворюючись на повільний чардаш, з алюзією на відповідні частини рапсодій Ф. Ліста. Стисла реприза теми “Ой глибокий колодязю” повертає основну тональність, загальна форма частини наближається до п'ятичастинного рондо (*A B A₁ C A₂*).

Друга частина Першої української рапсодії (*Poco Andante*) – стихія народного танцю. Лисенко не раз чув гру українських народно-інструментальних капел, специфіку віртуозної гри яких блискуче відтворив у цій частині. Тематизм другої частини рапсодії інтонаційно різнобарвний, багатожанровий. Зв'язок з першою частиною композиції можна виявити лише у вступі (*Poco Andante*), де в трансформованому вигляді можна впізнати контури танцю з *Andantino con moto* (епізод С). Основна частина умовно розпадається на два розділи – перший (*Allegro non troppo*), що виконує функцію експозиції, та другий (*Vivo*), розвитково-репризний (*Presto*). Перший танцювальний розділ є рондоподібним (*A B A₁ C A₂*). В його основі лежать три танцювальні теми, перша з яких (*gis-moll*) виконує роль рефрену і має джерелом автентичний козак, записаний Лисенком від О. Вересая (на це вперше вказала Л. Корній [5, с. 455]). Друга тема (*Poco meno mosso*), *cis-moll*, інтонаційно споріднена з третьою й нагадує танцювальні шумки. Другий розділ (*Vivo*), *As-dur*, розпочинається танцем, що асоціюється з народними козачками. В його тематизмі об'єднано попередні інструментальні теми, внаслідок чого виникає складна рондоподібна побудова із розгорненими розробковими епізодами (*D B₁ B₂ B₃ D₁ A₃ B₄ розвиток, A₄ розвиток, D₂*).

Останнє проведення козачкової теми (*D*) другого розділу частини стає кодою (*Presto, As-dur*). У другій частині рапсодії Лисенко використав авторську форму рондоподібного туну зі змінною функцією рефренів *A* і *D* (вступ *A B A₁ C A₂ D B₁ B₂ B₃ D₁ A₃ B₄ D₂* кода), яка є типовою для української народно-інструментальної традиції. Цікаво, що у ХХ ст. рондоподібні форми зі змінною функцією рефрену широко культивуватиме О. Мессіан.

Друга фортепіанна рапсодія оп. 18, *a-moll*, має підзаголовок “Думка-Шумка”, що вказує на зв'язок з українською фортепіанною традицією створення концертних п'єс за двочастинним темпово-контрастним принципом, властивим українському народно-професійному музикуванню.

Перша, повільна частина рапсодії – *Думка (Moderato assai)*, *a-moll*, заснована на варіантно-імпровізаційному розгортанні початкової теми, що нагадує імпровізацію лірника (тт. 1–11). Особливого колориту монотонному звучанню теми надають подвійне квінтування басів (*a–e–h*), властиве для звучання корбової ліри, а також мелодична мелізматика, притаманна стилістиці думового епосу. Імпровізаційну свободу наспіву Лисенко підкреслює біфункційністю опор (*t / D7*), неперіодичністю розгортання (11–8–7 тактів), мелодичним пророщуванням тематично оновлених його варіантів (у *C-dur*, тт. 26–29 та *cis-moll*, тт. 30–33), які можуть претендувати на функцію самостійної теми. Вільний строфічно-варіантний плин *Думки* в невеликому сполучнику між обома частинами Рапсодії породжує новий танцювальний мотив, ритмічний контур якого випереджує появу першої теми *Шумки*, сприяючи тематичній єдності обох частин контрастно-складеного циклу.

Друга частина Рапсодії – *Шумка (Allegro non troppo)*, *a-moll*, відтворює стихію запального танцю. Перша її тема заснована на обіграванні початкових ритмоінтонацій танцю “Циганочка”, записаного Лисенком від О. Вересая [7, с. 85–86]. Особливої характерності награванню додає IV високий щабель, гармонізований акордом альтерованої субдомінанти. Першу тему (*A*) викладено у простій двочастинній репрізній формі (*a a b a b1 a1*) з повторенням її другої частини. Другий, середній розділ *Шумки* (розділ *B*), *A-dur*, є інструментальною в’язанкою танців: метелиці (*Maggiore*), величного козака (*Allegro energico, E-dur*), лірико-танцювальної теми (розділ *C*), *A-dur*, та велично-урочистого козацького маршу – апофеозу *Шумки*, за яким настає реприза. У репризі (*Tempo D*), *a-moll*, початковий розділ (*A1*) звучить скорочено, зазнаючи варіантного розвитку, з пророщеними сполучниками-каденціями (тт. 17–20, 37–47). Функцію тематичної арки виконує повернення теми *Думки* в однойменному мінорі (*a-moll*) – репризи лірико-епічного образу рапсодії. Та Лисенка не влаштувало вирішення репризи в лірико-епічних барвах, тому він долучив коду (*Andantino–Presto, a-moll–A-dur*), завершуючи твір утвердженням нової коломийкової теми з синкопованим малюнком (*Presto*).

Загальна будова *Шумки* наближається до складно організованої тричастинної композиції з нанизуванням окремих тем за типом народно-інструментальних в’язанок, які оточені темою *Думки* та коломийковою темою коди: *A B C D E D1 E1 A1 думка1 F* (у функції коди).

Отже, втілюючи фортепіанними засобами різнобарвний світ народно-інструментального музикування і традицій кобзарсько-лірницького мистецтва, у Другій рапсодії Лисенко застосував унікальну авторську контрастно-складену форму, яка має своїми джерелами специфіку народно-професійного інструментального формотворення.

Стилізація героїко-епічних образів знайшла відображення в чисельних п’єсах – “Епічному фрагменті” ор. 20, “Героїчному скерцо” ор. 25, “Жалобному марші” ор. 42, “Ескізі у дорійському ладі”, “Прелюді”. Подихом історичного минулого нав’яний “Епічний фрагмент” ор. 20, що виник після створення Першої української рапсодії. Маршова тема рефрену рондо, варіантно проростаючи в мерехтінні мінливих щаблів мелодичного мажору, приводить до появи нової теми, що нагадує козацьку пісню-марш “Гей, не дивуйте, добрії люди”, переінтоновану в мажорі. Обидва епізоди рондо позначені патетичним характером – піднесеним (*Alternativo, Es-dur*) і схвильовано-поривчастим (*Vivamente, c-moll*). У заключному рефрені (*A1*) тема проводиться скорочено, натомість пісня-марш, яка спочатку звучить ніби здалеку, на *piano*, поступово набуває рис гімну, імітуючи засобами фортепіанної фактури наближення звучання козацьких тулумбасів (литавр), доповнених тріольними фігурами тла.

“Ескіз у дорійському стилі” Г. Курковський назвав лаконічною фортепіанною думою [6, с. 107]. Це мініатюрна тричастинна п’єса, крайні частини якої створюють образ сивої давнини. Ефект стилізації досягається фактурними засобами й використанням плагальних гармоній. Середня частина (*Moderato assai*) ладотонально зіставляє дві епічні теми, перша з яких виростає із вступного розділу. Стилізований у дусі билинного епосу, другий образ колоритно забарвлений модальними гармоніями плагального типу.

Окрему групу фортепіанного доробку митця складають ліричні мініатюри, сповнені яскравої національної самобутності. До них належить чимало творів раннього періоду –

Ноктюрн ор. 9, Дві пісні без слів ор. 10, Мрія “На солодкім меду” ор. 12, Баркарола ор. 15, Меланхолійний вальс ор. 17 № 2, Ноктюрн ор. 19, Романс. М’яким ліричним гумором сповнені гавоти (“Ходить гарбуз по городу” ор. 22 та Гавот ор. 29). Лірико-епічна настроєвість притаманна Ноктюрну *cis-moll* та Пісні без слів ор. 10 № 1.

Неперевершеним зразком ранньої фортепіанної лірики композитора є *Пісня без слів ор. 10 № 1, e-moll*, в якій виразно простежується вплив манери народного багатоголосся. Огорнена мереживом підголосків, тема розвивається неспішно в умовах паралельно-ладової змінності (*e-moll – G-dur*). Лірико-епічний характер п’єси зумовлений національною специфікою розгортання її форми, що асоціюється з трьома асиметричними уступами думи (12–25–10 тактів), кожен з яких по-новому висвічує експресивну виразність теми, що поліфонічно проростає все новими варіантами. *Лисенкова техніка розгортання мелодики, закорінена в українській епічній традиції, нагадує принцип розвитку “безконечної мелодики” Г. Малера (основи його пісенного симфонізму). А метод варіантного проростання тематизму стане домінуючим у сфері ліричної образності, виявляючи національну вкоріненість мислення на глибинному, формотворчому рівні.*

У багатьох творах митця можна помітити впливи стилістики австро-німецьких і російських романтиків – Ф. Шуберта (Рондо ор. 23), Ф. Мендельсона (Елегія, Романс, Баркарола), Р. Шумана (Мрія “На солодкім меду”, “Інтермеццо”), Ф. Шопена (Меланхолійний вальс, Прелюд), П. Чайковського (Елегія “Журба”). Особливо близькою Лисенкові є сфера інтимно-камерного, домашнього музикування. Їй властива особлива задушевність як вияв національної ментальності. Можна зауважити також впливи німецького бідермеєра, своєрідного відгалуження романтичного стилю, позначеного зміною масштабів романтичної образності, стриманістю вирування емоцій, погамованістю пристрастей (властивих, приміром, драматичним образам Шумана, Шопена, Ліста), пануванням лірико-елегійних, меланхолічних станів, образів поетичного смутку. Впливи бідермеєра помітні в таких мініатюрах, як мрія “На солодкім меду”¹, Романс. У цих п’єсах митець ставив завдання створити зразки національної фортепіанної літератури, призначеної для виконання музикантами-аматорами².

Значну частину Лисенкових фортепіанних творів складають невеликі циклічні композиції, засновані на об’єднанні трьох (рідше двох) п’єс. До них належать *Дві пісні без слів ор. 10, Альбом літа 1900 року, ор. 37 (Признання, Пісня кохання, Серенада), Альбом особистий ор. 40, Дві п’єси (Момент розпачу, Момент розчарування), Три п’єси (Знемога і дождання, Враження від радісного дня, Елегія)*. Цикл “Три українські народні пісні” створений на основі українських народних пісень міського походження (*Без тебе, Олесю; Пливе човен, води повен; Ой зрада, карі очі, зрада*).

Поруч з ліричною образністю у пізніх циклічних композиціях проступають настрої туги, пригніченості, емоційних переживань. Їм притаманний особливий лаконізм вислову, певна ескізність, тонке психологічне нюансування образів. Риси пізнього стилю митця найповніше відбиває цикл “Три ескізи” (без визначеного опусу й дати написання), позначений особливим трагізмом світосприйняття, передчуттям глибоких суспільно-соціальних потрясінь.

Перша п’єса циклу (*Andantino grazioso, A-dur*) витримана в характері вишуканого мініатюрного романтичного скерцо. Хистка ладотональна основа теми тонко балансує між мажоро-мінором за допомогою гармонічних засобів (альтерованих субдомінант), ляментозних тритонових інтонацій у мелодиці, що створює ефект невизначеності, передчуття близької катастрофи. Другий ескіз (*Sostenuto passionato, b-moll*) змальовує картину трагічного голосіння, що відкривається ударами похоронного дзвону, викликаючи алюзії з подібними образами ранньої фортепіанної творчості С. Рахманінова (приміром, прелюдією ор. 3 № 2). Інтонації пісні-голосіння в процесі розвитку трансформуються в героїчно-поривчасті, імперативно-вольові й підкреслені збільшеними гармоніями. У коді вони набувають рис жалобної сарабанди (*Sostenuto*) і викладені в низхідному русі по звуках двічі гармонічного мінору, на тремлюючому тлі “дзвоних” звучань (що асоціюється з риторичною фігурою *passus*

¹ Жанр мрії у слов’янській фортепіанній музиці започаткував Б. Сметана.

² Рисами бідермеєра позначені деякі твори Шуберта (*Домашні танці, Соната Arpeggione*), *Пісні без слів* Ф. Мендельсона, *Домашні пісеньки* С. Монюшка, деякі п’єси Ф. Шопена).

duriusculus). Третій ескіз (*Allegro fuoco, f-moll*) стає розв'язкою трагічної драми. Його перша тема виростає з інтонацій пориву теми Ескізу № 2, однак її демонічна активність поступово розчиняється в колоподібних низхідних фігурах, що відтворюють мотив зітхання, рухаючись по звуках низхідного фригійського тетракорду. Звертання Лисенка до символіки музично-риторичних фігур доби Бароко (*circulaio, suspiration* та ін.) спрямоване на створення образу фатальної безвиході, приреченості, марності людських поривань. Пасакальний поступ початкової теми приводить до виникнення нового образу жалобного маршу (*L'istesso tempo*), що інтонаційно виростає з коди Ескізу № 2 ("сарабанди"). Ляментозна тема у низхідному русі, крім знаків загальноєвропейської семантики, породжує асоціації з народними плачами, голосіннями. Друга фаза розвитку композиції забарвлює жалобний марш у героїчні тони, що поступово розчиняються у низхідних колоподібних фігурах пасакалії.

Монотематична інтонаційна драматургія *Трьох ескізів*, оперта на пізньоромантичну стилістику, дуже цілісна. Використані Лисенком у ранній фортепіанній творчості барокові лексеми (*Сюїта на теми українських народних пісень*), які по-новому "висвічуються" у пізньому фортепіанному стилі митця, можна трактувати як передвістя неокласичних тенденцій в українській музиці ХХ століття. Подібним шляхом у німецькій музиці йшов Й. Брамс, у чеській – А. Дворжак (у пізньому періоді творчості). Барокова неостилістика пізніх фортепіанних творів Лисенка оживе в деяких ранніх опусах В. Барвінського (Фортепіанні прелюдії, солоспіви), Н. Нижанківського (Фортепіанні тріо, сюїта "Листи до неї").

Отже, специфічний мовно-стильовий інваріант музичного стилю митця як самобутнє явище світової музичної культури зазнав істотної еволюції під впливом різноманітних стильових течій європейського музичного мистецтва останньої третини ХІХ – першого десятиліття ХХ ст.

Оволодіння смисловою логікою народно-епічної традиції, започатковане Романтизмом, зумовило *нове ставлення Лисенка до категорії часу*, властиве не лише його рапсодіям, але й жанрам малої форми. Національна самобутність митця лежить не лише у сфері національної тематики, "рідних" інтонаційних джерел, властивих композиторам попередньої доби, а глибоко проникає у *способи розвитку тематизму*, що відображають *риси національної ментальності, специфіку національного музичного мислення. Взаємодія національно вкоріненого тематизму і способів його розвитку знайшла відображення у структурі Лисенкових фортепіанних творів, їх композиції і драматургії*. Неокласичні тенденції у фортепіанній творчості Лисенка, суголосні пошукам європейських митців (Й. Брамс, А. Дворжак), знайшли відображення як у ранній, так і в пізній періоді творчості й були розвинуті його послідовниками (В. Барвінський, М. Колесса, Н. Нижанківський, В. Косенко, В. Витвицький, М. Скорик та ін.).

ЛІТЕРАТУРА

1. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов / [Вступ. ст. И. В. Нестьева] / Бела Барток. – Москва : Музыка, 1966. – 79 с.
2. Булат Т. Визнання / Т. Булат // Музыка. – 1992. – № 2. – С. 2–3.
3. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ сторіччя / Н. Кашкадамова. – Тернопіль : Астон, 2006. – 495 с.
4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – 283 с.
5. Корній Л. Історія української музики / Лідія Корній. – Київ ; Нью-Йорк : Вид-во І. та М. Коць, 2002. – Ч. 3. – 498 с.
6. Курковський Г. Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець / Г. Курковський. – Київ : Музична Україна, 1973. – 149 с.
7. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая / М. В. Лисенко. – Київ : Музична Україна, 1978. – 95 с.
8. Людкевич С. Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики / С. Людкевич // С. Людкевич. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи: У 2 т. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – С. 290–295.

REFERENCES

1. Bartok, B. (1966), Narodnaya muzyka Vyengrii i sosyednich narodov [Hungarian Folk Music and Neighbouring Peoples'], Vstup. st. I. V. Nestyeva, Muzyka, Moskva. (In Russian).
2. Bulat, T. (1992), Vyznannya [Recognition], Muzyka [Music], no 2, pp. 2–3. (in Ukrainian).
3. Kashkadamova, N. (2006), Istorija fortepiannoho mystetstva XIX storichchia [History of Piano Art of XIX century], Aston, Ternopil. (in Ukrainian).
4. Kozarenko, O. (2000), Fenomen Ukrajin's'koi natsional'noi muzycznoi movy [Phenomen of Ukrainian National Musical Language], NTSH, Lviv. (in Ukrainian).
5. Korniy, L. (2002), Istorija Ukrain's'koi muzyky Ch. 3 [History of Ukrainian Music. Part 3], Vydvo I. ta M. Kots', Kyiv–New York. (in Ukrainian).
6. Kurkovs'kyi, G. (1973), Mykola Vitaliyovych Lysenko – pianist-vykonavets' [Mykola Vitaliyovych Lysenko as Pianist-Performing Musician], Muzychna Ukraina, Kyiv. (in Ukrainian).
7. Lysenko, M. V. (1978), Kharakterystyka muzychnych osoblyvostei Ukrayin's'kykh dum i pisen' u vykonanni kobzaria Veresaia [Description of Musical Particularities Ukrainian Dumas and Songs performed by kobzar Veresai]. Muzychna Ukraina, Kyiv. (in Ukrainian).
8. Liudkevych, S. (1999), Mykola Vitaliiiovych Lysenko yak tvorets' Ukrain's'koi natsional'noi muzyky [Mykola Vitaliiiovych Lysenko as a Founder of Ukrainian National Music], S. Liudkevych. Research. Articles. Reviews. Speakers: in 2 vol, Lviv, Svit, Vol. 1. (in Ukrainian).

УДК 783.24 : 781.68 : 534.3-051

Юлія Воскобойнікова

**ДИКЦІЙНИЙ КОМПЛЕКС У ПРАВОСЛАВНОМУ ЦЕРКОВНОМУ СПІВІ:
СУЧАСНИЙ РЕГЕНТСЬКИЙ ДОСВІД**

У статті визначено та охарактеризовано фактори, які впливають на сприймання проспіваного тексту в храмі. Проблеми хорової дикції розглянуто комплексно, з методологічних позицій, включаючи як логіку смислових побудов, акцентуацію та розподіл на строки, так і специфіку вимови церковнослов'янських текстів. Досліджено різні технологічні підходи до роботи над хоровою дикцією, запропоновано методи адаптації тексту до умов храмової акустики. Визначено основні позиції щодо роботи над дикцією видатних регентів сучасності.

Ключові слова: церковний спів, хор, регент, дикція, православ'я, акустика, орфоенія, артикуляція.

Юлія Воскобойнікова

**ДИКЦИОННЫЙ КОМПЛЕКС В ПРАВОСЛАВНОМ ЦЕРКОВНОМ ПЕНИИ:
СОВРЕМЕННЫЙ РЕГЕНТСКИЙ ОПЫТ**

В статье определено и охарактеризовано факторы, влияющие на восприятие распеваемого текста в храме. Проблемы хоровой дикции рассмотрено комплексно, с методологических позиций, включая как логику смысловых построений, акцентуацию и распределение на сроки, так и специфику произношения церковнославянских текстов. Исследовано различные технологические подходы к работе над хоровой дикцией, предложено методы адаптации текста к условиям храмовой акустики. Определено основные позиции относительно работы над дикцией выдающихся регентов современности.

Ключевые слова: церковное пение, хор, регент, дикция, православие, акустика, орфоэпия, артикуляция.

**DICTION COMPLEX IN ORTHODOX CHURCH SINGING:
MODERN CHOIR MASTERS' EXPERIENCE**

The basis of the Orthodox divine service is a sung Logos, which is both a data medium and a means of communication with God. A person who is involved in the divine service should not only hear the word, but also apprehend its sacred content, follow the logic of its development.

The problems of diction were actively dealt with in choral studies of the late 19-th century. But the practice of church choir singing proves that the specific character of church acoustics creates more strict conditions for bringing the word to the listener than most concert halls, developing approaches and methods of working at diction.

The aim of the article is to identify the key factors of working with the diction complex in the conditions of church acoustics, to generalize and scientifically record modern eminent choir masters' experience in the context of the methodology of working at diction in the church choir.

The ascertained factors of complications in working at church choir's diction are:

– the text in a foreign language (with the exception of the countries where the liturgical language coincides with one of communication);

– the use of authors' chants containing logical, semantic or structural contradictions between the text and music;

– lack of vocal and choral professionalism within a considerable part of choristers;

– additional "sound layers" (parallel recitation of prayers in the sanctuary or at the other choir-place, noise);

– specificity as well as defects of church acoustics;

– the use of incorrect sound amplification technology (if any).

Foreignness, by-turn, is the cause of the following problems related to:

– specific orthoepy;

– different accents in words with similar spelling in Ukrainian / Russian and Church Slavonic;

– different meaning of words with similar spelling and / or pronunciation in Ukrainian / Russian and Church Slavonic;

– special syntactic construction of sentences related to the translation origin of the texts.

The paper is the first to propose methods of adapting choral diction to the conditions of church acoustics and analyze modern approaches to the technique of choral pronouncing consonants.

The results of the study can be used in the practice of secular and church choir masters, and its theoretical positions may supplement the materials of choral studies courses in vocational schools and universities.

Key words: church singing, choir, cantor, diction, Orthodoxy, acoustics, orthoepy, articulation.

Хорове мистецтво як таке є дуже специфічним, оскільки в його основі, як правило, лежить інший твір – літературний. Церковно-хорове мистецтво взагалі базується не просто на текстах, а на текстах священних. Основа богослужіння – це розспіваний Логос, який є водночас і носієм інформації, і засобом богоспівкування. Людина, яка бере участь у богослужінні, має не лише чути слово, але й сприймати його священний зміст, не лише розпізнавати текст, але й слідувати логіці його розгортання [1; 2]. Слово як семантична одиниця має бути донесене так, щоб бути схопленим миттєво, бо можливості перепитати або перечитати сказане слухач не має можливості.

Проблеми хорової дикції активно розроблялися у хорознавстві, починаючи з кінця XIX ст. Здавалося, запропоновані за цей час методи роботи над дикцією охоплюють все розмаїття існуючих труднощів і не потребують удосконалення. Але практика церковно-хорового співу доводить, що це не так. Специфіка храмової акустики створює жорсткіші умови для донесення слова до слухача, ніж більшість концертних залів, отже розвиваються підходи та методи роботи над дикцією. Але розвиваються локально, в особистих методиках видатних

регентів сучасності, чий досвід потребує своєчасного осмислення на основі безпосереднього спостереження та аналізу.

Останнім часом дослідження щодо проблем дикції в хорі були майже припинені. Питання співацької артикуляції (як у вузькому, технічному, так і широкому, художньому сенсі) вважалися докладно вивченими. Мабуть, це пояснює фактичну відсутність сучасних публікацій з цієї тематики. Навіть у роботах, безпосередньо пов'язаних з вокально-хоровою діяльністю хормейстера, ці питання майже не порушуються. Питання хорової дикції досліджуються лише у статті Т. Овчиннікової. Вона розглядає “дикційний комплекс” як такий, що об'єднує у собі питання *дикції (артикуляції), орфоенії* голосних і приголосних звуків, правильного *наголосу в слові*, а також *логічного наголосу у фразах* і реченнях [3]. Варто зазначити, що у всіх цих аспектах православна церковна музика має певну специфіку.

Мета статті – визначити ключові фактори роботи з дикційним комплексом в умовах храмової акустики, узагальнити та науково зафіксувати досвід видатних регентів сучасності в контексті методології роботи над дикцією у церковному хорі.

Як було сказано вище, у церковному співі текстові надається особливе значення. Він має бути сприйнятий слухачем однозначно з першого разу. Цьому зазвичай перешкоджає кілька факторів:

- іншомовність тексту (за виключенням країн або громад, у яких мова богослужіння співпадає з мовою спілкування);
- використання у богослужінні авторських піснеспівів, які містять логічні, смислові або структурні протиріччя між текстом та музикою;
- вокально-хорова непрофесійність значної частини співаків;
- наявність додаткових “звукових шарів” (паралельного читання молитов у вівтарі або на іншому кліросі, шумів);
- храмова акустика з великими коливаннями звуку, його підсиленням та значним звуковим “шлейфом”, коли наступний звук накладається на подовжений акустикою попередній, або відсутність хорової акустики;
- використання невірної технології звукового підсилення (якщо воно є).

Досить рідко всі ці фактори зустрічаються одночасно, але двох і, навіть, одного з них буває достатньо для критичного зниження розуміння тексту на слух.

Іншомовність тексту в сучасній православній традиції, насамперед, стосується богослужіння церковнослов'янською мовою. Її одночасна розбіжність і спорідненість з сучасною українською та російською мовами несе в собі декілька проблем, таких як:

- специфіка орфоенії;
- наявність різних наголосів у словах, які в українській та російській мові мають схоже написання з церковнослов'янськими;
- різне значення слів, які в українській та російській мові мають схоже написання та/або звучання з церковнослов'янськими;
- особлива синтаксична побудова речень, пов'язана з перекладним походженням текстів з грецької мови.

Орфоенія церковнослов'янської мови не має принципової складної специфіки у порівнянні з сучасною українською або російською мовою. Найсуттєвіші відмінності стосуються *якісної редукції голосних*, яка є в російській мові, і якої немає в українській та слов'янській. Отже, для російськомовних співаків певну проблему складає необхідність вимовляти слова так, як вони пишуться – без редукції звуків “о” в “а” (“Богородице”, “Господь” та ін.). Також не підлягають якісній редукції закінчення слів на “-тєя, -тєся”. Ще одна складність церковнослов'янської вимови – це відсутність приголосних, що випадають.

Спів висуває власні вимоги до акустичної зрозумілості текстів. Оскільки темп вимови приголосних у вокалі є дещо меншим (а іноді і значно меншим), ніж при розмові, приголосні також мають бути пропорційно подовжені. Це більше стосується піснеспівів мелізматичної, ніж силабічної структури. Розосередженість тексту в часі потребує певного утрирування. Більше того – певні звукосполучення вимагають знання специфічних прийомів, які дозволяють зробити текст зрозумілішим на слух. Наприклад, такими є сполучення глухих та дзвінких

приголосних на початку слова. “К Богородице прилежно” – зазвичай звучить як “Богородице прилежно”, адже глухий звук “к” в контексті співу, особливо в умовах храму з наявністю сторонніх шумів, як акустична одиниця абсолютно випадає. Спроби сказати його твердо, активно не надають ніяких результатів, крім певних артикуляційних відчуттів виконавців. Акустично цей звук лишається провальним. Вирішити цю проблему можна лише шляхом заміни його на парний дзвінкий “г” (“Г Богородице”) – завдяки колективній вимові, яка дещо пом’якшує звучання, він сприймається як чітке “к”.

Проблема *постановки наголосу в словах*, передусім, стосується читців, адже у співі наголоси дещо нівелюються. Але цьому питанню варто приділяти особливу увагу, принаймні при розспівуванні гласів. Найчастіше помилки трапляються наприкінці фраз. Наприклад, фраза “Спаситися душам нашим” часто виконується як “спаситися душам нашим”.

Порушення правильного розуміння слів-омонімів неможливо виправити хоровими засобами – це завдання лежить у полі питань про тезаурус слухача, його молитовний та читацький досвід, спроможність охоплювати цілком зміст мовної побудови та, при наявності сумнівів, бажання уточнювати значення тих чи інших слів. Наприклад, у контексті фрази “грех мой предо мною есть выну” (50 псалом), цілком природно засумніватися, що слово “выну” у церковнослов’янській має таке саме значення, як у російській мові. І справді так: тут це слово означає “постійно”.

Богослужбові тексти, як правило, є перекладними з грецької. Це пояснює досить *нетипову для слов’янської мови структуру речень*. Різницю у логіці побудови тексту видно з наступного прикладу з канону П’ятидесятниці (див. таблицю 1).

Таблиця 1

Порівняння слов’янського та російського тексту ірмосів 1 та 3 пісень канону П’ятидесятниці

<i>церковнослов’янська</i>	<i>російська</i>
Песнь 1. Ирмос: Божественным покровен / медленозычный мраком, / извитийствова богописанный закон: / тину бо отряс очесе умнаго, / видит Сущаго, / и научается Духа разуму, / хваля Божественными песньми.	Песнь 1. Ирмос: Косноязычный Моисей, / божественным сокрытый мраком, / ясно изложил Богом писанный закон, / ибо, сбросив нечистоту со взора умственного, / он видит Сущего и знанию Духа научается, / прославляя Его божественными песнями.
Песнь 3. Ирмос: С высоты силою, / учеником Христе, дондеже облечетесь, рекл еси, / сидите во Иерусалиме: / Аз же яко Мене, Утешителя иного, / Духа Моего же и Отча пошлю, / в Немже утвердитесь.	Песнь 3. Ирмос: “Сидите в Иерусалиме”, / – сказал Ты ученикам, Христе, / – “пока не облечетесь свыше силою, / Я же иного, подобного Мне Утешителя, / Духа Моего и Отчего пошлю, / в Котором вы утвердитесь”.

Розуміння подібних текстів на слух можливе лише за наявності певних знань та навичок. Проте певні міри щодо донесення таких конструкцій до слухача вжити можна. Зокрема, необхідно витримувати логіку цілісної побудови кожного елемента речення, поєднуючи дрібні структури за допомогою логічних фразових наголосів.

Типова помилка при виконанні таких текстів – це відсутність їх докладного розуміння у самого регента та півчих. Якщо людина розуміє зміст, їй легше вибудувати логіку будь-якої лінгвістичної структури: витримати її темпоритм, лінію розвитку, розставити смислові акценти. Після цього – поєднати невеликі побудови в більші за обсягом структури, витримуючи ієрархію кульмінацій. Це складна робота, але без неї донесення змісту твору взагалі неможливе.

Ще гірше, коли така помилка притаманна хоровому творові ще на етапі композиторської роботи. Видатний регент сучасності І. Сахно в своїй дисертації наводить фрагменти текстів, які “завдяки” діяльності композиторів змінили свій зміст на протилежний [5, с. 22]. Цю колекцію можна поповнювати майже безкінечно.

Таблиця 2

Деформація змісту в результаті композиторських помилок у роботі з текстом

<i>оригінальний текст</i>	<i>текст, який чує слухач</i>	<i>причина деформації</i>
Господне есть спасение	Господь не есть спасение	ритм
не бо врагом Твоим тайну повем	Небо! Врагом Твоим тайну повем	ритм
Ты одесную Бога седиши во славе Отчей, Судия...	Ты одесную Бога седиши во славе, Отчий Судия...	ритм
Ты бо еси Бог наш, разве Тебе иного не знаем, имя Твое именуем.	Ты бо еси Бог наш, разве Тебе иного не знаем, имя Твое (именуем) не знаем.	фактурна помилка, вступ тенорів з підголоском “не знаем” перекриває основний текст решти голосів

З таблиці 2 видно, як композиторське рішення перетворило зміст цих (і багатьох інших, які ми тут не наводимо) фраз на протилежний і, навіть, блюзнірський. Виконання подібних творів за богослужінням є неприпустимим, адже іноді вони містять ледь не догматичну ересь. Іноді можлива корекція шляхом незначних змін у ритмі, але це вже порушує авторські права композитора і також не є коректним. Єдиний допустимий варіант – це перенесення акцентуації без фактичних змін авторського музичного тексту, але такі випадки трапляються нечасто.

Традиційні розспівні та обіходні піснеспіви, здається, мають бути позбавлені подібних казусів. Але й тут трапляються різні випадки. При співі на глас відкоригувати неправильний наголос дуже просто, адже сама центонна структура дозволяє досить вільно оперувати розстановками тексту стосовно музичного матеріалу. Проте не всі регенти та автори нотованого обіходу досить пильно слідкують за правильним розподілом тексту на строки, розташуванням наголосів та ін. (див. таблицю 3)

Таблиця 3

Варіанти розподілу тексту на строки (Панахида, тропари)

<i>правильно</i>	<i>російський текст</i>	<i>неправильно</i>
<i>Святых лик обрете источник жизни и дверь райскую, / да обрящу и аз путь покаянием: / погибшее овча аз есмь, / воззови мя Спасе, и спаси мя.</i>	Хор святых обрел источник жизни и дверь рая; / да обрету и я путь покаяния. / Я – пропавшая овца; / призови меня, Спаситель, и спаси меня!	Святых лик обрете источник жизни / и дверь райскую, да обрящу и аз путь покаянием: / погибшее овча аз есмь, / воззови мя Спасе, и спаси мя.

Важливим фактором безпосереднього артикуляційного донесення тексту є **якість професійної підготовки півчих**. Цікаво, що факт професійної освіти ще не означає професійного володіння саме цим комплексом “дрібної” дикційної техніки. До того ж існує декілька підходів до вирішення цих завдань у практиці різних майстрів [6].

Загальні дикційні правила є спільними і для світського, і для церковного колективу. Зазвичай це такі встановлення:

- приголосні вимовляються коротко, чітко, приєднуючись до наступного складу (правило вокального переносу) (“Го-спо-ди”);
- всі дзвінки приголосні інтонуються на висоті наступного музичного тону;
- всі голосні мають єдину форму у всіх партій;
- якщо один голосний завершує слово, а інший розпочинає, між ними використовується прийом так званої “вимовчки”, тобто голосні не перетікають один в інший, а відділюються паузою (“Го-спо-ди, услыши”);

– іноді “вимовчка” застосовується на межі слів між кінцевим приголосним та початковим голосним (“Agius o Theos”).

Проте в церковній практиці є різні регентські погляди на цю ніби класичну систему.

Варто зазначити, що дикційні методики минулого також були різними. Наприклад, існувала *техніка* так званої “огласовки”, коли для кращого звучання приголосних до них додавалися голосні [7]. Ця методика була притаманна народному співу і старообрядницькій церковній культурі, але й зараз багато фахівців вважають її правильною, доречною та ефективною для використання у храмовій акустиці.

Наприклад, техніка огласовки є основою дикційної роботи в *Ансамблі давньоруської духовної музики “Сірін” під керівництвом Андрія Котова*. За вимогою керівника всі приголосні розділяються голосними або напівголосними: “на троне” = “на т(ы)-ро-не”, “вышние” = “выш(ы)-ни-е” тощо. У даному випадку розуміється збереження артикуляційної форми, яка залишилася після вимови приголосної, та її фіксація з додаванням нейтрального голосного (найближча асоціація – звук “и” (рос. “ы”). Він формується досить глибоко у гортані і на слух сприймається лише у повільному репетиційному темпі. При переході в реальну швидкість вимови цей звук додає гучності та розбірливості приголосним, залишаючись майже непомітним. Така техніка потребує досить тривалих тренувань, процес подібної вимови має бути повністю автоматизованим, щоб не відволікати увагу від змісту слів та інших художніх завдань.

Крім основного правила використання напівголосного, існують ще кілька звукових ситуацій та відповідні правила їх артикуляції (див. таблицю 4).

Таблиця 4

Правила огласовки приголосних

<i>звук або звукосполучення</i>	<i>техніка виконання</i>	<i>приклади</i>
м'який знак	заміняється на “є” (або “ї”)	“Яко весть(е) Господь(е) путь(е) праведных, и путь(е) нечестивых погибнет”.
а+о, и+о, и+а	розділяються м'яким “г”	“Фара(г)она с колесницами...”, “Благословен Господь от Си(г)она”
и+и, а+и	розділяються звуком “й”	“Блаженни алчущи(й)и и жаждущи(й)и правды”, “...в ра(й)и же с разбойником...”

Огласовку дуже зручно використовувати при співі у народній (або наближеній) до народної манерах, яким притаманна “близька” вимова приголосних і мовна позиція співацького апарату. Для академічного співу подібні методи також можуть бути використані, але з обережністю, адже вокальна позиція з пониженою гортанню, високим піднебінням та середньо-глибоким формуванням голосної не сприяє правильному формуванню нейтрального голосного (або напівголосного), який лежить в основі огласовки. Впровадження огласовки в академічній манері фактично створює ситуацію “двоманерності” співу, що потребує від півчих великої гнучкості та майстерного володіння вокальними навичками, в іншому випадку це може відбитися на якості звучання. Проте існують позитивні приклади вдалого застосування академічної манери співу у поєднанні з технікою огласовки. Такою є творчість *сербського хору Melodi під керівництвом Дівни Любоєвич*.

Особиста манера Дівни базується на фальцетному режимі звуковидобування у поєднанні з *сонорно подовженими приголосними та використанням огласовки*. Така манера є дуже складною, оскільки потребує майстерного володіння артикуляційною технікою та технікою співу напівголосних та “закритого” звуку. Регенту вдалося навчити цій техніці свій хор, але всі отримані півчими навички є результатом копіткої праці, на яку спроможний далеко не кожний колектив. Основний дикційний принцип Дівни – нівелювання голосних та приспівування приголосних, що дуже добре сприймається в камерній акустиці, але при

відсутності реверберації надає звучанню хорового колективу певної “сухості”, але розбірливість дикції при цьому залишається незмінною.

Інший підхід до роботи з дикцією пропонує *Тетяна Швець*, керівник санкт-петербурзького ансамблю “Знамення” (“Знамение” (рос.)). Працюючи з хором, вона звертає увагу не лише на класичні принципи хорової дикції, але й намагається вибудувати ієрархію приголосних залежно від текстової логіки. Активність вимови приголосної залежить від того, яке місце посідає той чи інший склад у структурі слова. При виконанні піснеспівів строчного типу особлива увага регентом приділяється співвідношенню тексту партії “путь” та тексту інших партій. Оскільки вони не завжди є синхронними, перевага надається партії “путь”, її текст артикулюється виразніше, в решті партій приголосні затушовуються, щоб не складала “акустичної конкуренції” основній лінії.

На класичних позиціях техніки роботи з дикцією в хорі стоїть *монахиня Іуліанія Денисова*. Головна її вимога – перманентне дотримання правила вокального переносу. Відмінністю від звичайної академічної методики є відсутність використання так званої “вимовки” у багатьох випадках. Наприклад, на межі слів зазвичай рекомендується відділити кінцеву глуху приголосну від наступної голосної на початку слова. Регент ігнорує цю вказівку, приймаючи рішення на користь вокального переносу. В результаті для співаків виникає специфічне і непросте завдання: сприймати текст одразу у двох ракурсах – художньому і технічному, оскільки вимова з перенесенням приголосних до наступного складу порушує у свідомості співака образ слова (“Агиос Офеос, Агиос Исхирос” = “Агио **с**Офео **с**Агио **с**Исхирос”). Але акустичний результат є дуже якісним і надає багато переваг щодо збереження кантиленності звучання.

Якість донесення тексту залежить не лише від майстерності півчих. Ще одним важливим чинником, який впливає на сприйняття слова слухачем, є храмова акустика [4].

По-перше, храм – не концертний зал. Слухачі тут не знаходяться у стані “примусового спокою”, не мають фіксованого місця перебування, навпаки, вони мають певні цілі щодо перебування на богослужінні (сповідь, причастя), мають виконувати певні обрядові дії (хреститися, робити поклони, пересуватися під час кадіння, ставити свічки, прикладатися до ікон та ін.). Все це утворює певний **шумовий фон** богослужіння, навіть якщо парафіяни дуже дисципліновані й поведуться тихо.

По-друге, присутність дітей або хворих людей робить цілком імовірним і несподіваний **звуквисотно фіксований шум** (крик, плач). Також до цієї категорії варто віднести любителів підспівувати хору, чого майже не буває в концертних залах.

Звуквисотно фіксований шум є небезпечним не лише з позицій розбірливості дикції, а навіть більше з позицій хорового строю, оскільки саме він може збивати хор з тональності.

Якщо храм побудований за усіма акустичними правилами, проблем як з об’ємністю, так і з розбірливістю звучання голосу в ньому немає. Майстри минулого розробили цілу теорію щодо розташування кліросу у храмовому просторі з урахуванням звукових коливань та ін. Її практична реалізація відбувалася на етапі проектування приміщення: враховувалися внутрішні перешкоди коливання звуку, планувалися акустичні ніші та пустоти в стінах, розраховувалися об’єми та висотне положення кліросів та ін.

Сьогодні це мистецтво майже втрачено. У межах даного дослідження ми не можемо розглядати причини цієї архітектурної ситуації, бо це специфічна і глибока проблема. Маємо лише констатувати, що більшість новопобудованих храмів мають погану хорову акустику. Не ліпше справи обстоять і з акустикою для читання.

Іншим випадком виникнення акустичних проблем є використання для богослужінь непристосованих для цього приміщень. Звичайно, хор, який потрапляє в такі умови, не може ніяк на них впливати, тому актуальності набуває питання адаптації співу до **неадекватних акустичних умов** (див. таблицю 5).

Таблиця 5

Методи адаптації хорової дикції до акустичних умов приміщення

акустичні умови	акустична проблема	методи адаптації
Сильне подовження звука акустикою (більше 4–5 с при низькому розташуванні кліросу та більше 7–8 с при високому).	Нашарування кожного наступного звука на попередній (як наслідок – нашарування гармоній), нашарування “шлейфу” голосної на наступні приголосні	– відмова від використання швидких темпів; – скорочення зйомів кінців фраз, які передують іншій гармонії; – утримана вимова приголосних без їх вираженого інтонування; – використання огласовки
Значне підсилення звуку	Оскільки підсилюються лише голосні, приголосні фактично зникають у звуковій масі	– відмова від гучної динаміки; – утримана вимова приголосних з максимальним їх інтонуванням
Відсутність реверберації	Недостатня протяжність звучання, відсутність додаткового звукового об’єму	– обов’язкове дотримання правил вокального переносу; – інтонування приголосних; – обов’язкове використання ланцюгового дихання

Отже, вибір хорової дикційної техніки залежить від багатьох факторів: мови богослужіння, акустики храму, шумових умов, а також специфіки матеріалу, що виконується, та рівня підготовки півчих. Таким чином, встановлення єдиних правил та методів “на всі випадки” у церковно-хоровому співі не є можливим. Вибір методики роботи над дикційним комплексом у його широкому розумінні має відбуватися з урахуванням всіх факторів, а тому потребує від регента знання не лише класичної методики роботи над дикцією, але й всіх альтернативних варіантів. Адже від наявності творчого підходу до цієї виконавської проблеми залежить, чи відбудеться контакт слухача з семантичним змістом усього православного богослужіння.

Питання роботи над дикцією у церковному хорі мають бути розроблені докладніше, особливо в частині текстової логіки, що має стати темою подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виноградов К. Работа над дикцией с хоровым коллективом / Константин Виноградов // Работа с хором: методика, опыт / [Ред. Б. Тевлин]. – М. : Произдат, 1972. – С. 69–81.
2. Костогорова М. В. Вокально-хоровое пение как форма духовно-нравственного воспитания личности / Марина Костогорова // Гуманитарный вектор. Серия : Педагогика, психология. – 2011. – № 2. – С. 154–157.
3. Овчинникова Т. Некоторые вопросы вокально-хоровой орфоэпии / Татьяна Овчинникова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2014. – № 43. – С. 74–79.
4. Редько И. Как устроен храм: акустика и место для хора / Ирина Редько // Нескучный сад. – № 6 (41). – 2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.nsad.ru/articles/kak-ustroen-hram-akustika-i-mesto-dlya-hora> – Загл. с экрана.
5. Сахно И. Л. Византийское богослужбное пение на современном этапе: соотношение устной и письменной традиций [Текст] : дисс. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Игорь Сахно. – Харьк. нац. ун-т искусств. им. И. П. Котляревского. – Харьков, 2013. – 260 с.
6. Соколов В. Работа с хором / Владислав Соколов. – М. : Музыка, 1983. – 192 с.
7. Щербинина С. В. Вокально-исполнительское мастерство народных певцов / Светлана Щербинина // Педагогическое образование в России. – 2013. – № 1. – С. 163–167.

REFERENCES

1. Vinogradov, K. (1972), Working on diction with choir, Rabota s horom: metodika, opyt [Working with the choir: methods, experiences], Proizdat, Moscow, pp. 69–81. (in Russian).
2. Kostogorova, M. V. (2011), Vocal and choral singing as a form of spiritual and moral education of the person, Gumanitarniy vektor. Seriya: Pedagogika, psihologiya [Humanitarian vector. Series: Pedagogy, Psychology], no 2, pp.154–157. (in Russian).
3. Ovchinnikova, T. (2014), Some issues of vocal and choir orthoepy, V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kulturologii [In the world of science and art: questions of philology, art and culturology], no 43, pp. 74–79. (in Russian).
4. Red'ko, I. (2009), The architecture of the church: acoustics and the choir-place, Neskuchnyi sad [Not boring Garden], no 6 (41); available at: <http://www.nsad.ru/articles/kak-ustroen-hram-akustika-i-mesto-dlya-hora> (access September 28, 2015).
5. Sahno, I. (2013), “Byzantine liturgical singing nowadays: the ratio of oral and written traditions”. The dissertation of the thesis candidate of art specials: 17.00.03. “musical art”, Kharkov National University named after I. Kotlyarevsky, Kharkov, 260 p. (in Russian).
6. Sokolov, V. (1983), Rabota s horom [Working with the choir], Muzyka, Moscow. (in Russian).
7. Shcherbinina, S. V. (2013), Vocal and performance skills of folk singers, Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii [Pedagogical Education in Russia], no 1, pp. 163–167. (in Russian).

УДК 7.079:792 73

Зоряна Рось

**ОСНОВНИ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ДЖАЗОВО-ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ
В УКРАЇНІ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ (1991–2012 РОКИ)**

У статті розглянуто актуальні проблеми вітчизняної джазології – розвиток українського джазово-фестивального руху. На основі огляду діючих в Україні джазових фестивалів періоду незалежності визначено кількісні і якісні показники їх функціонування. Окреслено основні тенденції розвитку українського джазово-фестивального руху в 1991–2012 роках.

Ключові слова: джазові фестивалі, джазово-фестивальний рух, міжнародні джазові фестивалі.

Зоряна Рось

**ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ДЖАЗОВО-ФЕСТИВАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ
В УКРАИНЕ ПЕРИОДА НЕЗАВИСИМОСТИ (1991–2012 ГОДЫ)**

В статье рассмотрено актуальные проблемы отечественной джазологии – развитие украинского джазово-фестивального движения. Основываясь на анализе действующих в Украине джазовых фестивалей в период независимости, определено количественные и качественные показатели их функционирования. Очерчено основные тенденции развития украинского джазово-фестивального движения в 1991–2012 годах.

Ключевые слова: джазовые фестивали, джазово-фестивальное движение, международные джазовые фестивали.

Zoriana Ros'

**MAIN TENDENCIES OF THE DEVELOPMENT OF JAZZ-FESTIVAL MOVEMENT
IN UKRAINE DURING ITS INDEPENDENCE (1991–2012 YEARS)**

This paper is devoted to the issue of national jazzology – development of Ukrainian jazz-festival movement. Today, jazz festivals are an important part of socio-cultural life in modern

Ukraine. This cultural phenomenon not only reflects the state of musical culture, but also becomes a powerful factor of culture making processes.

The aim of this paper – determine the main tendencies of the development of Ukrainian jazz-festival movement during 1991–2012 on the basis of examination of active jazz festivals in Ukraine during its independence and analysis of quantitative and qualitative indexes and the dynamics of their development.

On the basis of examination of newly created and revived jazz festivals in Ukraine in 1991–2012 it was determined, that in the territory of Ukraine appeared more than 100 new jazz festivals, but many more jazz festivals were active, including those created before the 90's, which differed in scale, duration and status. Given period can be conditionally divided into 3 stages, which differ from one another in the number of jazz festivals founded or revived. The first – the period of 1991–2001, during which 33 jazz festivals arose in 11 years (the peak was in 2001 – 7 jazz festivals). The second – transitional – 2002–2005, we can observe a significant drop in creating new festival events – 8 festivals in 4 years. The third – 2006–2012, when only in 7 years 60 festivals became active (the peaks in 2008 – 14 festivals, and 2012 – 11 festivals).

So, as for the main tendencies in the development of jazz-festival movement on Ukraine during its independence, they vividly showed not only positive quantitative dynamics of functioning of jazz festivals, but also special qualitative components of its stage, which determined the character of the objectives and functions it performed. In particular, 1st and 2nd stages (before 2005) had strictly informational-propagandist character – this, first of all, active popularization of jazz music, representation of novelties, search and support of new names etc. On the 3rd stage (2006–2012), where joint international projects start to prevail, the communicative function stands out, which in time becomes predominant.

So, in XXI century Ukrainian jazz-festival movement was characterized by intensive development, which is the continuation of the tendency of enrichment and expansion of the horizons of its abilities. Jazz festivals played a major role in the process of formation of national jazz style and the development of Ukrainian jazz school.

Key words: *jazz festivals, the jazz festival movement, International Jazz festivals.*

Джазові фестивалі нині стали важливою складовою соціокультурного простору сучасної України. Це культурне явище не лише відтворює стан музичної культури, а і, в свою чергу, стає потужним чинником культуротворчих процесів. Щодо визначення тенденцій розвитку джазово-фестивального руху в Україні вагомими стали наукові праці, в яких формулюється термінологія, структура та функції фестивального процесу.

Серед зарубіжних дослідників феномена фестивального руху слід згадати П. Паві, який визначає специфіку фестивалю як унікального комунікативного каналу. Досліджуючи фестиваль у контексті теорії свята, К. Жигульський наголошує на його суттєвій ознаці як “штучного замітника свята”; Ж. Боже-Гарньє та Ж. Шабо вказують на виконання фестивалем функцій культурного центру, здатного залучити численних відвідувачів і сприяти розвитку інфраструктури культурної сфери міста; К. Резнікова в своїй дисертації розглядає фестиваль мистецтв як синтетичний художній простір [4]; О. Ущипівська трактує фестивалі як форму культурного життя; К. Давидовський визначає соціокультурні виміри міжнародного фестивального руху [1]; О. Широкова досліджує музичний фестиваль у діалозі культур та інші.

Важливими для даної статті стали дослідження з проблем розвитку сучасного фестивального руху в Україні, які були опубліковані в наукових і періодичних виданнях (Г. Ганзбург, О. Дьячкова, О. Зінкевич, С. Зуєв, В. Романко [5], О. Сичова [6], І. Сікорська [7], М. Швед [9] та ін.). Зокрема, І. Сікорська трактує міжнародні музичні фестивалі в Україні як віддзеркалення сучасного культурного процесу [7]; О. Сичова досліджує типи мистецьких фестивалів і конкурсів у сучасній Україні [6] тощо. З'являються перші дисертаційні дослідження, присвячені проблемам розвитку вітчизняного джазового мистецтва: С. Зуєва [2], В. Олендарьова [3], В. Романка [5], М. Шведа [9], В. Тормахової [8] та ін. Зокрема, з соціокультурної точки зору, проблеми розвитку музичних фестивальних процесів розглядаються: в дисертації В. Романка досліджувалась соціокультурна та музикознавча

інтерпретації джазових фестивалів у музичній культурі України; у дослідженні М. Шведа на прикладі фестивалів сучасної музики визначені тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990–2005 рр.); в роботі С. Зуєва на матеріалах музичного Харкова був окреслений сучасний культурний простір України та семіотика музичного фестивалю тощо.

Мета статті – на основі огляду діючих в Україні джазових фестивалів у період 1991–2012 рр. та аналізу кількісних і якісних показників динаміки їх функціонування визначити основні тенденції в розвитку українського джазово-фестивального руху.

На основі огляду новостворених і відновлених в Україні джазових фестивалів упродовж 1991–2012 рр. можна констатувати, що на її території в цей період виникло понад 100, а діяло набагато більше джазових фестивалів, різних за своїми масштабами, термінами функціонування та статусом. Серед найбільш резонансних слід назвати міжнародні джазові фестивалі “Jazz Bez” (Львів та інші міста України і Польщі), “Do#Dж” (Донецьк–Київ), “Alfa Jazz Fest” (Львів), “Єдність” (Київ), “Джаз-Карнавал” – “Odessa Jazz Fest” (Одеса), “Kharkiv ZaJazz Fest” (Харків), “JVL Jazz Festival” (Севастополь), “Chernihiv jazz open” (Чернігів), “Vinnitsia Jazzfest” (Вінниця) та багато ін. Поряд із заснованими або відновленими в даний період джазовими фестивалями продовжували успішно функціонувати фестивалі, які виникли до 90-х рр. ХХ ст. Серед них: Міжнародний джазовий фестиваль “Черкаські джазові дні” (Черкаси), заснований у 1988 р.; дитячий музичний фестиваль “Ми вчимося грати джаз” (Донецьк), заснований у 1989 р.; Міжнародний джазовий фестиваль “Горизонти джазу” (Кривий Ріг, Дніпропетровська обл.), заснований у 1987 р., та інші.

Як відзначають багато авторів (О. Злотник, С. Зуєв, М. Швед та ін.), починаючи з 90-х років ХХ ст., в Україні фестивальний рух активізується і швидко набуває рис “фестивального буму”. Причинами, що спровокували цей процес, стало зменшення фінансування сфери культури, яке призвело майже до повного припинення функціонування системи гастролей, з одного боку, і процесами регіоналізації та децентралізації – з іншого. “Цей момент зламу, – як зазначає у своєму дослідженні С. Зуєв, – відзначився пошуками нових шляхів розвитку, в тому числі “оптимальних” форм існування мистецтва, зокрема музичного. У цьому сенсі на початку 1990-х років актуальності набуває саме фестиваль як альтернатива концертному сезону та резонансний засіб демонстрації культурної значущості певного просторового локусу. Проведення фестивалів стає фактором залучення міста як повноцінного культурного суб’єкта до світового культурного простору, а саме: фестиваль набуває значення обов’язкового атрибуту культурного центру” [2, с. 6].

Щодо кількості започаткованих або відновлених в Україні джазових фестивалів у період 1991–2012 рр., коли було створено більш ніж 80% нині діючих джазових фестивалів, визначення фестивального злету чи “фестивального буму” в даній категорії фестивалів більш характерне для початку ХХІ ст., зокрема для 2008 і 2012 рр., коли виникло 25 нових джазових фестивалів. А 90-ті рр. ХХ ст. характеризуються більш стабільними показниками розвитку даного руху в порівнянні з іншими музичними фестивалями, наприклад, Фестивалами сучасної музики, які досліджував М. Швед. Таким чином, період 1991–2012 рр. можна умовно розділити на 3 етапи, які відрізняються один від одного, насамперед, кількістю започаткованих або відновлених джазових фестивалів. Перший – 1991–2001 рр., упродовж якого за 11 років виникло 33 джазових фестивалі. Другий (перехідний) – 2002–2005 рр., коли спостерігається значний спад щодо формування нових фестивальних заходів – за 4 роки виникло 8 фестивалів. Третій – 2006–2012 рр., упродовж якого лише за 7 років почало діяти 60 новостворених фестивалів (“вершини” у 2008 р. – 14 та 2012 р. – 11 фестивальних заходів).

Ці етапи різняться не тільки кількістю фестивальних акцій, а і якісно-змістовим наповненням фестивального процесу, визначення особливостей якого є важливим для визначення тенденцій розвитку українського джазово-фестивального руху. З цієї метою був проведений аналіз окремих найбільш яскравих і престижних міжнародних джазових фестивалів, які діяли в ці роки в Україні. Бо саме вони нерідко визначають напрямки розвитку мистецтва, формують нові ідеї, творять особливий механізм регулювання і коригування естетичних смаків, перевіряють практикою новації, і тому їм у даному процесі належить

особливе місце. “Саме завдяки міжнародним фестивалям, – відзначає М. Швед, – в Україні сучасне покоління українських композиторів активно інтегрується в нинішній глобалізований світ” [9, с. 4].

З цією метою було проаналізовано декілька різних за періодом заснування міжнародних джазових фестивалів, а саме: “найстарішого” – “Міжнародні дні джазової музики у Вінниці” – “Vinnytsia Jazzfest” (Вінниця) і “молодого” фестивалю XXI ст. – “Alfa Jazz Fest” (Львів). Аналіз був здійснений на основі визначення організаційно-результативного чинника, а саме: кількісна динаміка концертів, динаміка прогресу чи регресу, відповідність практичної діяльності фестивалю задекларованим концептуальним положенням, якість концертних програм, оцінювання виконавського рівня фестивальних виступів експертами та слухачами тощо, а також визначення масштабності і міжнародного представництва, що підтверджує їх статус як розширених міжнародних фестивалів.

“Міжнародні дні джазової музики у Вінниці” – “Vinnytsia Jazzfest”. Це найстаріший джазовий фестиваль незалежної України, який був започаткований у 1996 р. і відтоді щороку проводиться у вересні, за виключенням 9-ого, який відбувся в грудні у зв’язку з виборчою кампанією. За цей час організатори зуміли не лише зберегти чітку форму проведення і високий міжнародний статус фестивалю, але і дотримались головних принципів проведення “Міжнародних днів джазової музики” – демократичності та загальнодоступності. З 2000 року фестиваль проводиться при підтримці “Добродійного фонду сприяння розвитку талантів Поділля” і завдяки появі першого серйозного мецената в особі НВП “Струм” уперше став безкоштовним (фестиваль 2002 р. проходив під назвою “Струм-джаз-2002”). Він відзначався ще й тим, що в ньому не було обмежень у стилі, що допускав участь разом з джазовими і ф’южн-виконавцями на фестивальнойній сцені естрадних колективів.

Організатори кожного року намагалися підібрати концертні програми та виконавців таким чином, щоб слухачі могли насолодитися різноманітними гранями джазової музики. Так, на XV-му фестивалі 2010 р. були широко представлені джазовий вокал та перкусійне мистецтво, що розкрило всі можливі спектри мистецтва гри на ударних інструментах. Кульмінацією фестивального дійства став виступ зірки світового джазу – легендарного барабанщика Ела Фостера з квартетом (США). Вперше на фестивалі прозвучали народні арабські інструменти, такі як уд (ud) і канун (kanoun) у виконанні музикантів з Тунісу, які продемонстрували їх звучання та виконавські прийоми, що стало певною екзотикою для поціновувачів джазової музики. Також цей фестиваль, як і прийдешні, не обійшовся без прем’єр. Однією з них був проєкт “Junior Jazz” у виконанні юних вінницьких вокалістів і муніципального оркестру “Big Band”, на якому маленькі подільські зірочки на сцені міжнародного фестивалю у супроводі професіоналів високого класу виконали джазові стандарти.

У тому ж році організатори розширили звичну формулу побудови фестивалю (одна країна – один проєкт), за якою він проводився останні десять років, і перетворили його у справжній калейдоскоп з країн, культур і традицій, який був реалізований у спільних міжнародних проєктах. Так, на XV-му грали музиканти з Польщі та Тунісу (група “Amine and Namza”, яка виступила з програмою “Perpetual Motion”), Канади і Данії (Тріо Сієни Дален), Іран–Чехія–Словаччина (Тріо Шахаба Толуї), США–Англія–Польща (Гурт “The Groove Syndicate”), Зімбабве–Франція (Квартет Шенгетаї) і США–Ізраїль (Квартет Ела Фостера) та інші. На шести фестивальних концертах було представлено музикантів з 13 країн світу, яких об’єднувала велика музика – ДЖАЗ.

На XVI фестивалі 2011 р. “Міжнародних днів джазової музики” з’їхалися артисти та поціновувачі їх таланту з усіх куточків світу. Було запрошено цілу низку іменитих виконавців, які вже неодноразово радували вінничан своєю творчістю. Загалом, на фестивальну сцену в 9 концертах піднімалися представники з 13 країн світу: Польщі, Грузії, Іспанії, Швеції, Італії, Швейцарії, ПАР, Австрії, Болгарії, Франції, Росії, США та України.

На фестивалі вже традиційно були представлені спільні міжнародні проєкти. Це гості з Австрії та Бразилії – Руді Бергер і Фабіано Чавез зі спільним проєктом “Руді Бергер Дуо”; іспано-французьке Тріо “Jerez Texas” з запальними ритмами фламенко у джазовій

інтерпретації; україно-польський Квінтет “Futurethno”; унікальний грузино-іспанський проект за участю грузинського гурту “The Shin” з іспанським флейтистом та саксофоністом Хав’єром Паксаріно тощо. Поряд з цими виступами вінничани почули польське Тріо Артура Дуткевича (рояль, перкусія і контрабас), муніципальний джаз-бенд міста Сергієв Посад з Росії (кер. В. Кадерський), Тріо гітаристів зі Швеції, польський Квінтет на чолі з маестро-духовиком Збігневом Намисловським, італійське Тріо на чолі з романтичним піаністом Кекко Форнареллі, швейцарське Тріо “Vein” (рояль, бас, барабани), оригінальний чоловічий Квартет з далекого Африканського континенту “Soweto Entsha”, колоритне Тріо відомого контрабасиста Георга Брайншміда “Brain’s Café”. Вперше у рамках фестивалю було презентовано проект “Зіркові діалоги”, унікальністю якого є те, що впродовж одного концерту глядачі почули колективи із Японії “Юко Окамото квартет” та російський Дует О. Бутмана і Н. Смірної. Об’єднуючу роль в обох колективах зіграв рояль. Родзинкою фестивалю і хедлайнером водночас стали гості з США – Квартет легендарного саксофоніста сучасності Абрахама Бартона.

У фестивальному 2012 р. класика джазу, стандарти та хіти сучасності у джазовому аранжуванні прозвучали у блискучому виконанні українських музикантів-вінничан: співачки О. Славної, якій акомпанували Р. Кульматицький (тромбон), В. Іщук (барабани), К. Самойлюк-Яковський та Ю. Кондрицький (фортепіано). Завершився фестиваль яскравим виступом зірок старої джазової школи, справжніх світових величин: саксофоніста Джессі Джонса, якого називають батьком сучасного американського джазу, і росіянина А. Кондакова – гуру російського джазу. За результатами конкурсу, який організувала дирекція фестивалю, було вирішено до старої назви додати “Vinnytsia Jazzfest” з одночасним збереженням назви, до якої всі звикли.

Отже, представлений аналіз концертних програм останніх років джазового фестивалю “Міжнародні дні джазової музики у Вінниці” – “Vinnytsia Jazzfest” – доводить, що, поряд з індивідуальними виступами джазових музикантів, що спостерігалось до 2006–2007 рр., починають з’являтися спільні міжнародні проекти, які в наступні роки стали для фестивалю традицією.

В Україні відбуваються джазові фестивалі, які також вражають своїм міжнародним представництвом, і одним з наймолодших міжнародних джазових фестивалів України даної групи став “Alfa Jazz Fest” (Львів), заснований у 2011 р., який об’єднав джазових меломанів з усієї України та велику кількість гостей з інших країн. Ініціатором створення фестивалю став фінансово-промисловий консорціум СНД “Альфа-груп”, генеральними партнерами – Альфа-банк та компанія “Київстар”; організатором фестивалю – компанія “Леополіс джаз”, а творчим куратором – Олексій Коган.

На “прем’єрі” фестивалю “Alfa Jazz Fest”, що відбулася з 3-го по 5-те червня 2011 р., до Львова приїхало більше 20 тисяч туристів, які мали змогу насолоджуватись виступами незаперечних зірок джазу на трьох відкритих сценах Львова, які розташувалися в Парку Культури ім. Б. Хмельницького і в самому центрі міста – на Площі Ринок та на вулиці Валовій. Слухачам було представлено виступи відомих музикантів з України, Білорусі, Росії, Бразилії, США. Серед більше ніж 15 колективів, які взяли участь у цьому міжнародному джазовому форумі, львів’яни та гості фестивалю змогли почути зірок світового джазу. На основній сцені в місцевому Парку Культури виступили відомі джазмени з США: Квартет Джона Скофілда, Група “Srujo Guga”, Проект Білла Еванса “Soulgrass”, зірковий Квартет “Jeff Lorber Fusion” та легенда джазу, музикант першої величини – Рон Картер в складі “Golden Striker Trio” (разом із Петом Мартіно і Малгрю Міллером). Крім того, на безкоштовних сценах у місті виступили не менш цікаві джазові музиканти: американський блюзмен Вестал Джексон, провідні російські джазові і блюзові музиканти А. Кондаков та М. Арутюнов, низка відомих бразильських джазменів, а також гурт з Білорусі “Apple Tea”. В загальній кількості у Львові відбулося 15 концертів, у яких виступило більше 100 музикантів. За версією видання “Lviv Today”, міжнародний джазовий фестиваль “Alfa Jazz Fest” став найкращим і найпотужнішим фестивалем року, за що отримав винагороду “Lviv Today Lion Awards 2011”.

Не розчарував фестиваль своїх прихильників і в 2012 р., на якому виступили відомі джазові музиканти: з США – Квінтет Кенні Гарретта (Kenny Garrett Quintet), Кассандра Вілсон

(Cassandra Wilson), Тріо Джона Патітуччі (John Patitucci Trio), Тріо Скотта Хендерсона (Scott Henderson Trio); з Канади – Джіно Ваннеллі (Gino Vannelli); з Камеруну – Рішар Бона (Richard Bona); з Англії – Джон МакЛафлін і група “4th Dimension” (John MacLaughlin & the 4th Dimension); з Польщі – Група Марека Напйорковського (Marek Napiorkowski Group); з Німеччини–Білорусі – зі спільним проектом “Іди геть” (“Walk Away”); з Угорщини – Мікі Бірта і Друзі (Miki Birta & Friends); з Росії – Проект Миколи Моїсеєнка (Nikolay Moiseenko Project) і Квартет Аркадія Шилклопера; з України – ManSound + Пікардійська терція, Група “Діслокадос” (“Dislocados”), Секстет Г. Паршина, Д. Мороз & AQ, Квартет О. Саранчина, Квінтет О. Лукачової та ін. Незважаючи на свою молодість, фестиваль “Alfa Jazz Fest” здобув звання однієї з найважливіших літніх музичних подій Східної Європи і наймасштабнішого джазового open-air фестивалю України, що підтверджує його статус як розширеного міжнародного джазового фестивалю. Така кількість світових джазових зірок виправдовує заяву Олексія Когана про те, що музикантів такого масштабу збирають лиш обрані фестивалі у світі.

Отже, щодо основних тенденцій у розвитку джазово-фестивального руху в Україні періоду незалежності, то вони яскраво демонстрували не тільки позитивну кількісну динаміку функціонування джазових фестивалів, але й особливості якісно-змістового компонента кожного його етапу, що визначило характер виконуваних ним функцій і завдань. Зокрема, перший і другий етапи (до 2005 р.) – це насамперед виконання функції активної популяризації джазової музики, репрезентації новинок, пошуків та підтримки нових імен, які реалізувалися у формі основних концертних виступів, проведення майстер-класів, показових виступів дитячих, юнацьких і студентських колективів та солістів – дані етапи носили суто інформаційно-пропагандистський характер. Третій етап (2006–2012 рр.), в якому, поряд з вищеперерахованими функціями, починає виділятися, як зазначив у своєму дослідженні М. Швед, “комунікація світової творчої еліти”, тобто комунікаційна функція, яка поступово стає домінуючою. Вона реалізувалась у спільних творчих концертних проектах, які починають переважати у фестивалях третього етапу розвитку фестивального руху даного періоду, в обов’язковому проведенні майстер класів і сейшенів, якими завершувалися всі фестивальні форуми тощо.

На основі вищевикладеного можна констатувати, що джазові фестивалі та концерти органічно вписалися у систему музичного життя України, значно її збагативши, а фестивальний джазовий рух, який тісно пов’язаний з іншими соціокультурними процесами, зазнав за цей період значних змін і протягом останнього десятиліття ХХ ст. та початку ХХІ ст. відзначився великими досягненнями, а саме: 1) збільшилася кількість фестивальних заходів та розширилась їх географія; 2) підвищився професійний рівень їх учасників, що відзначилося у рівні їх майстерності; 3) зростання рівня джазового виконавства поєднувалося з урізноманітненням і збагаченням репертуару, значне місце в якому посіли композиції, що ґрунтувалися на українському “інтонаційному матеріалі”; 4) незначна кількість фестивалів, які спочатку були досить скромними за масштабами заходами, виростають до потужних “суперфестивалів”, як це сталося з джазовими фестивалями “Горизонти джазу” (м. Кривий Ріг), “Єдність” (м. Київ) та ін., що поступово набули статус міжнародних; 5) інтенсивний розвиток джазово-фестивального руху зумовив розширення функцій джазових фестивалів у соціокультурному середовищі від інформаційно-пропагандистських до комунікаційних; 6) у ХХІ ст. український джазово-фестивальний рух відзначився інтенсивним розвитком, що є продовженням тенденцій збагачення і розширення горизонтів його можливостей; 7) джазові фестивалі відіграли і надалі відіграють вагомую роль у процесі подальшого формування національного джазового стилю та розвитку української джазової школи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Давидовський К. “Соціокультурні виміри міжнародного фестивального руху: за результатами ІV Міжнародного музичного фестивалю “Віртуози планети”. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [ua/obraz/33/1975-sociokulturni-vimiri-mizhnarodnogo-festivalnogo-ruhu](http://ua.obraz/33/1975-sociokulturni-vimiri-mizhnarodnogo-festivalnogo-ruhu)

2. Зуєв С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / С. П. Зуєв. – Харків, 2007. – 207 с.
3. Олендарьов В. М. Вітчизняний джаз та проблема стилю : автореф. дисертації на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / В. М. Олендарьов. – К., 1995. – 22 с.
4. Резникова Е. И. Фестиваль искусств как синтетическое художественное пространство : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Е. И. Резникова. – СПб. – М., 2006 – 186 с.
5. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музична інтерпретації: дисертація на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – “Музичне мистецтво” / В. І. Романко. – К., 2001. – 177 с.
6. Сичова О. Типи мистецьких фестивалів і конкурсів у сучасній Україні / О. Сичова // Мистецтвознавчі записки. – К., 2013. – Вип. 24. – С. 257–263.
7. Сікорська І. М. Міжнародні музичні фестивалі в Україні як віддзеркалення сучасного культурного процесу / І. М. Сікорська // IV Міжнародний конгрес МАУ. – К., 2001.
8. Тормахова В. Характерні риси української поп-музики кінця ХХ – початку ХХІ століть / Вероніка Тормахова. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ir.kneu.edu.ua:8080/bitstream/2010/3803/1/165-172.pdf>
9. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990–2005 р.р.) : автореф. дисертації на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – “Теорія та історія культури”/ М. Б. Швед. – Львів, 2006. – 20 с.

REFERENCES

1. Davydovskiy, K. “Social and cultural dimensions of international festival movement: the results of the IV International Music Festival “Virtuosos of the Planet”, available at: ua / obraz / 33/1975-sociokulturni-vimiri-mizhnarodnogo-festivalnogo-ruxu (access November 15, 2014). (in Ukrainian).
2. Zuev, S. P (2007), “Modern semiotics and cultural space music festival (on materials Kharkov)”, Dissertation on competition Sciences, degree candidate of arts: 17.00.01 “theory and history of culture”, Kharkiv, 207 p. (in Ukrainian).
3. Olenarov, V. M. (1995), “The domestic jazz and problem of the jazz style”, Thesis. abstract for candidate of arts: 17.00.02 “theatrical art”, Kyiv, 22 p. (in Ukrainian).
4. Reznikova, E. I. (2006), “Festival of the Arts as a synthetic art space”, Dissertation on competition Sciences. degree candidate of art: 17.00.09, SPb, Moscow, 186 p. (in Russian).
5. Romanko, V. I. (2001), “Jazz musical culture in Ukraine, sociocultural and musical interpretation”, Dissertation on competition Sciences, degree candidate of arts: 17.00.03 “Musical art”, Kyiv, 177 p. (in Ukrainian).
6. Sychova, O. (2013), Types of art festivals and competitions in modern Ukraine, Mystectvoznavchi zapysky [Art criticism notes], Kyiv, Issue 24, pp. 257–263. (in Ukrainian).
7. Sikors'ka, I. M. (2001), International Music Festival in Ukraine as a reflection of modern cultural process, IV Mizhnarodnyj kongres MAU [IV International Congress of UIA], Kyiv. (in Ukrainian).
8. Tormahova, V. (2010), “The characteristics Ukrainian pop music of the late twentieth century – early XXI”, available at: <http://ir.kneu.edu.ua:8080/bitstream/2010/3803/1/165-172.pdf> (access September 15, 2015). (in Ukrainian).
9. Shwed, M. V. (2006), “Trends in international festivals of contemporary music in Ukraine on a new phase (1990–2005 years)”, Thesis. abstract for candidate of arts: 17.00.01 “Theory and history of culture”, Lviv, 20 p. (in Ukrainian).

ВИКОНАВСЬКІ ВЕКТОРИ СТАРОВИННОЇ МУЗИКИ

У статті досліджено провідні напрямки поширення старовинної музики. Розглянуто діяльність ключових навчально-освітніх центрів автентичного виконавства та перелічено найвідоміші фестивалі старовинної музики. Охарактеризовано сучасний етап її розповсюдження та популяризації.

Ключові слова: старовинна музика, автентичне виконавство, фестиваль, музичний інструмент, педагог.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ВЕКТОРЫ СТАРИННОЙ МУЗЫКИ

В статье исследовано ведущие направления распространения старинной музыки. Рассмотрено деятельность ключевых учебно-образовательных центров аутентичного исполнительства и перечислено наиболее известные фестивали старинной музыки. Охарактеризовано современный этап ее распространения и популяризации.

Ключевые слова: старинная музыка, аутентичное исполнительство, фестиваль, музыкальный инструмент, педагог.

PERFORMING VECTORS OF ANCIENT MUSIC

Leading directions of distribution of ancient music are investigated in the article. There exist versatile English definitions of this phenomenon, e. g. authentic carrying (authentic performance), historically informed performance, period performance, historically informed performance practice and others.

Activity of key educational centers of the authentic performing are considered. Confirmations of interest of ancient music serve numerous national and international festivals that reconstruct the musical art of remote epochs. Actuality of authentically interpreted ancient music put in a spotlight the leaders of collectives, scientists-researchers, musical teachers and performers-instrumentalists. They had to change withstand traditions reading of music of different epochs taking into account aesthetics, timbre and acoustic character of past epoch, tempo dramaturgy, technical means etc.

Professionalization performing of ancient music actualized musical works, authentic instruments with the corresponding to the old epochs acoustic-structural descriptions. Problem of lack of specialists that able to teach how to perform medieval, renaissance, baroque and pre-classical music partly decide master-classes that take place at different festivals of old music, International summer schools and educational projects. In European educational establishments there exist traditions of studying of ancient art of interpretation in the classes of separate specialists or at the specialized departments or even professional educational establishments. For example, one of such establishments is the oldest educational centre Schola Cantorum Basiliensis. In Ukraine similar directions of activity are observed only in some educational establishments.

Key words: ancient music, authentic performing, festival, musical instrument, teacher.

Широке звернення митців сучасності до ретроспективних стильових ознак у власній творчості, а також масштабність та багаточисельність активно концертуючих мистецьких формацій у галузі сольного та камерно-ансамблевого музикування, які дедалі активніше залучають до обігу творчість митців минулого, актуальність численних міжнародних

фестивалів давнього музичного мистецтва демонструють глибокий інтерес як до старовинної музики загалом, так і до автентичного чи “історично інформованого” виконавства зокрема. Звертаючись до англійських визначень цього явища, зустрічаємо дефініції автентичне виконавство (*authentic performance*), історично інформоване виконавство (*historically informed performance*), виконавство (певного, відповідного – прим. О. В.) періоду (*period performance*), історично-інформована виконавська практика (*Historically Informed Performance Practice*) тощо. Все це свідчить про його актуальність, відповідність естетичним запитам найширшої слухацької аудиторії у наш час.

Важливим джерелом з вивчення проблем виконавства старовинної музики є монографічні розвідки Н. Харнонкурта, Р. Донінгтона, Г. Фергюсона, М. Ф. Букофцера, Е. Бодкі, О. Перне, А. Долметча, Л. Брюно, Г. Вельфліна, Я. Буркгардта, К. Закса, Ф. Блюма, К. Паліски, Г. Г. Еггебрехта, С. Клеркса, В. Кольнедера, П. Тардоша, Й. Питері, Т. Ліванової, С. Скребкова, Ю. Келдиша, К. Розеншільда та ін. Окремо хочеться наголосити на вагомому внеску в науковому осмисленні даної проблематики українських дослідників – Н. Герасимової-Персидської, Д. Чижевського, Л. Корній, І. Тукової, Л. Мельник, С. Соланського. Однак розгляд того ракурсу, який обраний як магістральний у пропонованій розвідці, у вищезазначених вчених здійснений достатньо побіжно.

Мета статті – окреслити основні вектори виконавського інтересу до старовинної музики в умовах сьогодення.

Підтвердженням інтересу до старовинної музики слугують численні фестивалі національного та міжнародного рівня, які мають на меті реконструкцію музичного мистецтва віддалених епох. Такими є “*Trigonale Festival der Alten Musik*” (Тригональний фестиваль старовинної музики), “*Innsbrucker Festwochen der Alten Musik*” (Фестиваль старовинної музики в Інсбруку) в Австрії, “*Festival van Vlaanderen*” (Фестиваль Фландрії), “*Musica Antiqua section*” (Розділ старовинної музики) в Брюгге, “*Festival de Musique Ancienne en Wallonie*” (Фестиваль старовинної музики у Валонії) в Бельгії, “*Early-music*” (Рання музика), “Московское действо”, “Антикваріум”, Міжнародний Фестиваль-конкурс молодих композиторів і виконавців “*Soli Deo Gloria*” (Єдиному Богу слава) у Росії, “*Rovigno Baroque Music Festiva*” (Фестиваль барокової музики в Ровінью) в Хорватії, “*Le Festival International de Musique Ancienne de Simiane*” (Міжнародний фестиваль старовинної музики у Сіміане) у Франції, “*Festival alter Musik Bernau*” (Фестиваль старовинної музики в Бернау) в Німеччині, “*A' Μεσαιωνικό & Βυζαντινό Φεστιβάλ Δήμου Καστοριάς – Αλεξιάδα*” / “*Medieval & Byzantine Festival*” (Середньовічний і візантійський фестиваль Кастор'я-Алексіада) в Греції, Фестиваль старовинної музики в польському Старому Сончі. Не менш численними є й українські мистецькі акції подібного спрямування – Міжнародний фестиваль старовинної музики в Ужгороді, міжнародний фестиваль “*Organum*” у Сумах, “*Collegium musicum*”, Фестиваль давньої музики у Львові та численні інші.

У свою чергу, актуальність автентично трактованої стародавньої музики поставила у центр уваги виконавців-інструменталістів, керівників колективів, науковців-дослідників та музичних педагогів необхідність переосмислення усталених традицій прочитання музики різних епох з урахуванням естетики, тембро-акустичного образу епохи, темпово-часової драматургії технічно-виконавських засобів, а також послідовної ретроспекції виконавських манер та освітніх систем, викладених у трактатах, методах, інструментальних школах визначними виконавцями-віртуозами, педагогами, конструкторами-органологами минулих епох.

Відомий австрійський дослідник давньої музики Ніколаус Харнонкурт (*Harnoncourt*) у праці “Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики” [1] задекларував визначальні принципи власної музичної практики, в тому числі і як керівник заснованого ним у 1953 р. ансамблю старовинної музики “*Concentus Musicus*”, з яким здійснив записи відомих у музичному світі платівок. Н. Харнонкурт у вищезгаданій праці запропонував не музейне виконання старовинної музики, а висловив цілком нові погляди на інтерпретацію музики минулого. Його мистецька позиція отримала широку популярність у музичному середовищі.

Професіоналізація виконавства музики давніх епох зумовила актуалізацію значного пласту музичної творчості, опанування автентичного інструментарію з відповідними епохам акустично-конструктивними характеристиками. Однак, якщо в більшості західноєвропейських країн та країн Нового світу, як, приміром, в Австрії чи Швейцарії, вивчення і популяризація стародавньої музики фінансується державою і вважається престижним напрямком у розвитку національної культури, то в Україні цей процес має радше стихійний неформалізований характер і набув вигляду руху освічених ентузіастів. Його витоки припадають на виконавську діяльність київського ансамблю “Ренесанс” (заснований у 1980 р.) під керівництвом Святослава Крутикова, який згодом набув статусу професійного колективу під назвою “*Camerata taurica*”, ансамбль “*Silva rerum*” під орудою Т. Тригуб (заснований у 1993 р.). Реконструктивним музикуванням та відтворенням інструментарію займаються представники Київського кобзарського цеху.

Серед сучасних формацій, що об’єднують професіоналів та освічених аматорів з метою реконструктивних історично достовірних виконань репертуару давніх епох, варто назвати Ансамбль давньої музики Костянтина Чечені, “Туляйгород” та “Хорея Козацька”, “Львівські менестрелі” (“*Menestrelī Leopolita*”, заснований у 2000 р.), “*A cappella Leopoli*” (мистецький керівник ансамблю – Роман Стельмащук, диригент – Людмила Капустіна, заснований у 2002 р.). Другий важливий аспект даного дослідження стосується проблем автентичності виконавства. У рамках цього аспекту виникає ще два відгалуження. Перше з них – концертне виконання старовинної музики з метою повернення її до повноцінного художнього життя та впровадження у навчально-педагогічний процес. Звідси випливає завдання підготовки виконавців на таких вельми специфічних інструментах, характерних для музики XVI–XVIII сторіч, як лютня, гудок, гуслі, колісна ліра, та організації різних типів ансамблів старовинної музики.

Відтак виникає потреба відповідної підготовки таких виконавців, що інспірує подальшу розробку виконавсько-педагогічних концепцій у напрямку виховання фахівців, здатних грати на старовинних інструментах, обізнаних у галузях їх експертної оцінки, які могли б долучитись до реставрації, ремонту та виготовлення копій старовинних інструментів, підготовки до друку рукописів, факсиміле, репринтів, і редагування нотних видань з виконавськими рекомендаціями до них.

У наш час ряд суттєвих проблем у виконанні старовинної музики в рамках усталеної в час її створення інтерпретаційної системи стала очевидною, а питання автентичного стилю виконання набули особливої ваги і значимості. Адже поки що виконання докласичної музики головним чином орієнтується на естетичну систему романтизму, в рамках якої почалось виконавське відродження давнього мистецтва, проте одразу ж воно було переосмислене відповідно до суб’єктивно-емоційного пріоритету романтичного художнього мислення, часто сприймалось і транслювалося в контексті превалюючих духовних цінностей тієї доби.

З огляду на вищезазначене, проблема стилістично вірного виконання вимагає дослідження не тільки щодо інтерпретації музичних композицій минулого на автентичних, але й на сучасних інструментах, а отже, зумовлює значний запит на педагогів-спеціалістів даної галузі. Проблема нестачі фахівців, здатних навчати адекватному виконанню середньовічної, ренесансної, барокової, класичної музики, частково вирішують майстер-класи в рамках різних фестивалів (наприклад М. Поспішила, Б. Шведа, Т. Чехака, Т. Польш-Луценко, П. Ессууда), Міжнародні літні школи та освітні проекти (до прикладу, Міжнародна літня школа давньої музики в Лідзбарку Вармінському (*Międzynarodowa barokowa szkoła w Lidzbarku Warmińskim*, Польща), “*Letní slavnosti staré hudby*” (*Summer festivities of early music*) та “*Summer School of Early Music Prachatice*” в Чехії, чи Освітній проект “Курс західноєвропейської духовної музики” заочно-інтерактивного навчання, організований з ініціативи російського благодійного фонду “Мистецтво добра”, курси майстерності фундації “*La Pellegrina*” – Міжнародна літня академія Моцартеум у Зальцбургу (Австрія) тощо.

У Львові у квітні 2012 р. вдруге була проведена міжнародна лабораторія Ірмосу “Спас” (Перша міжнародна лабораторія Ірмосу відбулася у 2005 р.), організатором якої є Львівський муніципальний театральний, художньо-дослідницький та освітній центр “Слово і голос”. У ній

взяли участь актори, співаки, музиканти, художники, священики, семінаристи, монахи, науковці, студенти. Вона ставить за мету художнє дослідження давнього духовного співу України – перерваної форми церковної традиції.

У європейських освітніх установах існують складені традиції вивчення старовинного мистецтва інтерпретації у класах окремих фахівців, у межах спеціалізованих кафедр чи навіть професійних освітніх установ. Одним з найдавніших навчальних закладів, діяльність якого спрямована на вивчення старовинної музики, є *Schola Cantorum Basiliensis* (утворена в 1933 р. у Базелі), зараз це – Інститут старовинної музики у складі Базельської музичної академії у Швейцарії. Подібними є Академія “Санта-Чечілія” (*Accademia nazionale di Santa Cecilia*) у Брешії та *L'Istituto Diocesano di Musica e Liturgia* у складі *Ufficio Liturgico Diocesano* у Флоренції (Італія), Папський інститут сакральної музики в Римі (Італія), Академія старовинної музики в Бремені, Університет у Тросінгені (Німеччина), Вища школа церковної музики в Тюбінгені (Німеччина), кафедра старовинної музики Віденської консерваторії, Австрійська барокова академія (Зальцбург), Вища академія мистецтв “Моцартеум” та ін.

Значно рідше така змога наявна у рамках академічних профільних навчальних закладів пострадянського простору. Зокрема, активно діють кафедра старовинної музики Латвійської музичної академії під орудою диригента і клавесиніста, доцента Маріса Купча (*Māris Kupčs*, засновника бароко-оркестру “*Collegium musicum Riga*”), Литовської музичної академії, Колегія старовинної музики Московської консерваторії та експериментальний факультет історичного і сучасного виконавського мистецтва Московської консерваторії, кафедра старовинної музики Новосибірської консерваторії, кафедра старовинної музики Латвійської музичної академії, Академія старовинної музики та Школа старовинної музики в Санкт-Петербурзі.

Окремі спеціальні курси введено у рамках академічних кафедр: зокрема, предмет “Інтерпретація старовинної музики” є в програмах кафедри камерного ансамблю та спеціалізація “орган” – кафедри спеціального фортепіано Білоруської державної академії музики (їх веде Володимир Невдах – головний органіст і капелмейстер Архикатедрального собору Святого Імені Діви Марії в Мінську, доцент та старший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музики Білоруської державної академії музики, професор Духовної семінарії в Пінську, керівник Секції церковної музики Мінсько-Могилевської архієпархії). Практичний і теоретичний курси проводяться у складі міжкафедральної секції “Інтерпретація музики бароко” Нижегородської консерваторії ім. М. Глінки, в діяльності Кафедрі історії та теорії виконавського мистецтва Московської консерваторії ім. П. І. Чайковського. Таким, зокрема, є авторський курс С. Грохотова “Клавир і фортепіано: виконавське мистецтво XVIII – поч. XIX ст.”, авторський курс А. Яковлевої “Робота над технікою співу в контексті історичних стилів вокальної музики”, професора Е. Царьової “Невідоме” XIX століття. Опера, пісні, камерно-інструментальні жанри”, доктора мистецтвознавства Е. Кривицької “Принципи постановок старовинних опер на сучасній сцені (Гендель, Рамо, Люлі)” та ін.

В Україні подібними напрямками діяльності вирізняються одиничні навчальні заклади. Діяльність кафедри старовинної музики Національної музичної академії України ім. П. Чайковського зосереджена, насамперед, на дослідницькій діяльності. Виконавським в її складі є лише клас клавесину, у 1997 р. тут з’явилась асистентура-стажування (керівник – проф. С. Шабалтіна). Практичне виконавство реалізують струнний квартет “*Perola barocca*” на чолі з В. Пономарьовим, студентський ансамбль ренесансного співу “*Vox animae*” (2009 р. створення, керівник – Н. Хмільєвська), ансамбль студентів історико-теоретичного факультету “*Dominica*” (керівник – О. Зосім, спеціалізація – традиція григоріанського співу).

Можливість опанувати автентичні манери виконавства старовинного музичного мистецтва реалізується через авторські навчальні курси, серед яких низка практично-ужиткових дисциплін: “Основи орнаментики” (О. Шевчук, С. Шабалтіна), “Генерал-бас (теоретичний та практичний курси)” (О. Шадріна-Личак), “Розшифровка табулятур” (О. Шевчук), “Текстологія і палеографія” (О. Шевчук), “Європейські музичні нотації” (О. Шевчук, О. Зосім). Лабораторію старовинної музики засновано у Києво-Могилянській академії. Окремі клавесинові класи ведуть Н. Фоменко у КССМШ ім. М. Лисенка, О. Жукова у

КДВМУ ім. Р. Глієра, Н. Сікорська у КДШМ № 2 ім. М. Вериківського, Л. Бондар у Вінницькому музучилищі.

Інструментальне виконавське мистецтво досліджується з позиції барокової, класичної та романтичної традицій інтерпретації, суспільних запитів щодо інструментальної музики і форм її функціонування як цілісної взаємопов'язаної системи. В рамках теорії виконавства виявляються відмінні риси виконавських стилів різних епох, зокрема імпровізаційна складова та рівень інтерпретаторської свободи й ініціативи стилістик бароко, рококо, галант, класицизму, романтизму тощо.

Таким чином, сучасним інтерпретаторам при виконанні старовинної музики необхідно зіставити, порівняти, узагальнити як історичні виконавські системи, які сформували досвід її інтерпретації в автентичному варіанті, так і опертись на сучасні дослідження. Їм також варто взяти до уваги історичний шлях формування і розвитку музичного інструментарію та його обумовленість звуковими ідеалами відповідних епох, розглянути цей процес як складову комплексу філософсько-естетичних позицій та соціокультурних запитів, також взаємозв'язку виконавських принципів, форм концертування, конструктивних відмінностей інструментарію, виконавського репертуару, співвіднесення фіксованого нотного тексту та традицій його прочитання в контексті національних шкіл, особливостей засобів музичної виразності (темпу і ритму, динаміки, артикуляції, прикраси, звуковидобування). Кожен з подібних курсів передбачає необхідність опанування інструментального виконавства старовинної музики з урахуванням педагогічних принципів, репертуару, інтерпретаційних традицій, конструкції і різновидів інструменту, звуковидобування, інтонування, строю, акустичних умов виконання тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків / Ніколаус Харнонкурт. – Суми : Собор, 2002. – 184 с.

REFERENCES

1. Harnoncourt, N. (2002), *Muzyka yak mova zvukiv [Music as a Language of Sounds]*, Sumy, Sobor. (in Ukrainian).

УДК 783. 24

Наталія Юсипів

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМОТВОРЧИХ ЕЛЕМЕНТІВ СТЕПЕННИХ АНТИФОНІВ УТРЕНІ

У статті досліджено особливості формотворчих елементів циклу степенних антифонів утрени з Любачівського Ирмологіону другої половини XVII ст. В процесі аналізу охарактеризовано структурні особливості піснеспівів, зокрема мелодичні формули, метроритмічні та ладові комбінації. Виявлено виразну спорідненість музичних елементів з вербальним текстом степенних антифонів, зокрема з літургійною функцією жанру.

Ключові слова: степенні антифони, піснеспів, глас, тропар, сакральна монодія.

Наталія Юсипів

ОСОБЕННОСТИ ФОРМООБРАЗУЮЩИХ ЭЛЕМЕНТОВ СТЕПЕННЫХ АНТИФОНОВ УТРЕНИ

В статье исследованы особенности формообразующих элементов цикла степенных антифонов утрени с Любачевского Ирмологиона второй половины XVII в. В процессе анализа охарактеризованы структурные особенности песнопений, в частности мелодические

формулы, метроритмические и ладовые комбинации. Выявлено выразительное родство музыкальных элементов с вербальным текстом степенных антифонов, в частности с литургической функцией жанра.

Ключевые слова: степенные антифоны, песнопение, глас, тропарь, сакральное монодействие.

Natalia Yusyiv

FEATURES OF THE FORMATIVE ELEMENTS OF THE MATINS GRADUAL ANTIPHONS

The article studies the features of the formative elements of the gradual antiphons in the matins, and the features of their musical structure. The liturgical function of chants, as well as their connection with psalms on which they were created is studied. At the core of this genre there is the theme of repentance, as well as glorifying the Holy Spirit. The researchers suggest that the first two troparia of the antiphon and the troparion to the Holy Spirit are not an original unity. The unity of the first two troparia with the troparion to the Holy Spirit had to be before the gradual ones began to be used in the context of Sunday matins. This theologians' assumption reinforces our melodic analysis of the gradual antiphons, where melodies is a united factor between the initial troparia and the troparion to the Holy Spirit.

The genre of the gradual antiphons caused the great interest among the researchers. In particular, the Ukrainian researcher of the church music Miroslav Antonovich compared the genre of the antiphons from the Ukrainian Heirmologion with the Byzantine ones. He concluded that the chants are congenial. Most of the Ukrainian antiphons are more developed, built on the basis of the Byzantine church melodic tunes. So, with them we feel the impact of the Greek original that indicates the close interaction of the melodic and poetic levels.

A characteristic sign of the melodic structure of each antiphon is the highly expressed the intonation structure. That is, the melodies consist of the unity of short tunes, that is, the intonation formulas, which flexibly follow the text and reflect the content of its words. The melodic formulas are presented in various rhythmic combinations, forming the basis of musical development. The most common rytmomelodic formula is the four-sound tune of eulogy in the range of thirds, created in the form of equal rhythmic values that hold the architectonics of the chants.

The Heirmologion chant is formed by both verbal and melody series, which are always supported by the metrics that aligns in time irregular syllabic verbal fragments of the text. Thus, the formative art means allow conveying the theological meaning of the gradual antiphons in the best way.

Key words: gradual antiphons, chants, tone, troparion, sacral chants.

Із відродженням Церкви в Україні та побудовою, оздобою храмів виникає потреба і музичного оформлення Служб. З'являється попит на якісну церковну музику. Корінням наша професійна церковна музика сягає Княжої доби, а саме монодійного співу, який зберігся в рукописних нотолінійних збірниках – Ірмолоях. І тільки оживляючи та аналізуючи цей духовно-музичний пласт, зможемо відчутти себе частиною цієї традиції.

Степенні антифони – малодосліджений жанр з боку аналізу музики.

Походження піснеспівів тісно пов'язане з візантійською культурою, і доказом цього є дослідження М. Антоновичем степенних антифонів та їхніх грецьких аналогів [1]. До цього жанру в своїх працях зверталась О. Цалай-Якименко [6]. Що ж до богословсько-історичного виникнення та розвитку степенних, то ця царина досліджена більше такими видатними істориками та богословами, як: М. Скабаланович [4], о. В. Рудейко [3], о. Родіон Головацький [2].

Мета статті – здійснити історичний екскурс жанру степенних антифонів, які є одними з найважливіших частин візантійської утрени. Розглянути питання історії їх походження. При музичному аналізі піснеспівів, виявити музично-структурні особливості піснеспівів.

Жанр степенних антифонів входить до структури воскресної та празничної утрени, і виконуються вони на закінченні її першої частини, яка передує читанню воскресного Євангелія.

Степенні створені на основі стихів із псалмів, які називаються “пісні степенів” (119–133) і під цією назвою об’єднуються в окремі 18 катизми псалтиря [2, с. 176]. У кожному гласі є три степенні антифони, за винятком 8 гласу, де їх чотири. Кожний з них складається з трьох тропарів. За давнім переданням, ці псалми співались під час входу в єрусалимський храм, тобто під час піднімання по сходах до храму, звідси й походить назва – степенні.

Авторство степенних антифонів приписується св. Йоану Дамаскіну, проте за стилем і складом вони відрізняються від інших, створених ним осмогласних піснеспівів. Так, відомий візантійський коментатор богословських та літургійних текстів Никифор Ксантопул вважає автором антифонів Теодора Студита [4, с. 240].

Літургійна структура степенних антифонів в ідеальному вигляді відповідає триантифонній структурі, відомій принаймні від VI ст. [3, с. 186]. Псалмодія на утрени у такому вигляді більш-менш відображена у візантійсько-слов’янській традиції у часі великого посту, коли на утрени зазвичай рецитують три катизми, поділені на три “слави”, антифони або статії. Кожен із перших семи гласів має структуру трьох антифонів, з яких у свою чергу кожен має по три приспиви-тропарі. Така структура не зберігається лише у восьмому гласі, в якому до трьох традиційних антифонів додано четвертий антифон. Тропарі кожного антифону об’єднуються довкола спільної теми покаяння, натомість в останніх тропарях кожного антифону прославляється Святий Дух.

Дослідники припускають, що перші два тропарі антифону та тропар Святиму Духові не є початковою єдністю. Подаємо тут як приклад текст антифону першого гласу:

Антифон перший

У скорботі моїй вислухай, Господи, печалі мої, до Тебе взиваю.

Пустинники, що поза суетним світом перебувають,
до Бога прагнуть безперестанно.

Слава, і нині: Святиму Духові честь і слава, як Отцеві,
а разом і Синові належить, тому прославмо Трійцю Єдиносущну.

Поєднання двох перших тропарів з тропарем Святиму Духові мало відбутися перш, аніж степенні почали використовуватися в контексті недільної утрени.

Напів антифонів складніший, ніж тропарного чи сідального. В ньому звучить радість перемоги над пристрастями. Особливої краси їм надає повторення кожного стиха двома крилосами без припівів, за винятком останнього стиха (на честь Святого Духа), який, як заключний, має припів *Слава і нині*, завдяки якому прославляється Св. Трійця [3].

Жанр степенних антифонів був улюбленим у візантійських богослужіннях. Згаданий вже Никифор Ксантопул навіть написав обширні коментарі до степенних антифонів. У слов’янській традиції були популярними ліствиці, складені на основі цих текстів, одну з яких наводить у своєму дослідженні до візантійського октоїха архієпископ Модест Стрельбицький [5, с. 90]. Також про особливу значимість степенних свідчить їх фіксація в осмогласному розділі нотолінійних Ірмолях [7, с. 563].

Цей жанр цікавив також і дослідників сакральної монодії. Так, Мирослав Антонович на прикладі українських степенних досліджував рівень їх споріднення з візантійською практикою [1, с. 25]. Порівняльне дослідження українських і візантійських антифонів здійснене головним чином на основі львівського друкованого ірмолюю 1904 року та транскрипцій Генрі Тільярда. Антонович приходить до висновку, що українські мелодії антифонів є більш, ніж звичайними варіантами візантійських зразків. У більшості випадків – це більш розвинуті піснеспіви, побудовані на мелодичній основі давніх візантійських церковних мелодій.

В українську літургійну практику степенні антифони потрапили вже у цілісному вигляді, як цикл трьох антифонів кожного гласу із заключним тропарем на прославу Святого Духа. У цьому нас переконує мелодика піснеспівів, яка виявляє структуру завершеної цілісної побудови.

На прикладі степенних антифонів з Любачівського ірмологіона 1674 року, що зберігається у Львівському історичному музеї під шифром Рук. 103 (№ 192 за Каталогом

Ю. Ясіновського), виявляємо певні закономірності, які сприяють творенню логічно довершеної форми циклу.

Головною ознакою мелодичної структури будови кожного з антифонів є яскраво виражена поспівкова структура. Мелодична поспівка дорівнює текстовому рядку, виступаючи у значенні музичної фрази і складається з комбінаторного поєднання коротких мотивів – інтонаційних мікроформул мелодики, які гнучко слідують за текстом і відображають зміст його окремих слів. Це можуть бути:

- 1) висхідні та низхідні плавні оспівування в межах секунди або терції;
- 2) оспівування з використанням стрибка на терцію;
- 3) поступовий рух ступенями звукоряду в межах тетрахорду;
- 4) речитація на одному звуці та ін.

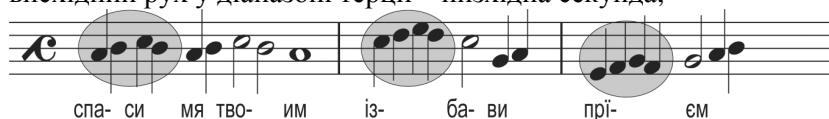
Мелодичні формули представлені у різних ритмічних комбінаціях:

- 1) із застосуванням рівних вартостей (найчастіше чверток);
- 2) із застосуванням нерівних вартостей (половинки і чвертки у різноманітних поєднаннях);
- 3) із застосуванням несиметричних вартостей (половинка з крапкою – чвертка, чвертка з крапкою – вісімка) та ін.

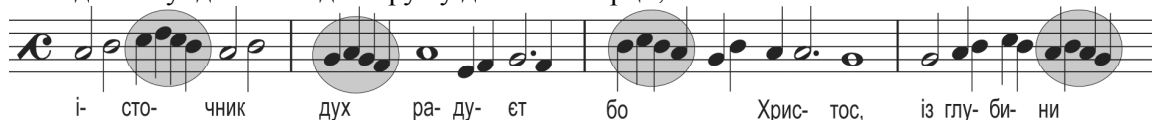
На межі зміни мотивів або поспівок зрідка трапляються повторення одного звуку або стрибки на кварту чи квінту.

Найпоширенішою ритмомелодичною формулою є чотиризвуковий мотив оспівування в діапазоні терції, викладений рівними ритмічними вартостями і представлений у чотирьох комбінаціях:

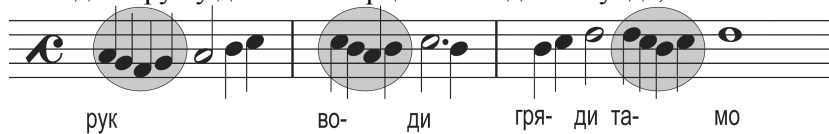
- 1) висхідний рух у діапазоні терції – низхідна секунда;



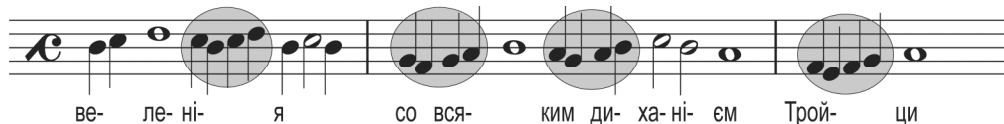
- 2) висхідна секунда – низхідний рух у діапазоні терції;



- 3) низхідний рух у діапазоні терції – висхідна секунда;



- 4) низхідна секунда – висхідний рух у діапазоні терції.



Дві останні ритмомелодичні побудови є дзеркальною інверсією двох перших. Аналогічні принципи роботи з інтонаційним матеріалом притаманні іншим мотивним утворенням і це свідчить про особливий принцип укладання літургійних піснеспівів, які будувалися завдяки комбінаториці повторних або варіантних мелодичних інтонацій. Внутрішня будова поспівок укладена з різноманітних комбінацій і послідовностей, з обов'язковим дотриманням принципу зіставлення висхідного і низхідного мелодичного руху, що утворює

гнучкі і пластичні лінії – це можна помітити навіть у графіці нотного тексту на другому тропареві третього антифону третього гласу.

О крест тра-пе-зи Тво- є- я воз-ве-се- ли- ся зря,
сво- іх па- сти-рей на-чал- ни-че із ча- ді- я но-ся- ще ва- і- я бла- го- ді- я- ні- я.

Відома дослідниця української церковної монодії Олександра Цалай-Якименко у своїх працях пише, що в піснеспівах діє метрика специфічного типу – часомірна, яка відрізняється від акцентної. Метр, який являє собою великі ритмічні групи – “порції часу”, що обгортають стопи – синтаксичні цілості. І мистецький ефект дії часомірних метрів-стоп зумовлений властивим людині естетичним сприйняттям відношень часових порцій [6, с. 70].

Тож важливу функцію в організації мелодики степенних відіграє метрика, яка виструнчує структурну композицію антифонів. Зокрема, спостерігаємо відповідне вирівнювання метрики, яке досягається завдяки мелодиці, яка, буквально доспівуючи, укладає тридольну метричну сітку. Таким чином, нерегулярна силабічна будова поетичного тексту набуває досконалої форми. Так музична метрика вирівнює структуру на рівні цілого антифону, що є важливим формотворчим засобом циклу.

тропар 1
Во- не-гда скор-бі- ти ми у-сли- ши мо-я бо- лез- ни
Го- спо- ди кте- бі зо- ву.

Відомо, що в монодійній музиці важливу роль відіграє слово, а мелодика надає йому досконалої виразової форми музичними засобами. Це добре видно на прикладі степенних антифонів, де присутня яскрава єдність мелодики і руху. Отже, мелодичні лінії тропарів мають дещо подібні мелодії, які змінюються залежно до тексту.







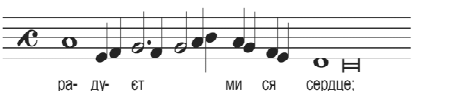
антифон 2
тропар 2
да не огн ме-не о- па- лит гри- хов- ни.

антифон 2
Слава і нині
воз- вра- ща- ю- щі- ся на пер- во- є рав- но- мощ- но



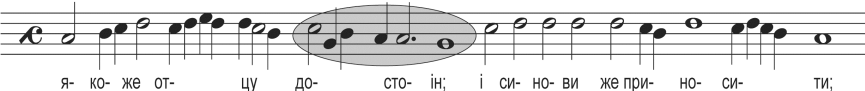

антифон 3
Слава і нині
є- ди- ни- ца бо- гь єст Трой- ца є- сте- ствомь

Ще одним важливим формотворчим елементом є каденції.

Цикл степенних антифонів першого гласу використовує два типи каденцій. Перша є дуже виразною, оскільки побудована на основі низхідного квінтового ходу, що опускається до найнижчого мелодичного звуку у всьому циклі. Ця каденція зустрічається тричі у 1 антифоні, тричі у 2 антифоні (один раз у вищій теситурі) і один раз у 3-му антифоні:

<p>антифон 1 тропар 1</p>  <p>Го- спо- ди кте- бі зо- ву.</p>	<p>антифон 2 тропар 1</p>  <p>Бо- же да по- ю ти.</p>
<p>антифон 1 тропар 2</p>  <p>от мі- ра су- єт- на- го кро- мі.</p>	<p>антифон 2 тропар 2</p>  <p>ме- не о- па- лит грі- хов- ни.</p>
<p>антифон 1 Слава і нині</p>  <p>Трой- ци с- ди- но- дер- жа- вен.</p>	<p>антифон 2 Слава і нині</p>  <p>бо єст от- цу і сло- ву.</p>
<p>антифон 3 тропар 1</p>  <p>ра- ду- єт ми- ся сердце.</p>	

Натомість другий тип каденції зустрічається значно рідше, але завершує весь цикл. Цей тип каденції вже зустрічається в антифонах, але в серединних побудовах. І лише в третьому антифоні в другому тропареві та в Слава і нині набуває виразної функції фінальної каденції.

<p>антифон 3 тропар 2</p>  <p>Пре- сто- лом по- ста- влен- ном ся- дут- ся</p>  <p>вся- ка пле- ме- на зем- на- я і я- зи- ци.</p>
<p>антифон 3 Слава і нині</p>  <p>я- ко же от- цу до- сто- ін; і си- но- ви же при- но- си- ти;</p>  <p>є- ди- ни- ца богъ єст Трой- ца є- сте- ствомъ а не- ли- ци.</p>

Таким чином, степенні антифони демонструють цілісність циклу, в якому мелодиці відводиться важлива формотворча роль, що узгоджується з поетичним змістом піснеспівів. Побудові мелодики властива плинність висхідних і низхідних ходів, плавне коливання мелодичного руху, рівномірна ритмічна пульсація. Так, різними мелодичними засобами досягається виразна мистецька форма, що якнайкраще сприяє донесенню богословського змісту степенних антифонів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович М. Візантійські елементи в антифонах Української церкви / Мирослав Антонович // *Musica sacra*. – Львів, 1997. – С. 21–38.
2. Головацький Р. Пояснення богослужень / о. Родіон Головацький // *Місіонер*. – Львів, 1998. – 297 с.
3. Рудейко В. Степенні антифони у контексті недільної утрени / о. Василь Рудейко // *Наукові записки. Серія : Історичне релігієзнавство*. – Острогож, 2010. – Вип. III. – С. 185–192.

4. Скабалланович М. Толковый Типикон / М. Скабалланович // Издание монастыря. – Москва, 2004. – 814 с.
5. Стрельбицкий М. О церковном октоихе / Модест Стрельбицкий. – К., 1865. – 111 с.
6. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. / Олександра Цалай-Якименко. – Київ–Львів–Полтава : НТШ, 2002. – 488 с.
7. Ясіновський Ю. Я. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / Ю. Ясіновський // Місіонер. – Львів, 1996. – 623 с.

REFERENCES

1. Antonovich, M. (1997), Byzantine elements in antiphones in Ukrainian church, *Musica sacra* [Musica sacra], Lviv, pp. 21–38. (in Ukrainian).
2. Holovatskiy, R. (1998), Explanation of worship, *Misioner* [Misioner], Lviv. (in Ukrainian).
3. Rudeyko, V. (2010), Degrees antiphons in the context of Sunday morning, *Naukovi zapysky. Serija : Istorychne religijeznavstvo* [Scientific Notes. Series: Historical religion], Ostrog, vol. III, pp. 185–192. (in Ukrainian).
4. Skaballanovych, M. (2004), Typicon of explanatory, *Izdanie monastyrja* [Edition monastery], Moscow. (in Russia).
5. Strelbytskiy, M. (1865), *O tserkovnom oktoykhe* [Church oktoykhe], Kyiv. (in Russian).
6. Tsalay-Yakymenko, A. (2002), *Kyyivs'ka shkola muzyky XVII stolittya* [Kyiv School of Music in XVII-th century], NTSH, Kyiv–Lviv–Poltava. (in Ukrainian).
7. Yasinovs'kiy, Y. (1996), Ukrainian and Belarusian notoliniyni Irmoloyi 16–18 centuries: Catalogue and kodykolohic-paleographic study, *Misioner* [Misioner], Lviv. (in Ukrainian).

УДК 78.03.071.1:929 (477.44)

Нінель Сізова

РОЗВИТОК ХОРОВИХ ЗАСАД МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА ТА РОДИОНА СКАЛЕЦЬКОГО У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ ТКАЧЕНКА

У статті досліджено хорову творчість вінницького композитора другої половини ХХ століття Василя Ткаченка (1930 – 2009). Розглянуто особливості творчого методу, загальні тенденції хорової творчості, враховуючи досягнення композиторів попередників – М. Леонтовича та Р. Скалецького. Охарактеризовано основні напрямки та жанрові особливості доробку композитора протягом всього творчого шляху.

Ключові слова: Василь Ткаченко, хорова творчість, композитор, кантата, дума.

Нінель Сізова

РАЗВИТИЕ ХОРОВЫХ ОСНОВ НИКОЛАЯ ЛЕОНТОВИЧА И РОДИОНА СКАЛЕЦКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ ВАСИЛИЯ ТКАЧЕНКО

В статье исследовано хоровое творчество винницкого композитора второй половины ХХ века Василия Ткаченко (1930 – 2009). Рассмотрено особенности творческого метода, общие тенденции хорового творчества, учитывая достижения композиторов предшественников – Н. Леонтовича и Р. Скалецкого. Охарактеризовано основные направления и жанровые особенности наследия композитора на протяжении всего творческого пути.

Ключевые слова: Василий Ткаченко, хоровое творчество, композитор, кантата, дума.

DEVELOPMENT OF CHORAL PRINCIPLES OF MIKOLA LEONTOVICH AND RODION SKALETSKY IN VASYL TKACHENKO WORKS

The feature of creative method, general tendencies of choral creations are considered in the article, taking into account the general tendencies of choral creation achievements of composers predecessors M. Leontovich and R. Skaletsky. Basic directions and genre features of composer's work during all his creative way are described in the article.

Vinnitsa composer Vasyl Tkachenko applied to different genres of choral music during his creative way. Composer gives large attention to such genres as a cantata, choral ballad, choral poem and choral miniature. He addresses to creative acquisition of composer's processors – Mykola Leontovich and Rodion Skaletsky, who are connected with V. Tkachenko with general lines of creation so that foregoing composers also created on the expanses of Vinnitsa area.

The composer's creative method is considered in this article on an example of his works. So in his works the composer addresses to Ukrainian poets such as N. Voronyuk, M. Studetsky, O. Dovgiy, A. Bortnyak and others.

Melodious lines in his works are mostly closed to the old Ukrainian traditional melodies and have something in common with the genre of thought. But the harmonic language of composer has more modern character, he used brave key changes of alteration. The most of his works have polyphonic style. Especially important for the composer – author of choral works is a transmission of appearances, experiencing, through the deep feeling of word and ability to combine text with music. Exactly this principle of works picks out the composer among his contemporaries.

The feature of creative method of V. Tkachenko is opening in music the internal sense of poetic words, dynamics in development of subject and appearances, thees are his basic tasks in music. Given creative principle is traced in the example of composer's cantatas, which occupy one of the most essential places in his work.

Close connection with a folk song, using and working on it's intonation turns, considerable role of instrumental accompaniment, fresh harmonic constructions, the reservation of classic forms – are those constituents which allow to define the cantatas of author V. Tkachenko as a worthy follower of Ukrainian traditions in cantata writing.

Key words: *Vasyl Tkachenko, choral work, composer, cantata, thought.*

Великий духовний потенціал, зосереджений у хоровому мистецтві формує свідомість людини, виховує почуття патріотизму. Значний виховний вплив підсилено ще й тим, що хорова творчість є одним із найбільш доступних видів музичного мистецтва. До хорових жанрів зверталися як відомі композитори різних епох, так і музиканти-аматори, які представляли творчість певного регіону. Наявність значної кількості художніх зразків і велика популярність хорових творів у репертуарі різноманітних колективів актуалізує проблему дослідження творчості окремих композиторів у контексті розвитку хорових жанрів певного регіону і національної школи загалом.

Вивчення культурного надбання народу, включаючи творчість майстрів певного регіону, дозволяє створити повну картину розвитку національного мистецтва. Саме тому регіональні дослідження у галузі музичного мистецтва останнім часом набувають популярності. Так, тенденції і досягнення музичної культури окремих регіонів висвітлені у мистецтвознавчих працях О. Васюти [2], І. Герасимової [3], І. Глібовицького [5], Л. Дорохіної [7], Р. Дудик [8], Л. Ігнатової [9], Л. Кияновської [11], А. Литвиненко [14], Р. Римар [15], Т. Росул [16].

Дослідження хорової творчості композиторів Вінниччини знаходиться лише на початковому етапі. Так, лише окремі положення хорової творчості Вінниччини висвітлені у дисертаціях Т. Бурдейної-Публіки [1] та С. Іскри [10].

Мета статті – розкрити особливості хорової творчості вінницького композитора Василя Ткаченка, встановити загальні тенденції розвитку його композиторського стилю, виявити стильові й жанрові особливості творчого доробку композитора.

Хорова музика М. Д. Леонтовича та Р. А. Скалецького стала взірцем для багатьох композиторів Вінниччини, які плідно працюють або працювали в галузі різних музичних жанрів. Передовсім їх творчість полягала у продовженні традицій вітчизняної школи хорового письма. Відомою на Вінниччині є постать Василя Ткаченка (1930 – 2009), заслуженого працівника культури, який довгі роки викладав у музичному училищі ім. М. Д. Леонтовича, співпрацював із багатьма професійними і самодіяльними колективами міста.

Музичний побут того середовища, в якому працював В. Ткаченко, дозволяв композитору творити в різних жанрах, причому більшість із композицій і сьогодні присутня в репертуарах різних колективів Вінниці.

Творчий доробок В. Ткаченка охоплює камерно-інструментальні, оркестрові, вокально-інструментальні та хорові композиції. Серед останніх виділяються як мініатюри, так і великі хорові полотна. Їх неодноразово виконували державний ансамбль пісні і танцю “Поділля” Вінницької обласної філармонії, академічний камерний міський хор “Вінниця”, хоровий колектив Вінницького училища культури та мистецтв ім. М. Леонтовича тощо.

Особливістю творчого методу В. Ткаченка є те, що одним із основних завдань він вбачає розкриття в музиці внутрішнього змісту поетичного тексту, динаміки розвитку сюжету і образів. Зокрема даний творчий принцип простежується на прикладі кантат композитора, які посідають одне з найбільш важливих місць в його доробку.

Окрему збірку В. Ткаченка складають пісні про рідний край: “Вінниця” на вірші Д. Пташинської, “Благословенний край – моє Поділля” на вірші Н. Воронюк, балади на поезії А. Бортняка, О. Довгого, С. Буряскова “Ми з подільського краю”, “Люблю тебе, мій рідний край” на слова Н. Гнатюк, “Подільські сади” на вірші М. Студецького.

Хор із супроводом “Благословенний край – моє Поділля” на вірші Ніни Воронюк витриманий у традиціях патріотичної пісні, близький до окремих творів Р. Скалецького. На це вказують, зокрема, широкі початкові мелодичні ходи заспіву на тлі хорового супроводу хорального складу, приспів-tutti, паралельно-змінний лад, який є характерною особливістю українського фольклору. Потрібно підкреслити, що фортепіанний супровід не дублює партію хору, а відіграє самостійну роль.

Дух романтичної балади відроджує урочисте хорове полотно “Ми з подільського краю” на вірші А. Бортняка, О. Довгого, С. Буряскова. Піднесено урочиста мелодія, що продовжує настрій, заданий фортепіанним вступом, переростає у виразну декламацію наприкінці заспіву. Особливу роль у вокальній баладі традиційно виконує партія супроводу, а фанфарні закличні інтонації в середніх голосах створюють настрій урочистого гімну.

Фортепіанна партія твору стає не тільки гармонічним супроводом, але й виконує звукообразальні функції, наприклад, трелі у високому регістрі, які імітують солов’їний спів.

Інтенсивний тональний рух, використання різноманітних альтерованих септакордів та побічних співзвуч споріднюють твір вінницького композитора В. Ткаченка із усталеними традиціями хорового письма Р. Скалецького.

В. Ткаченко неодноразово використовує вірші вінницької поетеси Ніни Гнатюк у своїх творах, присвячених Вінниччині. Так, лірика Н. Гнатюк звучить у піснях В. Ткаченка для соліста із супроводом “Люблю тебе, мій рідний край”. У фортепіанному супроводі пісні композитор знову знаходить свіжі гармонії, що розширюють межі традиційних гармонічних барв ліричної пісні.

Виділяється серед доробку композитора масштабний хоровий твір – кантата “На березі вічності” для соліста, оркестру та хору на вірші Б. Олійника, написана у 1989 році. В хоровому полотні, що складається із шести частин, композитор синтезує досягнення цілої плеяди українських авторів у жанрі кантати.

Інструментальний вступ до першої частини – “Хід” – відтворює загальний характер твору – суворо стриманої скорботи. Позависотна рецитація соліста доповнює загальний характер твору, наближений до ораторії.

Наступний хор кантати – “Проходять повільно” – витриманий у тому ж характері, що вступ та рецитація соліста.

Друга частина – “Речитатив та аріозо сина”. Тут відчуваються стильові риси історичних козацьких пісень, дум, плачу та голосінь. Зокрема на це вказують низхідні хроматичні мотиви у високому регістрі, котрі на фоні хору відтворюють інтонації плачу. Саме у цій частині яскраво проявляється майстерність композитора у створенні вичерпної характеристики музичного образу.

Тісний зв'язок із народною піснею, використання та опрацювання її інтонаційних зворотів, значна роль інструментального супроводу, свіжі гармонічні побудови, збереження класичних форм – ось ті складові, що дозволяють визначити кантати подільського автора В. Ткаченка як гідного послідовника української традиції кантатного письма.

Кантата “Родіонові Скалецькому” (1994), присвячена цьому видатному вінницькому композитору, педагогу і фольклористу, продовжує ліричну лінію у творчості В. Ткаченка. Її поетичну основу склали вірші В. Юхимовича. Саме у співавторстві з цим поетом Р. Скалецький створив чимало музичних композицій.

Ліричний тон звучання задає коліскова, якою розпочинається кантата. На тлі витриманого квінтового органного пункту розгортається мелодія, витримана в душі традиційної коліскової.

Жоден з подільських авторів, мабуть, не оминає творчого доробку свого земляка – Миколи Леонтовича. Творчі засади М. Леонтовича розвиває В. Ткаченко у творі “Пам'яті Леонтовича” (1988) для мішаного хору без супроводу на вірші Володимира Міщенка. Розгорнута мелодія тенорової партії на тлі хорального руху жіночих голосів, а басова лінія, навпаки, створює контрастний поліфонічний пласт.

Контрастною до крайніх частин є середній розділ. Тут композитор використовує елементи імітаційної поліфонії, наслідуючи традиції М. Леонтовича. Цей розділ звучить особливо напружено: ефект такого звучання досягається принципом поступового вступу голосів звуками зменшеного септакорду.

Хорові традиції М. Леонтовича та М. Лисенка простежуються у “Думі про матроса Петра Кішку” (1975) на вірші В. Коржа та Є. Зелінського. За структурою “Думу” фактично можна назвати кантатою для соліста, хору та оркестру. Композитор використовує у творі форму наскрізного типу, яка дозволяє відтворити у музиці найтонші деталі поетичного тексту.

Автор звертається саме до жанру думи, підкреслюючи глибоке її значення у свідомості українського народу. Мелодії твору свідчать про те, що В.Ткаченко був добре ознайомлений з майстерними творами кобзарів-співців, використовуючи характерні ознаки думи (специфічна будова вірша, поетичний образ, ліризм, епічність, характерна структура мелодії, нерегулярна метроритмічна структура).

Твір починається дуже коротким оркестровим вступом, а роль інтродукції вже відіграє партія тенора. З перших тактів звучання партії соліста наслідують виконавську манеру українських співців-кобзарів. Її мелодекламація створює атмосферу епічного вступу народної думи, а тріольний ритм та інтонаційне розгортання з єдиного мотиву наближаються до характерних зразків цього жанру: вільної ритмічної побудови, характерного мелодичного розвитку з єдиного інтонаційного зерна.

У кантаті також використовується прийом звукообразності. Насамперед це яскраво відтворено у частинах твору, де оспівуються батальні події. Включені також і ліричні роздуми героя. Закінчується кантата великим фіналом величавого характеру, написаного у традиціях урочистого гімну.

Невпинне наскрізне розгортання музичної думки, наявність вступу та заключення, побудованого на однаковому мелодичному матеріалі, безперечно, надають хоровому полотну рис монументальності. Схожі ознаки можна спостерігати і в іншому творі В. Ткаченка – “Думі про Івана Мазепу” на вірші А. Бортняка.

Серед хорових творів епічного характеру В. Ткаченка привертає увагу і “Балада про три дороги” на вірші Дмитра Черевичного (1986). Три шляхи, три сини, три тополі в уяві українського народу мають символічне значення. Ці образи стали типовими для народної пісні, переважно відображаючи сумні і трагічні події. Саме такі символи використав Д. Черевичний у розповіді про трагічну долю трьох братів, що не повернулися з війни.

Повільний оркестровий вступ до балади витриманий у “похмурій” тональності до мінор, тут переважає низхідний рух мелодії. Сукупність даних рис створює скорботний характер вступу – “провісника” трагічних подій.

Основна тема балади проводиться у басовій партії. Своім тембром вона також підкреслює скорботний характер твору. Партія соліста носить риси ліричних протяжних народних пісень, голосінь, на це також вказує несиметричність побудови періодів (4+6; 4+7), тощо.

Варіантно-строфічна композиція хору досить динамічна: в кожній наступній строфі поступово з’являються нові прийоми письма. Так, наприклад, у другій строфі мелодія помітно збагачується імітаціями. В третій строфі з’являється скорботний хорал, передбачений попередньо проведеними інтонаціями басової партії. Останні строфи балади також написані для цілого хору, який виконує хорал скорботного характеру, що побудований на матеріалі інструментального вступу.

Твір розділений на чотири строфи, кожна зі строф витримана у простій двочастинній формі. Другий розділ останньої строфи виконує функції трагічно-величної коди.

Аналіз хорових творів В. Ткаченка дозволяє зробити висновок про те, що автор використовує професійні засади української хорової класики у поєднанні з оригінальним творчим стилем. Індивідуальність стилю В. Ткаченка полягає в майстерному використанні різноманітних поліфонічних прийомів, в яскравих тональних зрушеннях, вживанні альтерованих акордів та зменшених гармоній. І над усім цим – яскрава характеристика образів, зворушливі у своїй простоті мелодії, інтонації яких проростають з української пісенності. Висока змістовна образність і художня доступність музики дозволяє залучати твори В. Ткаченка не тільки до репертуару учнівських й аматорських колективів, але й міського академічного хору “Вінниця”. Поєднання опори на традиції української класики з використанням сучасних досягнень хорового письма робить музику подільського композитора доступною для сприйняття слухачами різних вікових груп та різних музичних уподобань.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бурдейна-Публіка Т. В. Становлення і розвиток професійних форм музичного життя Вінниччини як складової культури Подільського краю: дисертація на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – “теорія та історія культури” / Т. В. Бурдейна-Публіка. – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. – Львів, 2009. – 292 с.
2. Васюта О. П. Музичне життя Чернігівщини XVIII–XIX століть. (Загальні закономірності та регіональні особливості): дисертація на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – “теорія та історія культури” / О. П. Васюта. – Київський державний університет культури і мистецтв. – Київ, 1998. – 198 с.
3. Герасимова І. Д. Хорова культура Слобожанщини другої половини XIX – початку XX ст.: дисертація на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – “теорія та історія культури” / І. Д. Герасимова. – Харківська державна академія культури. – Харків, 2006. – 174 с.
4. Герасимова-Персидська Н. Характерні риси поліфонії / Н. Герасимова-Персидська // Творчість М. Леонтовича. Збірка статей / [упор. В. Золочевський] – К. : Муз. Україна, 1977. – С. 99–124.
5. Глібовицький Ігор Софронівч. Музичне життя Буковини XIX – початку XX століття як прояв полікультурного середовища: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 – “теорія та історія культури” / І. С. Глібовицький. – Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Івано-Франківськ, 2010. – 20 с.
6. Гордійчук М. Микола Леонтович / М. Гордійчук. – К. : Муз. Україна, 1977. – 135 с.
7. Дорохіна Любов Олексіївна. Богослужбовий спів у музичній культурі Чернігівщини на початку XX століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 – “теорія та історія культури” / Л. О. Дорохіна. – Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2002. – 20 с.

8. Дудик Р. В. Хорова культура Прикарпаття кінця XIX – першої третини XX століття: дисертація на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – “музичне мистецтво” / Р. В. Дудик – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2000. – 221 с.
9. Ігнатова Л. П. Тенденції розвитку музичної культури Волині наприкінці XX – початку XXI століття: дисертація на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – “теорія та історія культури” / Л. П. Ігнатова. – Київський національний університет культури і мистецтв. – Київ, 2006. – 189 с.
10. Іскра С. І. Соціокультурна діяльність римо-католицької церкви у контексті духовної культури Поділля: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 – “теорія та історія культури” / С. І. Іскра. – Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2010. – 22 с.
11. Кияновська Л. О. Галицька музична культура XIX–XX століття: навчальний посібник. – Чернівці : Книги–ХХІ, 2007. – 424 с.
12. Кушка Н. Скалецький Родіон Андрійович / Н. Кушка // Камертон. – 1984. – № 45. – С. 5.
13. Лисий А. Вінниці – 630 / А. Лисий // Матеріали науково-теоретичної конференції 1363–1993 (Вінниці – 630). – Вінниця, 1993. – 93 с.
14. Литвиненко А. І. Музична культура Полтавщини XIX – початку XX століття в аспектах регіонального джерелознавства: дисертація на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 – “теорія та історія культури” / А. І. Литвиненко. – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2006. – 196 с.
15. Римар Р. С. Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина XIX – початок XXI ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – “теорія та історія культури” / Р. С. Римар. – Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2008. – 21 с.
16. Росул Т. І. Музичне життя Закарпаття 20–30-х років XX століття: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 “теорія та історія культури” / Т. І. Росул. – Національна академія наук України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2003. – 21 с.

REFERENCES

1. Burdeyna-Publika, T. V. (2009), “Formation and development of professional musical life forms the Vinnitsa region as a part of culture of the Podillya”. The dissertation of the candidate of Arts, 26.00.01 “history and theory of culture”, Lviv National Music Academy named after M. Lysenko, Lviv, 292 p. (in Ukrainian).
2. Vasyuta, O. P. (1998), “Musical life of Chernigov region in XVIII–XIX centuries. (General rules and regional features)”. The dissertation of the candidate of Arts, 26.00.01 “history and theory of culture”, Kyiv State University of Culture and Arts, Kyiv, 198 p. (in Ukrainian).
3. Herasymova, I. D. (2006), “Choral culture of Slobozhanschina from the second half XIX – to the beginning of XX centuries”. The dissertation of the candidate of Arts, 26.00.01 “history and theory of culture”, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 174 p. (in Ukrainian).
4. Herasymova-Persyds'ka, N. (1977), Particular features of polyphony, Tvorchist' M. Leontovycha. Zbirka statej, upor. Zolochevs'kyj V., [Art of M. Leontovuch. Digest of articles. Compiled by V. Zolochevskiy], Muzychna Ukraina, Kyiv. (in Ukrainian).
5. Hlibovyts'kyu, I. S. (2010), “Musical life of Bukovina XIX – the beginning of XX centuries as display of multicultural environment”. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 26.00.01 “history and theory of culture”, Lviv National Music Academy named after M. Lysenko, Lviv, 20 p. (in Ukrainian).
6. Hordiychuk, M. (1977), Mykola Leontovuch [Mykola Leontovuch], Muzuchna Ukraina, Kyiv. (in Ukrainian).
7. Dorokhina, L. O. (2002), “Liturgy singing in the musical culture of Chernigiv region at the beginning of XX century”. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 26.00.01 “history and theory of culture”, National Music Academy named after P. Tchaikovsky, Kyiv, 20 p. (in Ukrainian).

8. Dudyk, R. V. (2000), "Carpathians Choral culture from the end of XIX – to first third of XX centuries". The dissertation of the candidate of Arts, 17.00.03 "musical art", National Music Academy named after P. Tchaikovsky, Kyiv, 221 p. (in Ukrainian).
9. Ihnatova, L. P. (2006), "Development tendencies in musical culture of Volyn from the end of XX – to beginning of XXI centuries". The dissertation of the candidate of Arts, 26.00.01 "history and theory of culture", Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, 189 p. (in Ukrainian).
10. Iskra, S. I. (2010), "Socially cultural activity of romo-catholic churches in the context of spiritual culture of Podillya". Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 26.00.01 "history and theory of culture", Lviv National Music Academy named after M. Lysenko, Lviv, 22 p. (in Ukrainian).
11. Kyuanovs'ka, L. O. (2007), "Halyts'ka muzyczna kul'tura XIX–XX stolittya. Navchal'nyj posibnyk" [Musical culture of Galychyna of XIX–XX centuries: Tutorial], Knyhy-XXI, Chernivtsi. (in Ukrainian).
12. Kushka, N. M. (1984), Skalets'ky Rodion Andriyovych, Kamerton [Kamerton], no. 45, pp. 5. (in Ukrainian).
13. Lysiy, A. (1993), Vinnytsi – 630, Materialy naukovo-teoretychnoyi konferentsiyi 1363–1993 r. [Vinnytsya – 630, Materials of scientific-theoretical conference in 1363–1993], Vinnytsya. (in Ukrainian).
14. Lytvynenko, A. I. (2006), "Musical culture of Poltava region XIX – the beginning of XX century in the regional study aspects". The dissertation of the candidate of Arts, 26.00.01 "history and theory of culture", National Music Academy named after P. Tchaikovsky, Kyiv, 196 p. (in Ukrainian).
15. Rymar, R. S. (2008), "A choral art of Khmelnytskyi region in the historical process context (second half of XIX – beginning of XXI century)". Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 26.00.01 "history and theory of culture", Lviv National Music Academy named after M. Lysenko, Lviv, 21 p. (in Ukrainian).
16. Rosul, T. I. (2003), "Musical life of Transcarpathia 20–30-s of XX century". Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 26.00.01 "history and theory of culture", National Academy of Sciences of Ukraine. Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology named after M. T. Rylskiy, Kyiv, 21 p. (in Ukrainian).

УДК 78.03 (477.43/44):786.61

Світлана Іскра

ОРГАННЕ МУЗИКУВАННЯ НА ПОДІЛЛІ: ДО ПИТАННЯ СТАНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЇ

У статті досліджено особливості формування традицій органного музичування на Поділлі. Розглянуто специфіку концертного використання літургійних органів. Охарактеризовано фестивалі органної музики як важливий чинник формування і розвитку традицій культури органного виконавства.

Ключові слова: *Зала камерної і органної музики, фестиваль органної музики, українська органна школа.*

Светлана Искра

ОРГАНОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ НА ПОДОЛЬЕ: К ВОПРОСУ СТАНОВЛЕНИЯ ТРАДИЦИИ

В статье исследованы особенности формирования традиций органного музицирования на Подолье. Рассмотрено специфику концертного использования литургических органов.

Охарактеризовано фестивали органної музики як важний фактор формування і розвитку традицій культури органного исполнительства.

Ключевые слова: Зал камерной и органной музыки, фестиваль органной музыки, украинская органная школа.

Svitlana Iskra

SHAPING ORGAN MUSIC TRADITIONS IN PODILLYA REGION

The article describes the peculiarities of shaping the traditions of organ music making in Podillya region. The author studies special features of liturgy organ concerts. She considers organ music festivals to be a significant factor for the formation and development of organ playing culture. In 1985–1990 there was Organ and Chamber Music Hall where the first organ concerts took place in Vinnytsia. Professor A. Kotlyarevskyi was one of the founder of Vinnytsia organ school. He was the first to introduce organ concert program.

There are no many investigations on the organ music characteristics in Podillya region. We could find some records on the history of the instrument which was located in the Organ and Chamber Music Hall made by T. Burdeina-Publica and Honored Artist of Ukraine, artistic director of chamber ensemble H. Kurkov.

Nowadays the traditions of organ music making is spreading not only in Vinnytsia region (ex. Hnyvan) but in other regions as well, for instance, Letychiv (Khmelnyskyi region). Kamianets-Podilskyi and Khmelnytskyi. Therefore, the topic needs being investigated further more. Thus, the author aims at defining special features of organ music traditions in Podillya area.

Traditionally there were two approaches: religious and secular to playing organ music.

Church organs are still functioning in such cities and town like Khmilnyk, Shargorod, Bar and village Murafa, Shargorod district (Vinnytsia region) and Mukariv-Pidlisnyi (Khmelnyskyi district).

Organ is used as a liturgical and concert instrument in the temples of Kamianets-Podilskyi, Polonne, Letychiv (Khmelnyskyi region) and Vinnytsia. From 1978 to 1990 the organ instrument in Kamianets-Podilskyi was for playing concerts. It was very important for concert town life as there was neither philharmony nor Organ Hall there.

Vinnytsia concert organ, located in Roman catholic church of Blessed Virgin Mary of Angels, is considered to be both liturgical and concert instrument. As the church had very good acoustics and the instrument itself had great technical features there was an initiative of the representatives of franciscan order to use the organ not only to accompany liturgy. Till 2015 there had been 17 international festivals “Music in the monastery walls” in which musicians from many Ukrainian regions and Lithuania, Latvia, Russia, Belarus, Moldova, Kazakhstan, Germany, Austria, Great Britain, France, Bulgaria, Czech Republic, Hungary, the United States of America took part. As a conclusion we can state that organ music became popular in religious and secular lives due to the activities of church institutions.

Key words: *Hall chamber and organ music, organ music festival, Ukrainian organ school.*

Одним з осередків музичного життя Поділля 1980-х років була Зала органної та камерної музики, влаштована у пам'ятці архітектури міста Вінниці – колишньому приміщенні Домініканського монастиря, який володіє унікальними акустичними властивостями. Саме з концертною діяльністю встановленого там органа розпочався процес закладання традицій органного музикування на Поділлі. В інавгураційному концерті на новому органі німецької фірми “SAUER” у квітні 1985 року взяв участь фундатор української органної школи Арсеній Котляревський, який виступив ініціатором створення в Україні декількох органних залів.

За нетривалий час існування Зали органної та камерної музики (1985–1990 рр.) місто відчуло справжнє музичне відродження. Поміж багатьох концертів, в яких брали участь піаністи С. Ріхтер, Д. Башкіров, Р. Керер, Т. Ніколаєва, скрипалі О. Коган, О. Крися, Б. Которович, віолончелісти Н. Гутман, М. Чайковська, О. Князев, співаки О. Басистюк, Р. Ліціан, Дж. Якубович, С. Мартинов, були представлені і традиції органного музикування.

Окрім заслуженого діяча мистецтв України, професора А. Котляревського, свої концертні органи програми представляли солістка Вінницької обласної філармонії В. Харламова, соліст Вінницької обласної філармонії, заслужений діяч мистецтв України Г. Курков, заслужений артист РСФСР Г. Гродберг, солістка Киргизької державної філармонії, заслужена артистка республіки Д. Салієва, соліст Литовської державної філармонії Г. Квікліс, соліст Домського концертного залу Г. Дексніс, народний артист РСФСР, професор О. Майкапар, народний артист України, соліст Республіканського будинку органної та камерної музики України В. Кошуба, народний артист Естонії, професор Х. Лепнурм, соліст Московської державної філармонії О. Фісейський. Загалом, участь в органних концертах взяли понад 60 виконавців з усіх республік тодішнього Радянського Союзу та Польщі.

Саме з цього часу розпочинається перший етап у розвитку подільської органістики. У зв'язку з тим, що традиції органного музикування на теренах краю на сьогоднішній день вже певним чином сформувалися, актуальною постає проблема визначення ролі і місця органа як концертного інструмента у мистецькому житті краю. Ця тема поки що є малодослідженою у працях науковців. Окремі нотатки з історії інструмента Зали органної та камерної музики містяться у дослідженні Т. Бурдейної-Публіки [5] та нотатках Заслуженого діяча мистецтв України, художнього керівника камерного ансамблю "Аркада" Г. Куркова [6]. Саме в їх роботах описується подальше життя концертного органа. У 1990 році Залу органної та камерної музики було передано Українській Православній церкві (МП), представники якої демонтували інструмент. Слід зазначити, що подібна доля спіткала органи і в інших містах України. Проте, вінницький орган у 1999 році було відновлено і встановлено у Храмі Діви Марії Ангельської парафії ордену Братів Менших Капуцинів, які почали його використовувати не лише як літургійний інструмент, але й відновили концертну діяльність органа.

На сьогодні традиція концертного використання органа закріпилася не лише у Вінниці, але й почала формуватися у Летичеві (Хмельницька обл.) і Гнівані (Вінницька обл.). Окрім того, концертні функції виконують кафедральний орган у Кам'янці-Подільському та орган філармонії у Хмельницькому. Концертне життя цих інструментів потребує свого ретельного вивчення.

Мета статті – виявити характерні риси процесу становлення і розвитку органної традиції на теренах Поділля.

Історична доля української національної культури склалася таким чином, що традиції органного музикування не стали для неї типовими. Причин цьому було декілька, серед яких виділяємо найголовніші. По-перше, на українських землях здавна вкоренилося православ'я, якому притаманний акапельний спів. Римо-католицизм і протестантизм, які були і є носіями традицій літургійного органного музикування, довгий час не знаходили підтримки не лише у влади, але й серед широких верств населення. Лише на заході українських земель, зокрема на Поділлі, де декілька століть позиції РКЦ були досить міцними і навіть у ситуації релігійно-культурного опору, спочатку російському царизму, невдовзі – політиці радянської влади, збереглася невелика кількість храмів з діючими органами, встановленими ще за часів, сприятливих для РКЦ суспільно-політичних умов. Проте, і ці інструменти використовувалися виключно для супроводу богослужіння та не підтримувались у належному стані.

По-друге, за роки радянської влади та панування воєнничого атеїзму усі види духовної музики, як православної і католицької, так і інших конфесій, знаходились під забороною будь-якої пропаганди і поширення. Потрапив під цю забороону й орган як представник "ворожого світогляду".

По-третє, навіть в якості концертного, а не літургійного інструмента, орган довгий час не знаходив гідного використання в Україні. Відсутність концертних інструментів і майстерних виконавців не сприяла поширенню цього виду музикування. Саме тому основи української органістики були закладені лише у 1970-х роках професором А. Котляревським, ім'я якого вже згадувалося у зв'язку з відкриттям вінницького органа. У цей період були встановлені нові інструменти у Києві, Ужгороді, Харкові, Дніпропетровську, Сумах, Рівному, Луганську, Білій Церкві, Хмельницькому і реставровані органи у Львові, Кам'янці-Подільському, Одесі, Черкасах. Місцем розташування інструментів досить часто ставали колишні сакральні споруди,

переобладнані під концертні зали. У містах Донецьку, Луганську та Хмельницькому органи були встановлені у концертних залах філармоній.

Розвиток органного будівництва спричинив необхідність у підготовці професійних виконавців. Проте довгий час навчитися грі на органі дозволяли лише тим, хто вступав до консерваторії за іншою спеціальністю. Таким чином, орган вивчався виключно факультативно.

Органні традиції на Поділлі склалися у двох напрямках – релігійного і світського музикування. У зв'язку з дією атеїстичної пропаганди професія церковного органіста в Україні була рідкісною. Концертні виконавці не володіли практикою літургійного музикування, і тому функції церковних органістів виконували або самоуки, або музиканти, що таємно навчалися на курсах органістів у м. Рига (термін навчання тривав лише до одного року). Тому виконавський рівень органістів, зазвичай, був досить обмежений: вони володіли елементарними навичками гармонізації мелодії, підбору по слуху та супроводу гуртового співу. Відсутність автентичних органів спонукала священників використовувати фісгармонії та електричні інструменти, тому більшість церковних музикантів органістами можна було назвати лише умовно – вони тільки виконували функції органіста, супроводжуючи церковний ритуал на іншому інструменті. У нечисельних храмах, де збереглися органи, музиканти, здебільшого, тільки самостійно і за умов великого бажання мали можливість професійного росту. Якщо протягом останнього двадцятиріччя багато концертуючих українських органістів, що отримали світську освіту у музичних академіях, змогли опанувати і навички літургійного музикування, то лише невеличка частка церковних органістів у своїй ремісницькій діяльності вийшла на рівень концертного професіоналізму.

Усі органи, що збереглися на сьогодні на Поділлі, залежно від їх стану та мети використання, можна поділити на дві групи – *монофункціональні* і *біфункціональні*.

До *монофункціональних* відносимо три види інструментів:

– *концертні органи*, що використовуються тільки з цією метою і розміщені у спеціально пристосованих приміщеннях;

– *залишки сакральних органів*, стан збереження яких дозволяє (досить обмежено) використовувати їх тільки в якості літургійних. (Розміщені у функціонуючих храмових приміщеннях);

– *сакральні органи*, що знаходяться у храмах, підтримуються у належному стані, проте їх технічні можливості дозволяють використовувати інструмент тільки для богослужбових потреб.

Єдиний *монофункціональний концертний орган* на Поділлі встановлений у перебудованому фойє Хмельницької обласної філармонії. Цей інструмент фірми “Rieger Kloss” має 3 мануали і 36 регістрів. Інавгураційний концерт, який зіграв Володимир Кошуба, відбувся 14 березня 1991 року. Хмельницький орган став останнім, встановленим в Україні за часів СРСР [9]. Звичайно, він не має прямого відношення до інститутів РКЦ, проте вважаємо за необхідне подати його у загальному переліку для відтворення усєї повноти стану подільської органістики.

Монофункціональні сакральні органи функціонують у містах Хмельник, Шаргород, Бар, с. Мурафа Шаргородського району (усі – Вінницької обл.) та Мукарові-Підлісному (Хмельницької обл.).

У Хмельнику орган розміщено у костьолі Усікновення глави Іоанна Предтечі. У храмі, заснування якого датується 1603 роком, орган з'явився лише у 1974 р. за ініціативи ксьондза Яна Крапана, який привіз інструмент з м. Риги (Латвія).

На хорах костьолу св. Флоріана у м. Шаргород, заснованого у 1595 р., знаходиться лише фрагмент органа: віндлада, на якій збереглися декілька регістрів труб. Вони досить вдало імітують справжній діючий орган. Кафедра, системи управління та передачі повітря, трактура органа не збереглися. Збережена частина органа є незначною.

У с. Мурафа діючий сакральний орган знаходиться у костьолі Непорочного зачаття Діви Марії у домініканському кляшторі. Він розміщений на хорах костьолу і належить авторству віденського органобудівника J. Hesse, про що свідчить аутентична табличка на пульті органа. Ймовірно, орган виготовлений близько 1870 року, проте час його появи у храмі

залишається невідомим. Розміщено інструмент на хорах костюлу. Орган має два мануали і 21 регістр [8].

Одномануальний десятирегістровий орган невідомого майстра, встановлення якого припадає на кінець XIX – початок XX ст., знаходиться у м. Бар у костюлі св. Анни. Незважаючи на його задовільний стан та ініціативу духовенства щодо проведення концертів, технічні можливості інструмента дозволяють використовувати його лише для супроводу хорового співу.

Поширювати і розвивати традиції органного музикування на Поділлі РКЦ може лише за допомогою *біфункціональних органів*. Усі біфункціональні інструменти встановлені у храмах, проте їх технічні можливості, висока якість звучання дозволяють влаштувати органні концерти. Такі заходи потребують співпраці духовенства РКЦ з представниками світської влади, концертними структурами та окремими виконавцями і колективами.

Біфункціональні органи встановлені у храмах Кам'янця-Подільського, Полонного, Летичева (усі – Хмельницької області) та Вінниці.

Найстаршим є двадцятирегістровий двомануальний орган кафедрального костюлу св. апостолів Петра та Павла у Кам'янці-Подільському. Його було встановлено віденським органобудівником Карлом Хессе у 1857 р. Синдик кафедрального костюлу Олександр Кремер у статті “Nove Organy w Kamencu Podolskim”, що була опублікована у журналі “Ruch Muzyczny” за 1859 р., описує інструмент: “В цілому дуд і пишалок є 970, з яких 160 дерев'яних, решта – з англійського цинку. Столик для гри знаходиться спереду по середині ширини органа, який у вищій своїй частині розділений на дві половини (для вікна), а граючий має весь орган за плечима, обличчям він обернений до вітваря, що є зручним для нього, так як з правої і з лівої сторони розміщується оркестр і хор, а сам [органіст] ними може диригувати. Поверхня органа гарна і зі смаком виконана, він лакований білим, з золотим оздобленням. Внутрішня побудова міцно і з найбільшою досконалістю виконана, досконало обмислена для зручності граючого і з ошадливістю місця. Сила тону в звучанні органа рено чудова. Голос педалі потужний і завершений; поодиночі регістри, такі як флейти, бурдон, саліціонал, віола, – звучать дуже лагідно і приємно з властивим тільки для них характером і поодиночі, і в різних комбінаціях; дуже мила гармонія утворює цілісне звучання” [1, с. 9]. З цієї характеристики стає зрозумілим, що інструмент встановлювався виключно з метою використання для потреб Літургії (про це свідчить опис вдалого розташування місця органіста), проте його технічні можливості придатні і для концертного музикування. За радянських часів з 1936 року до 1978 року храм діяв виключно як міський музей. Така його функція допомогла органу гарно зберегтись і врятуватись від постійної загрози демонтажу. У 1978 році за відновлення інструмента взяли естонські майстри, готуючи орган до початку концертної діяльності. У результаті спілкування з органістами нині діючого кафедрального собору авторка дізналась, що майстри чеської фірми “Rieger Kloss”, які настраювали інструмент для його літургійної діяльності за часів незалежності, констатували незрозумілу для них заміну естонськими колегами деяких труб.

З 1978 до 1990 року інструмент у Кам'янці-Подільському використовувався в якості концертного. За відсутності філармонії та спеціальної органної зали він відіграв важливу роль у концертному житті міста. Зазвичай, концерти відбувались у теплу пору року, адже взимку приміщення собору не опалювалося.

29 червня 1990 року костел повернули католицькій громаді, яка відновила і літургійну діяльність органа. Ця подія стала новою хвилею життя органа, що використовується як біфункціональний. У концертних програмах нині постійно беруть участь Ольга Дмитренко (Київ), Галина Булибенко (Київ), Наталія Молдован (Хмельницький).

У 2007 році парафіяльна громада урочисто відзначала 150 років органу, влаштувавши на його честь фестиваль органної музики. Щороку в рамках міського фестивалю “Терра Героїка” в костелі також проходять різноманітні концерти у супроводі органа.

Сакральний орган у м. Полонне, де завжди була велика римо-католицька громада, розміщено у храмі св. Анни, збудованому у 1607 р. Орган для костюлу було виготовлено у 1892 р. на фабриці органів костюльних та гармоній Яна Слівінського у Львові. У роки сталінського терору костюл був закритий, відновивши роботу у 1947 р. На цей час інструмент

знаходився без труб. Його реставрація розпочалась у 1978 р., коли на запрошення настоятеля храму прибули майстри з Риги. Укомплектовували інструмент трубами, привезеними з Прибалтики, виготовленими власноруч і знятими зі старих органів. Остаточну реставрацію здійснив львівський майстер Віталій Півнів.

Двомануальний орган у Полонному має 17 регістрів. На сьогодні він постійно використовується для супроводу богослужіння. Інструмент вимагає ремонту, який востаннє було здійснено у 80-х роках ХХ ст.

Концертний орган, що знаходиться у приміщенні костюлу Діви Марії Ангельської м. Вінниця, використовується і в якості літургійного, і в якості концертного інструмента. Освячення відродженого інструмента, перенесеного із Зали органної і камерної музики і розміщеного на хорах костюлу із написом “Помреш, щоб воскреснути”, відбулося 16 травня 1999 р.

Акустичні можливості капучинського храму Діви Марії Ангельської, технічні можливості інструмента (орган має два мануали, педаль, 30 регістрів, 2085 труб з дерева та металу, механічну трактуру гри) та ініціатива представників цього францисканського ордену одразу дозволили використовувати орган не лише для супроводу літургії. Інавгураційний концерт відродженого інструмента відбувся 17 травня 1999 р.: у виконанні реставратора органа Єжи Куклі прозвучала музика Й. С. Баха та польських композиторів ХІХ–ХХ ст.

Невдовзі після реставрації інструмента, у храмі Діви Марії Ангельської у жовтні 1999 р. було запроваджено щорічні фестивалі органної та камерної музики під назвою “Музика в монастирських мурах”. Відтоді щороку восени, протягом двох місяців у недільні вечори орган запрошує своїх шанувальників. Директором фестивалю став органіст храму, Заслужений діяч мистецтв України, художній керівник камерного оркестру “Аркада” Георгій Курков. Сам Г. Курков добре знає відновлений інструмент, адже до часу його руйнування був органістом Вінницької філармонії, якій він належав.

Фестивалі розраховані на широке коло слухацької аудиторії, тому супроводжуються розповідями про композиторів та їх твори. Постійним лектором-пропагандистом органної музики на фестивалях виступає кандидат мистецтвознавства, доцент Вінницького державного педагогічного університету Олена Верещагіна-Білявська. Концерти фестивалів відвідують не лише парафіяни, а й велика кількість студентів, інтелігенції міста тощо.

На 2015 рік було проведено сімнадцять міжнародних фестивалів “Музика в монастирських мурах”, в яких взяли участь музиканти з усіх регіонів України, а також Литви, Латвії, Росії, Білорусі, Молдови, Казахстану, Німеччини, Австрії, Великобританії, Франції, Болгарії, Чехії, Угорщини, Сполучених Штатів Америки.

За всю історію фестивалів чи не найбільша кількість виконавців представлена саме польськими музикантами. Ми схильні це пов’язувати не лише з географічною близькістю, спільністю багатьох традицій, національною належністю самих братів капучинів, але й наявністю у Польщі міцної школи органного мистецтва. Найчастішим гостем на фестивалях є Єжи Кукля, який не лише щороку приїздить з концертами, але й постійно підтримує інструмент у належному стані. Саме він виступив також органним майстром, який реставрував інструмент у храмі. Серед польських органістів, що брали участь у фестивалях, вінничанам найбільш запам’яталися виступи Іренеуша Вирви та Малгожати Тшаскалік-Вирви (Варшава), Лукаша Матея (Краків), Ельжбети Влосек (Рибник), Єви Польски (Бидгошть), Віктора Ліяка (Варшава), Ельжбети Кароля (Познань), Роберта Грудзеня (Радом), Валентини Багінської (Варшава), Кшиштофа Павліша (Краків). Завдяки цим виконавцям вінницька публіка змогла познайомитися з музикою, яка досі не звучала на теренах України. Так, польські музиканти стали пропагандистами творчості композитора, диригента та органіста Фелікса Нововейського (1877 – 1946), поборника відродження органного мистецтва у ХІХ ст. Августа Фреєра (1803 – 1883), професора Краківської музичної академії Вінсента Вацлава Рихлінга (1841 – 1896), органіста кафедри познанської Йозефа Суржинського (1851 – 1919), засновника сучасної польської органної школи, професора Варшавської консерваторії Мечислава Суржинського (1866 – 1924), автора рекордних за популярністю органних прелюдій Владислава Зелінського

(1837 – 1921), скрипачка Константина Гурського (1859 – 1924) та класика польської музики Станіслава Монюшка (1819 – 1872).

Виступи польських органістів користуються неабиякою популярністю у мешканців міста Вінниця. Особливо приємним є той факт, що концерти відвідує багато студентства та молоді, не лише з парафії Діви Марії Ангельської, в храмі якої знаходиться орган, але й представників інших конфесій.

У 2008 р. було започатковано ще одну традицію – проведення концертів учасників фестивалю “Музика в монастирських мурах” у м. Летичів Хмельницької області, де встановлено орган у Санктуарії Летичівської Богородиці. Інструмент зроблено у 50-ті роки ХХ ст. польською фірмою “Bernadski”. Протягом п’ятидесяти років він слугував у кількох єзуїтських парафіях Варшави та поблизу Гданська. На початку орган мав 2 мануали та 20 регістрів. Органний майстер, який здійснював установку інструмента у Летичеві, Єжи Кукля удосконалив старий інструмент, додавши 6 регістрів. 5–6 липня 2008 року відбулися перші концерти на відновленому інструменті. Щонеділі органне виконання слугує супроводом на Месі.

Окрім проведення фестивалю, традиційними у храмі Діви Марії Ангельської стали “Віфліємські вечори” та Пасхальні зустрічі – концерти органної та камерної музики, присвячені релігійним святкам. У цих концертах неодноразово брали участь Георгій Курков, Пьотр Черні, Ядвіга Ліс, Єжи Кукля, Яцек Срібняк, Малгожата Ставицька та інші.

Регулярно у храмі відбуваються концерти духовної музики. Так, у співпраці органіста Георгія Куркова і Вінницького муніципального камерного хору під керівництвом народного артиста України професора Віталія Газінського було здійснено цикл вечорів хорової музики.

Таким чином, розвиваючись у релігійному і світському напрямках, органне музикування на Поділлі міцно закріпилося значною мірою завдяки діяльності церковних інститутів. Саме вони не лише опікуються утриманням органів, підготовкою літургійних органістів, але й сприяють поширенню традицій концертного органного музикування, популяризації класичної музики. Приклад біфункціонального використання інструмента у парафії Діви Марії Ангельської м. Вінниця представниками ордену Братів Менших Капуцинів є яскравим свідомством результативності впливу їх музично-просвітницької діяльності на культурний образ міста і краю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аліксічук О. С. Портрет майстра / О. С. Аліксічук, В. В. Федорчук // CREDO. – 2007. – Вересень (№ 13). – С. 4–17.
2. Богомолів І. “Віфліємські вечори” у Вінниці / Ігор Богомолів // Парафіяльна газета. – 2004. Січень (№ 1). – С. 8.
3. Богомолів І. Найголовніше, щоб добрий початок переріс у традицію / Ігор Богомолів // Парафіяльна газета. – 2001. – Листопад (№ 31). – С. 12.
4. Богомолів І. “Помреш, щоб воскреснути” / Ігор Богомолів // Парафіяльна газета. – 1999. – Червень (№ 12). – С. 3.
5. Бурдейна-Публика Т. В. Становлення і розвиток професійних форм музичного життя Вінниччини як складової культури Подільського регіону : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Т. В. Бурдейна-Публика. – Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Львів : [б. в.], 2009. – 20 с.
6. Курков Г. В. Три періоди вінницької органістики / Г. В. Курков // Культура, мистецтво та освіта в умовах глобалізації: проблеми і перспективи розвитку : матеріали Всеукраїнської науково-методичної конференції. – Вінниця, 2007. – С. 45–48.
7. Муштафін І. Вінницький орган повертається / Ігор Муштафін // Парафіяльна газета. – 1998. – Січень (№ 1). – С. 10.
8. Мурафа – архітектурні та природні пам’ятки України. [Електронний ресурс]. – Електронні дані. – [Київ, 2004–2015]. Режим доступу : <http://ukraine.kingdom.kiev.ua/region/01/mogachwa.php/> (дата звернення 11.10.2015). – Назва з екрана.

9. Органи України. [Електронний ресурс] : [Інтернет-проект] / ред. С. Каліберда. – Львів, 2008. Режим доступу : www.organy.lviv.ua (дата звернення 09.10.2015). – Назва з екрана.

REFERENCES

1. Aliksijchuk, O. S and Fedorchuk, V (2007), Portret majstra [Portrait wizard], CREDO, no 13, pp. 4–17. (in Ukrainian).
2. Bogomolov, I. (2004), “Vifleyems’ki vechory” u Vinnyci [“Bethlehem Nights” in Vinnitsa], Parafiyal’na gazeta [Parish newspaper], no 1, p. 8. (in Ukrainian).
3. Bogomolov, I. (2001), Najgolovnishe, shhob dobryj pochatok pereris u tradyciyu [Most importantly, a good start turned into a tradition], Parafiyal’na gazeta [Parish newspaper], no 31, p. 12. (in Ukrainian).
4. Bogomolov, I. (1999), “Pomresh, shhob voskresnuty” [Die to rise again], Parafiyalna gazeta [Parish newspaper], no 12, p. 3. (in Ukrainian).
5. Burdejna-Publika, T. (2009), “The establishment and development of professional musical life forms Vinnitsa region as a part of culture Podillya region”. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 26.00.01 “history and theory of culture”, Lviv National Music Academy named after M. Lysenko, Lviv, 20 p. (in Ukrainian).
6. Kurkov, G. V. (2007), “Three periods of Vinnytsia organ school”, Kul’tura, mystecztvo ta osvita v umovax globalizaciyi: problemy i perspektyvy rozvytku : materialy vseukrayins`koyi naukovometodychnoyi konferenciyi [Culture and Education in the context of globalization: problems and perspectives of development: materials All-Ukrainian scientific-technical conference], Vinnicya, pp. 45–48. (in Ukrainian).
7. Mushtafin, I. (1998), Vinnycz’kyj organ povertayet’sya [Vinnitsa organ returns], Parafiyal’na gazeta [Parish newspaper], no 1, p. 10. (in Ukrainian).
8. Murafa – architectural and natural attractions Ukraine (2004–2015), Electronic resource, available at : <http://ukraine.kingdom.kiev.ua/region/01/morachwa.php/> (accessed 11 October 2015).
9. Organs Ukraine (2008), Electronic resource, available at : www.organy.lviv.ua (accessed 9 October 2015).

УДК 78.067 : 785.7

Дарья Жалейко

**ТВОРЧЕСТВО БОРИСА ЛЯТОШИНСКОГО И ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА:
ПАРАЛЛЕЛИ И МЕТАМОРФОЗЫ**

В статье рассмотрены особенности композиторского мышления Б. Лятошинского и В. Сильвестрова. Проанализированы индивидуальные характеристики музыкального языка, специфику формообразования, принципы работы с тематизмом в произведениях фортепианного и камерно-инструментального творчества композиторов. Осуществлено попытку осветить проблему возможной преемственности композиторского стиля В. Сильвестрова. Проводя сравнительные аналогии творческих методов учителя и ученика, указываются черты композиторского стиля Б. Лятошинского как предпосылки для их переосмысления В. Сильвестровым.

Ключевые слова: музыкальное мышление, преемственность, композиторский стиль, формообразование, традиция, новаторство.

**ТВОРЧИСТЬ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО ТА ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА:
ПАРАЛЕЛІ ТА МЕТАМОРФОЗИ**

У статті розглянуто особливості композиторського мислення Б. Лятошинського та В. Сильвестрова. Проаналізовано індивідуальні характеристики музичної мови, специфіку формотворення, принципи роботи з тематизмом у творах фортепіанної та камерно-інструментальної творчості композиторів. Здійснено спробу висвітлити проблему можливої спадкоємності композиторського стилю В. Сильвестрова. Проводячи порівняльні аналогії творчих методів учителя та учня, зазначаються риси композиторського стилю Б. Лятошинського як передумови для їх переосмислення В. Сильвестровим.

Ключові слова: музичне мислення, спадкоємність, композиторський стиль, формотворення, традиція, новаторство.

Daria Zhaleyko

**THE CREATIVE WORKS OF BORYS LYATOSHINSKI AND
VALENTIN SILVESTROV: PARALLELS AND METAMORPHOSES**

The article considers features of composer's thought of B. Lyatoshinski and V. Silvestrov. There is analysis of individual characteristics of music style, specificity of composition's shaping, techniques of theme modification in the piano music and chamber instrumental music of composers. We can trace the attempt to consider the issue of possible succession of Silvestrov's style. On comparing creative concepts of a teacher and a follower, the author points out peculiar properties of Lyatoshinski's works as prerequisites for their reincorporation in Silvestrov's compositions. Insufficient extent of the theme investigation corroborates that this study stands to shed light on the problem which contains initial novelty of its system-defined revelation in interpreting and musicological version of this phenomenon examination. The author's choice to examine certain works is determined by correlation of analogies of similar stylistic features in composers' works. The author accentuates that one of the most pacing factors for Silvestrov's style formation is trying to find the new sense in western European musical tradition, which was resided to Lyatoshinsky's works.

In the light of base parallel between Ukrainian composers of two different generations V. Silvestrov comes forward as a successor and continuator of ideas evolution for late romantic and neo-romantic traditions, which appeared in Lyatoshinsky's composing style. The article established that stylistic indicators of impressionism and symbolism of panto-Slavic traditions, resided to Lyatoshinsky's works are originally reflected in Silvestrov's works for piano and chamber music.

The examination result of scores made by the author is evidence of formation principles, analogous for the composers: monothematic, burdens, methods of transparent, tune and genre variations. Interbreeding of genre features (Sonata's and variations', cyclic and variations') in early Silvestrov's works is a composer's method, typical for Lyatoshinsky's works for piano as well. It is notably for the composers to have a bent for the genre of piano miniature (piano cycles).

The author highlighted a number of ascending intentions of Silvestrov's trying to find the new sense of his teacher's composing style in his own works.

Key words: musical thinking, succession, composer's style, shaping, tradition, innovation.

Дух свободи творческої мисли художника рождається на пути неустанних поісков своєї композиторської інтонації і оригінального стилю, котрі неможливі без осознанного освоєння традицій, знаходження істоків логіки композиторського мислення на почві близького музикального язика і його переілавки в лексиці собівенних сочинєній. Находження потенціально возможных параллєлей, открывающих горизонты к познанию формирования неповторимого почерка композитора, являются актуальной задачей современного музыковедения. Эта миссия особенно важна в изучении зоны преемственности,

расположенной в координатной шкале “учитель – ученик”. Новаторские достижения требуют исследования ключевых звеньев творческого становления гениального художника сквозь призму исторических связей и диалектики развития всей музыкальной культуры.

Как свидетельствует Т. Гомон, “для исследователей фигура Бориса Лятошинского стала зеркалом, в котором отражается весь путь становления украинской композиторской школы XX века” [2]. Творчество Б. Лятошинского является глубинным пластом мировой музыкальной культуры. При этом талантливый и чуткий композитор-педагог взрастил целую плеяду украинской композиторской элиты, сегодня называемой современными композиторами среднего поколения, творческие взгляды которых сформировались в 60-е годы XX ст. Среди них – наш гениальный современник, киевский композитор В. Сильвестров, имя которого уже многие годы ассоциируется с *исключительностью* личности и творческого дарования не только в рамках отечественного, но и западноевропейского музыкального мира.

Неоспоримым фактом является воздействие Б. Лятошинского на формирование, развитие и становление музыкального языка своего ученика – В. Сильвестрова, который обладал, по мнению М. Нестьевой, “тонким чувством отбора и <...> не принимал чуждое своей индивидуальности, но всегда находил близкое, поучительное для себя и на редкость естественно осваивал это...” [6, с. 79]. Преемственные нити, связывающие черты стилей двух композиторов, как отголоски влияния учителя на своего ученика, мы особенно замечаем в ранних “допоставангардных” произведениях В. Сильвестрова. Отдельные попытки в рассмотрении данного вопроса предпринимались С. Павлишин [7], М. Нестьевой [6]. Проблемы композиторского стиля В. Сильвестрова освещались в трудах С. Поляковой [9], М. Нестьевой [6], С. Павлишин [7], Н. Швеца [14] и др. Важную роль в формировании концепции автора статьи сыграли опубликованные интервью В. Сильвестрова [11; 12].

Цель статьи – выявить стилистические параллели, заключающиеся в общих признаках и родственных чертах композиторского мышления Б. Лятошинского и В. Сильвестрова.

Учитель и ученик. В своих беседах-интервью В. Сильвестров упоминает, что еще до поступления в Киевскую консерваторию он знал музыку Б. Лятошинского и высоко ценил ее [11, с. 19]. Композитор с благодарностью вспоминает тот факт, что только за сочинения, которые слушали Л. Ревуцкий и Б. Лятошинский, его перевели без экзаменов с третьего курса Строительного института на первый курс консерватории (1958) [12, с. 72]. Стремление научиться самостоятельно мыслить, требовательность, воспитание чувства ответственности перед слушателем – основные черты облика Лятошинского-педагога.

По воспоминаниям В. Сильвестрова, в классе мастера отсутствовало всякое подавление творческой индивидуальности: “Он давал нам огромную свободу, практически ни во что не вмешивался. Просто был свидетелем. По крайней мере, так было со мною. Поэтому никакого обучения ремеслу в чистом виде не было” [11, с. 19]. Как свидетельствует другой ученик Бориса Николаевича И. Бэлза, “...среди западноевропейских композиторов на уроках Б. Лятошинского чаще других фигурировали Шуман и Вагнер. Что касается отечественной музыки, то русская классика анализировалась чрезвычайно детально, отмечались особенности интонационного строя, мелодики и гармонии. Часто проводились параллели с Шопеном...” [1, с. 8–9].

Аллюзии на темы Р. Шумана, Ф. Шопена проявятся впоследствии в фортепианных циклах В. Сильвестрова “Китч-музыка” (1977) и Багателях для фортепиано. Такие черты композиторского мастерства В. Сильвестрова, как умение воплощать интонационную гибкость мелодии в зависимости от эмоционального строя и его трансформации, способность выстраивать непрерывные протяженные линии развития, тяготение к “раскованности формы” [6, с. 80], берут свои истоки от музыки в первом случае – П. Чайковского, во втором – Р. Вагнера, в третьем – Ф. Шопена. В. Сильвестров вспоминает о своем наставнике как о внимательном, чутком педагоге и яркой личности: “Он обладал настоящей харизмой, был лидером. Для меня была важна его реакция. Борис Николаевич, интересовался, как будет дальше развиваться сочинение. Вел себя активно” [12, с. 74]. С момента поступления в класс к Б. Лятошинскому духовная глубина и содержательность каждого произведения стали для В. Сильвестрова творческим кредо. Памяти Учителя композитор посвятил симфоническую

“Поэму” (1968) и Фортепианный квинтет (1961), который автор считает единственным произведением, где он ощущает творческое влияние своего педагога [11, с. 20].

Становление и перспективы. Одна из наиболее отдаленных параллелей, связанная с биографией творческого становления композиторов, заключается в схожести юношеских периодов обучения, в которых происходило овладение теоретическим мастерством через практическую реализацию исполнительского формообразования: приобретение исполнительских навыков предшествовало попыткам первых композиторских сочинений. Возможно, что появление в композиторском творчестве В. Сильвестрова поставангардного периода такого необходимого условия для звуковой реализации его произведений, как *новая исполнительская эстетика*, связано с впечатлениями, идущими от опыта исполнительской деятельности. Как утверждают современники композитора, В. Сильвестров обладал мягким туше, бережным отношением к звуку, стремлением защитить фортепиано от ударности. Подобные качества звукоизвлечения будут предлагаться автором в ремарках будущих произведений.

Кристаллизация творческого почерка В. Сильвестрова в его ранних опусах во многом перекликается с композиторским методом Б. Лятошинского: прежде всего, это отбор композиционных приемов и структурно-интонационных элементов, позволивший художникам составить основу своего “композиторского словаря”. Так, особенности построения драматургии и тематический материал фортепианного цикла “Отражения” (1925) будут использоваться Б. Лятошинским в его Четвертой симфонии (1963) и в пьесах для альта (1964), а очерчивание идейного становления и его решение в контексте данного произведения станут ведущими во всех пяти симфониях [13, с. 139].

Аналогичными с точки зрения “перебрасывания мостов” к перспективам новых творческих периодов для творчества В. Сильвестрова являются Фортепианный квинтет и Соната № 1 для фортепиано (1961). Сосредоточенная психологическая углубленность квинтета “отзовется” в концепции Четвертой симфонии (1976) и творчестве последних лет, для которых характерно воплощение композитором “тихой музыки”, впервые проявившей свой облик в первой части Сонаты № 1. Характерно, что тематические контуры интонации *lamento* в Фортепианном квинтете (тема “Арии”) и Сонате № 1 (интонационный абрис главной партии первой части) станут “знаковыми” для творчества В. Сильвестрова, с особой силой проявят себя в “Реквиеме для Ларисы” (*Lacrimosa*) как символ прощания и скорби. Отметим, что вектор сохранения стилистических особенностей и констант логики композиторского мышления проецируется от фортепианного (камерно-инструментального) на симфоническое творчество композиторов.

Диалоги и переосмысления. Концептуальной доминантой творчества В. Сильвестрова и Б. Лятошинского является прежде всего направленность на раскрытие духовного мира человека и его философского восприятия, в котором “разрозненные противоречивые части бытия складываются в единое сущностное целое” [6, с. 83]. Для художников характерно умение видеть взаимообусловленность индивидуальных человеческих переживаний и сложных общих жизненных процессов. Следствие такой философской позиции – многозначные музыкальные элементы, насыщенные подтекстом в эмоционально-смысловом ряду, экспонирующего размышления о единстве и противоречиях Мира (фортепианный цикл “Отражения” Б. Лятошинского, Фортепианный квинтет, “Драма” В. Сильвестрова).

Мировоззренческие параллели настроенности художественного сознания композиторов заключаются также в экзистенциальном ощущении действительности, проявляющемся в образном строе произведений. Экзистенциальные мотивы болезненного одиночества, осознания хрупкости жизни (“Отражения”: Пьесы № 2 и № 5; тема всупления и главной партии I части Сонаты № 1 В. Сильвестрова), неуверенности, тревоги (I часть Сонаты № 1 В. Сильвестрова, Пьеса № 5 из “Отражений”), зыбкости “ускользающих” оттенков эмоции на грани предощущений и предчувствий (“Отражения”: Пьесы № 2 и № 5; Соната № 2 В. Сильвестрова), – схожий круг эмоционально-образных сфер произведений композиторов. Стержнем данной музыкальной поэтики, характерной как для Б. Лятошинского, так и для В. Сильвестрова, выступает такое качество, как психологическая самоуглубленность, которая

объясняется интроспективностью – сосредоточенной направленностью внимания художника на процессы внутреннего мира. Однако, если интроспективность композиторской мысли в “Отражениях”, Фортепианной сонате № 1 ор. 13 (1924) Б. Лятошинского базируется на отражении реакции сознания на объективную реальность, то для В. Сильвестрова, художника-интроверта, характерен переход из области интроспективного внимания в состояние медитативности (I часть Сонаты № 1, Соната № 2). Общность философско-интеллектуального плана приведенных выше произведений композиторов господствует в атмосфере “утонченной рефлексии” [14, с. 144].

Как указывает О. Марценкивская, “... в творчестве Б. Лятошинского выявлены формы переосмысления романтических западноевропейских и общеславянских традиций в становлении полистилевого концепта позднеромантической (с чертами романтизированного импрессионизма, символизма и экспрессионизма) и неоромантической (новейший романтизм XX столетия) основы” [5, с. 6]. Обратившись к анализу произведений В. Сильвестрова, обнаруживаем черты преемственности композиторского подхода Б. Лятошинского к традиции, заключающейся в переосмыслении романтического и импрессионистического стилей. Так, из тематизма импульсивно-романтической Фуги Фортепианного квинтета В. Сильвестрова в дальнейшем “прорастет” лирическая полетность мелодики, гибкость фразировки, одухотворенная порывистость интонационно-ритмического рисунка будущих произведений [6, с. 80].

Непринужденно-импровизационный тон музыкального высказывания и образы недостижимой мечты – родственные черты в ключе неоромантических толкований произведений авторов (“Отражения” Б. Лятошинского: Пьеса № 2; Сонаты № 1 и № 2 В. Сильвестрова). Переосмысление романтических традиций для композиторов отмечается в своеобразном скрещивании жанровых признаков: сонатности с вариационностью и вариационности с цикличностью. Относительно жанрового определения “Отражений” Б. Лятошинского мнения исследователей расходятся: в одном случае цикл определяется как сюита-вариации (концепция В. Клина), в другом – как сюита с условными чертами сонатности (концепция Е. Ржанова) [13, с. 134]. “Триада” (1962) В. Сильвестрова представляет собой фортепианный цикл из 13-ти пьес, сочетающий в себе черты сюиты и вариаций с сонатным планом композиции, а “Пять пьес для фортепиано” (1961) – цикл жанровых вариаций. Отметим также тяготение обоих композиторов к жанру фортепианной миниатюры.

Следует акцентировать внимание на том, что переосмысление традиции романтизма для В. Сильвестрова – это еще и использование приемов *иносказательности* романтического стиля, представляющее собой свойство композиторского языка, впервые заявившее о себе в Сонате № 1 для фортепиано, затем в фортепианном цикле “Китч-музыка” (1977), что подготовило почву для появления метафорического стиля, в пространстве которого находится творчество художника сегодня.

Черты импрессионизма, характерные для композиторского почерка Б. Лятошинского и В. Сильвестрова, представлены огромной палитрой стилистических свойств: от “выявления” фонических качеств звучания инструмента, тембрики до детальной разработанности фактуры и ее элементов. Арабесочность “кружев” музыкальной ткани, тембровая трактовка фортепианных регистров, окутывающие мелодию колористические наслоения струящихся созвучий, капризная переменность ритмики и хрупкость мерцающих гармоний – все эти импрессионистические “штрихи” музыкального языка присущи пьесам “Отражений” (№ 2, № 5) Б. Лятошинского и Сонате № 2 (1975) В. Сильвестрова. Однако, в творчестве ученика Б. Лятошинского традиции импрессионизма переосмысливаются еще интенсивнее. В Сонате № 2 композитор мыслит протяженными звуковыми пластами, создает зыбкую и прозрачную музыкальную ткань с тонкой рафинированной динамической нюансировкой, пространственностью звучания. Нахождение новых красок, обусловленных тембрально-регистровым фактором привели автора к *сонористике*. В фортепианных циклах “Триада” и “Пять пьес” импрессионистическая разреженность ткани, фоника регистровых звучаний создают, по мнению М. Калашник, “интерпретацию созерцания состояния духа, интеллектуальной игры” [3, с. 72].

Романтизированный символизм находит свое воплощение в цикле “Отражения” и Сонате для фортепиано № 1 Б. Лятошинского. В “Отражениях” тема-теза цикла – это *тема-маска*, символизирующая “облик” скрябиновского стиля. Трансформируясь в каждой пьесе, она изменяет свою интонационную “оболочку”. По мнению А. Плоткиной, “...музыка цикла является “этюдами на стиль”” (аллюзии на стиль Ф. Листа, С. Рахманинова, И. Брамса, А. Скрябина, К. Дебюсси, С. Прокофьева, – *разрядка моя, Д. Ж.*) [8, с. 101]. Возможно провести параллель с композиторским методом В. Сильвестрова, если мы обратимся к циклу “Китч-музыка”, в каждой пьесе которого слышны аллюзии на стиль Р. Шумана, Ф. Шопена, Г. Малера, И. Брамса, Ф. Шуберта. Примечательно, что такой стиль (начиная с этого фортепианного цикла), В. Сильвестров называет метафорическим, в недрах которого можно распознать *символизм* [9].

Общим свойством музыки данных произведений В. Сильвестрова и Б. Лятошинского является узнавание слушателем облика автора в различных стилистических “метаморфозах”. Отличие от авторской концепции Б. Лятошинского состоит в том, что замысел “Отражений” – это воплощение философской метафоры, выраженной через транслирование процесса модификации семантики темы-символа, при изменении интонационных конфигураций, закрепленных за этим символом в зависимости от стилистического окружения (аллюзий на стиль), тогда как замысел “Китч-музыки” – это раскрытие через скрытый подтекст возвышенной сути аллюзийных (китчевых) тем в статусе символа с положительной семантической нагрузкой, внутри стилистически “стабильного” (авторского) интонационного окружения.

Следует упомянуть обращение композиторов к интонационно-гармоническим формулам музыки XVII–XVIII века, с “закрепленными” семантическими значениями. А именно – к интонациям *lamento*. Б. Лятошинский использует данные интономы во II части “Шевченковской сюиты” для фортепиано (1942) для выражения общечеловеческой скорби (реквием жертвам войны), в остинатных опеваниях первых шевченковских строф в хоре “Тече вода в синє море” (1949–1951). В. Сильвестров выстраивает интонационный “контур” *lamento* в Фортепианном квинтете (Ария), во вступлении и главной партии фортепианной Сонаты № 1, написанной в период горестных переживаний, в связи с трагической судьбой друга. Углубленная сосредоточенность образа и сокровенность тона высказывания сочетаются с импровизационностью тематического изложения, из которого “высвечивается” семантика интонационной фонемы. Мотивы темы вступления сонаты возродятся позднее в “Реквиеме для Ларисы” (1997).

В “Отражениях” и Сонате № 1 Б. Лятошинского проявил себя *психологически-экспрессивный* стиль автора. С чертами такого стиля перекликается музыкальный язык фортепианного квинтета В. Сильвестрова: *экспрессивны* в своем развитии разработка Прелюдии (I часть квинтета) и Фуга (II часть). Экспрессия достигается здесь за счет интенсивной *полифонизации* фактуры, что так же характерно для эпизодов конденсирования эмоциональной напряженности, динамизации драматического развития к кульминации в произведениях Б. Лятошинского (первый эпизод разработки Сонаты № 1, “Отражения”, “Шевченковская сюита”). В Элегии для фортепиано (1967) В. Сильвестров создает новый тип экспрессии – *элегический*, в котором сочетается “пропетость” композиции, написанной близкой к серийной технике, с пространственной дифференциацией фактуры и акцентностью [7, с. 49]. Имманентная заряженность *внутренней экспрессией* лирической экспозиции I части фортепианной Сонаты № 1 В. Сильвестрова приведет к эмоциональному “взрыву” в разработке, что свидетельствует о качественном преобразении первоначального образа. Такой тип экспрессии будет характерен для более поздних произведений композитора в жанре камерно-инструментальной музыки.

В произведениях В. Сильвестрова, как свидетельствует М. Нестьева, “в эпической мужественности образного строя можно узнать Б. Лятошинского” [6, с. 80]. Дух былинного эпоса протяжных повествовательных мелодий характерен для главной и связующей партии Первого квартета Б. Лятошинского. Эпического величия исполнена “аура” фортепианной Сонаты № 1 В. Сильвестрова, вторая ее часть имеет трехчастную форму, в которой

интонационную основу крайних разделов составляет начальная тема (тт. 1–4) в ключе “бородинского” образа (структурная округлость горизонтального рельефа темы, преобладание плагальных гармоний). При этом способ высказывания остается узнаваемо “сильвестровским” – динамически приглушенным, подчеркнуто-камерным, с “отдаленной” звучностью повествовательных интонаций. Еще одна параллель с многогранной *эпической образной сферой* в творчестве Б. Лятошинского – первый элемент главной партии Прелюдии Фортепианного квинтета В. Сильвестрова, имеющий волевой эпический характер. Интересно, что интонационную основу темы составляет серия из девяти звуков – “сплав” могучего духа былинности с использованием современных композиторских техник в *новое качество*, в котором не ощущается “холодности” рационального расчета.

“Б. Лятошинский являлся для В. Сильвестрова примером, что касается понимания роли фольклора как необходимого фактора <...> в выявлении такого важного в музыке, как мелодический элемент. <...> присущие ему (В. Сильвестрову – *разрядка моя, Д. Ж.*) лиричность, мелодичность, текучесть, безусловно, идут от украинской песенности”, – утверждает С. Павлишин [7, с. 6]. Еще в раннем периоде творчества обращение В. Сильвестрова к гибким распевным интонациям мелодики, близкой к фольклорным источникам, стало фундаментом для кристаллизации одной из главнейших стилевых особенностей: *распевность* и вокальная фразировка тематических построений, “внутренняя” пропетость мотивов и интонационных оборотов.

Распевность и подголосочная полифонизация тематического материала в Прелюдии (разработка) и Арии Фортепианного квинтета В. Сильвестрова очень близки музыке Б. Лятошинского (например, Прелюдии №№ 2 и 4 из цикла “Пять прелюдий” для фортепиано (1943), “Шевченковская сюита”, Украинский квинтет (1945)). Очень важным фактом новаторства является “внедрение” В. Сильвестровым принципа мелодизации в современные композиторские техники: своего рода “инновация” – создание “поющих” структур в фортепианных циклах “Пять пьес”, “Триаде” и Элегии для фортепиано (серийная техника). Начиная со времени возникновения этих произведений, в творчестве В. Сильвестрова проявляется особенное качество композиторского мышления – “создание поющей формы”, по мысли М. Нестевой [6, с. 81]. Построение формы как мелодии станет неотъемлемой чертой индивидуального композиторского стиля художника.

Перекрестки и горизонты. Анализ нотных партитур ранних композиций В. Сильвестрова, Сонаты № 1 (ор. 13), фортепианного цикла “Отражения” Б. Лятошинского выявил ряд параллелей, касающихся формообразования и способов композиторской работы с тематизмом. Так, наличие тем (тем-тез), из которых рождается интонационная концепция всего произведения, характерно для фортепианной Сонаты № 1 В. Сильвестрова (1 часть – тт. 2–14; 2 часть – тт. 1–5), Сонаты № 1 ор. 13 (тт. 1–4), фортепианного цикла “Отражения” (1 часть тт. 1–2) Б. Лятошинского. Заметим, что вступительным темам сонаты В. Сильвестрова свойственны протяжность и кантабильность, в то время как для тем Б. Лятошинского – лаконизм, концентрированность драматической напряженности. Темы Сонаты ор. 13 и “Отражений” проникают во все разделы каждого из произведений, являясь, по мнению В. Клина, “афоризмом смысла и источником формы” [4, с. 46].

Вариантное изменение интонации вступительной темы Сонаты № 1 В. Сильвестрова обуславливает становление моноинтонационной драматургии произведения [4, с. 144]. Примечательно, что многотемность “Отражений” создается композитором благодаря влиянию монотематизма: тема появляется в различных *вариантных* модификациях, преображаясь в каждой части посредством новых образных “амплуа”. В произведениях, написанных в современной технике письма, В. Сильвестров также использует монотематизм: в “Триаде” и “Пяти пьесах” для фортепиано. При этом “Пять пьес” – цикл жанровых вариаций (в его основе лежит серия), а “Триада” – это вариации на единый звукокомплекс.

Особенностью сонатного тематизма Б. Лятошинского является то, что каждая последующая деталь темы выводится из предыдущей, продолжает ее [10, с. 75]. В Сонате № 1 композитора используются принципы мотивного, сквозного варьирования и варьирования фраз внутри построений. В Первой Сонате В. Сильвестрова внутри больших построений и длинных

фраз интонация вступительной темы непрерывно изменяется посредством сквозного варьирования (I часть), во II части, по мнению Н. Швеца, используется “принцип “цепочной” формы с постоянным обновлением материала” [14, с. 137]. Это свидетельствует о сквозном варьировании темы. Яркий пример использования принципа мотивного варьирования содержится в цикле “Отражения” Б. Лятошинского.

Анализируя Первую Сонату В. Сильвестрова и Сонату № 1 Б. Лятошинского, следует особенно отметить использование композиторами принципа жанрового варьирования. Лирико-философский строй побочной партии Сонаты Б. Лятошинского выражен через погружение интонационного контура темы и ее вариационной трансформации в жанровое “пространство” ноктурна (флёр гармонических фигураций широкого диапазона, экспрессивность мелодической линии). Побочная партия I части Сонаты № 1 В. Сильвестрова – вальс, тема которого представляет собой измененный вариант темы вступления.

Общие черты в принципах организации музыкальной формы в творчестве В. Сильвестрова и Б. Лятошинского проявляются в драматургической роли *лейтмотивов* на всех композиционных уровнях (лейтгармонии, лейттемы). Так, лейттематизация формы (вариационно-преображаемая лейтмотивность) проявляется в Сонате № 1 В. Сильвестрова, в Сонате № 1 и “Отражениях” Б. Лятошинского. В Фортепианном квинтете В. Сильвестрова тетракордовая интонация представляет собой тематическое зерно произведения. На этом интонационном мотиве строится Прелюдия, первый раздел Фуги и вступление к Арии. В “Пяти пьесах” для фортепиано функцию лейтмотива для всего цикла выполняет тема Прелюдии.

Особый интерес представляет использование Б. Лятошинским в “Отражениях” фонического лейттемы – особого фигурационного предмета (апподжиатуры) (I часть – см.: тт. 2–6, 8, 10–12; II – тт. 9, 14, 15, 18, 19) и Сонате № 1 (тт. 47–51) [см. об этом: 4, с. 51]. Лейтгармоническая структура в виде повторяющегося единого ладогармонического комплекса (сопряжения терции и септими в чередовании септаккордов с пропущенной квинтой) характерна для “Триады” В. Сильвестрова.

К особого рода лейтинтонациям можно отнести тематический комплекс, выполняющий роль основной темы Сонаты № 2 (т. 1). Фонические свойства этого комплекса составляют специфическую “сонорную” лейттему всего произведения. Обращение композиторов к лейтмотивным принципам формообразования характеризует специфику способов драматургического построения произведений, в которых образная насыщенность и интеллектуальная глубина концентрируется как в макро-, так и в микроэлементах музыкальной фактуры.

Проанализировав фортепианное и камерно-инструментальное творчество Б. Лятошинского и В. Сильвестрова, мы выявляем ряд стилистических параллелей, наличие которых объясняется преемственностью стиля В. Сильвестрова, объективно обусловленной влиянием творчества учителя на композиторское становление ученика. Определение потенциально возможных преемственных связей осуществлено посредством сравнительного анализа индивидуальных композиторских стилей В. Сильвестрова и Б. Лятошинского, рассмотрения особенностей логики их композиторского мышления по трем ключевым параметрам: композиторскому замыслу, специфике музыкального языка, образно-эмоциональному строю произведений.

Одним из главных факторов становления композиторского стиля В. Сильвестрова является *переосмысление западноевропейской музыкальной традиции*, которое было свойственно творчеству Б. Лятошинского. В этом аспекте базовой параллели между украинскими композиторами двух различных поколений В. Сильвестров выступает как наследник и продолжатель развития концепций позднеромантической и неоромантической традиций. Стилиевые признаки импрессионизма и символизма, общеславянских традиций, свойственные произведениям Б. Лятошинского, находят своеобразное преломление в фортепианном и камерно-инструментальном творчестве В. Сильвестрова.

Анализ нотных партитур свидетельствует о наличии схожих для композиторов принципов формообразования: монотематизма, лейттематизма, приемов сквозного, мотивного, жанрового варьирования. Скрещивание жанровых признаков (сонатных и вариационных,

циклических и вариационных) в раннем творчестве В. Сильвестрова – композиторский метод, характерный также для фортепианного творчества Б. Лятошинского. Заметно тяготение композиторов к жанру фортепианной миниатюры и их циклизации.

Экспрессия драматически напряженных эпизодов, славянская задушевность певучих мелодических линий, образы былинной эпики, использование контрастной и подголосочной полифонии в разработочных разделах, обращение к семантике интонаций *lamento* – все это свойственно музыке Б. Лятошинского и В. Сильвестрова. Однако в творчестве ученика Б. Лятошинского эти качества обретут иное воплощение. В этом состоит парадоксальная метаморфоза творческой преемственности: от наследования традиций к новаторству.

Прошедший становление, откristаллизовавшийся индивидуальный композиторский стиль В. Сильвестрова – уникальный феномен музыкальной современности. Возможен целый ряд *интенций*, восходящих к новым горизонтам переосмысления В. Сильвестровым композиторского метода учителя:

- от *психологической углубленности* (интроспективности) образного строя к медитативности (медленный темп, семантическая наполненность пауз);
- от применения импрессионистических красок к сонористике, выявлению таких параметров звука, как обертоновый “флер”, объемность тембра, “внутренняя” пропетость;
- от использования широкой кантиленности к распеванию как “способу интонирования и архитектоники, которая выдерживается на протяжении целостной структуры” (М. Нестьева) [6, с. 134];
- от выражения драматической экспрессии к созданию элегической;
- от обращения к романтической традиции к принципу иносказательности интонационно-гармонических фонем романтического стиля: через символизм интонационных формул-клише к *метастиллю*.

Какими бы ни были, отдаленными или близкими, сопоставления двух масштабных и бесконечно глубоких композиторских “вселенных”, общность содержания их музыки остается в одном и том же едином “квантовом” поле, провозглашающем необходимость искать ответы на вечные вопросы бытия и ценить неподдельную чистоту внутреннего мира человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бэлза И. Композитор, гражданин, учитель / И. Бэлза // Борис Лятошинский : Воспоминания. Письма. Материалы : в 2 ч. – Ч. I : Воспоминания. – К. : Музична Україна, 1985. – С. 7–35.
2. Гомон Т. Творчість Бориса Лятошинського 10-х років ХХ століття в аспекті формування українського модерністського мистецтва. [Електронний ресурс] / Т. Гомон. – Режим доступу: <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/5927-tv>
3. Калашник М. В. Сильвестров “Триада” и “Музыка в старинном стиле” / М. Калашник // Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов ХХ века. – Харьков, 1994. – С. 71–78.
4. Клиш В. Фортепианное творчество и художественный стиль Б. Н. Лятошинского / В. Клиш // Борис Николаевич Лятошинский : сб. ст. / [сост. М. Копица]. – К., 1987. – 182 с.
5. Марценківська О. Переосмислення романтичних традицій у фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Олена Вадимівна Марценківська. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – 19 с.
6. Нестьева М. Творчество композитора Валентина Сильвестрова / М. Нестьева // Композиторы союзных республик : сб. статей / [сост. М. Нестьева]. – Вып. 4. – М. : Композитор, 1983. – С. 79–134.
7. Павлишин С. Валентин Сильвестров / С. Павлишин. – К. : Муз. Україна, 1989. – 87 с.
8. Плоткіна А. Джерела фортепіанного стилю Б. Лятошинського (на матеріалі циклу “Відображення”) / А. Плоткіна // Наукові асамблеї: Матеріали магістр. читань / [упоряд. Л. Шаповалова]. – Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. – С. 101–109.

9. Полякова С. Валентин Сильвестров: композитор должен дожидаться музыки. [Электронный ресурс] / С. Полякова. – Режим доступа: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=35860>
10. Самохвалов В. Черты музыкального мышления Б. Лятошинского / В. Самохвалов. – К. : Музична Україна, 1970. – 278 с.
11. Сильвестров В. Дочекатися музики: лекції-бесіди за матеріалами зустрічей, організ. С. Пілютиковим / В. Сильвестров. – К. : Дух і Літера, 2010. – 372 с.
12. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... : сокровенные разговоры и взгляды со стороны : беседы, статьи, письма / [сост. М. Нестьева] / В. Сильвестров. – К., 2004. – 238 с.
13. Харченко Є. Фортепіанний цикл “Відображення” Б. М. Лятошинського. Питання виконання: новий погляд / Є. Харченко // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. – Вип. 55. – 2006. – С. 132–145.
14. Швець Н. Про фортепіанний стиль В. Сильвестрова. Деякі спостереження / Н. Швець // Українське музикознавство. – К., 1991. – Вип. 26. – С. 132–145.

REFERENCES

1. Belza, I. (1985), Composer, citizen, teacher, Boris Lyatoshinskiy: Vospominaniya. Pisma. Materialyi: v 2 ch., Ch. I: Vospominaniya [Boris Lyatoshinski: Recollections. Letters. Materials : in 2 parts, Part I : Recollections], Kyiv, Muzychna Ukrayina, pp. 7–35. (in Russian).
2. Gomon, T. (2014), “Creative work of Borys Lyatoshynskiy within 10 years of 20th century concerning the formation of Ukrainian modernist art”, available at: <http://infolibrary.com.ua/libs/stattya/5927-tv> (access June 15, 2014).
3. Kalashnik, M. (1994), V. Sylvestrov “Triad” and “Music in the Old Style”, Syuita i partita v fortepiannom tvorchestve ukrainskih kompozitorov XX veka [Suite and partita in piano works of the 20th century Ukrainian composers], Kharkiv, pp. 71–78. (in Russian).
4. Klin, V. (1987), Piano works and artistic style of B. N. Lyatoshynski, Boris Nikolaevich Lyatoshinskiy [Borys Nikolaevich Lyatoshinski], Compiled by Kopytsya, M., Kyiv. (in Russian).
5. Martsenkivska, O. (2011), “The reconsidering of romantic traditions in piano and chamber works by B. Lyatoshynski”. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 19 p. (in Ukrainian).
6. Nestieva, M. (1983), Creative work of composer Valentin Silvestrov, Kompozitory soyuznyih respublik [Composers of union republics], Compiled by Nestieva, M., Moscow, Kompozitor, vol. 4, pp. 79–121. (in Russian).
7. Pavlyshyn, S. (1989), Valentin Silvestrov [Valentyyn Sylvestrov], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
8. Plotkina, A. (2007), Sources of B. Lyatoshynski’s piano style (based on cycle “Reflections”, Naukovi asambleyi materialy mahist. chytan’ [Scientific assemblies Master’s reading materials], Compiled by Shapovalova, L., Kharkiv, Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts., pp. 101–109. (in Ukrainian).
9. Polyakova, S. (2011), “Valentin Silvestrov: composer should be waiting for music”, available at: <http://forumklassika.ru/showthread.php?t=35860> (access June 9, 2014).
10. Samohvalov, V. (1970), Cherty muzyikalnogo myshleniya B. Lyatoshinskogo [Features of B. Lyatoshynski’s musical thinking], Kyiv, Muzychna Ukrayina. (in Russian).
11. Sylvestrov, V. (2010), Dochekatysya muzyky: lektsiyi-besidy za materialamy zustrichey orhaniz. S. Pilyutykovym [Waiting for Music: lectures and discussions based on materials of the meetings arranged by S. Pilyutykov], Kyiv, Dukh i Litera. (in Ukrainian).
12. Silvestrov, V. (2004), Muzyika – eto penie mira o samom sebe... : sokrovennyie razgovoryi i vzglyadyi so storonyi : besedyi, stati, pisma [Music is the World’s singing about itself... : secret conversations and outside points of view: conversations, articles, letters], Compiled by Nestieva, M., Kyiv. (in Russian).
13. Harchenko, E. (2006), Piano cycle “Reflections” by B. N. Lyatoshynski. Issues of performance: fresh approach, Naukovyy visnyk Natsional’noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni

- P. I. Chaykovs'koho [Scientific Bulletin of P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], vol. 55, pp. 132–145. (in Ukrainian).
14. Shvets, N. (1991), About V. Sylvestrov's piano style. Some observations, Ukrayins'ke muzykoznavstvo [Ukrainian musicology], vol. 26, pp. 132–145. (in Ukrainian).

УДК 78.071.2:784.2

Тан Чжанчен

АМПЛУА БАРИТОНА В “ДОН ЖУАНЕ” ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА

В статье рассмотрены выразительные возможности баритона – ведущего вокального тембра в “Дон Жуане” Моцарта – сквозь призму проблемы оперного амплуа. На примере сравнительной характеристики партий Дон Жуана и Лепорелло выявлено широкие возможности данного тембра в создании сценических образов различной направленности и содержания. Исследовано вопрос эволюции оперно-сценического амплуа, в связи с индивидуальным стилем композитора, этическими установками эпохи, театральными традициями, режиссерскими решениями.

Ключевые слова: баритон, оперное амплуа, амплуа роли, “злодей”, “герой”, комическое, героическое.

Тан Чжанчен

АМПЛУА БАРИТОНА В “ДОН ЖУАНИ” ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА

У статті розглянуто виражальні можливості баритона – провідного вокального тембру в “Дон Жуані” Моцарта – крізь призму проблеми оперного амплуа. На прикладі порівняльної характеристики партій Дон Жуана і Лепорелло виявлено широкі можливості даного тембру у створенні сценічних образів різної спрямованості і змісту. Досліджено питання еволюції оперно-сценічного амплуа, у зв'язку з індивідуальним стилем композитора, етичними установками епохи, театральними традиціями, режисерськими рішеннями.

Ключові слова: баритон, оперне амплуа, амплуа ролі, “зłodій”, “герой”, комічне, героїчне.

Tang Zhangcheng

BARITONE THEATRICAL CHARACTER IN “DON JUAN” BY WOLFGANG AMADEUS MOZART

This article examines the expressive potential of baritone (the leading vocal timbre of “Don Juan” by W. A. Mozart) concerning the problem of opera role.

It is thought that the bass opera repertoire was founded by G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti, G. Verdi. However it all started with W. A. Mozart. His music gives a new understanding of the expressive possibilities of the low-range male voices. Interest to an investigation of Mozart's music heritage continues unabated. The increased attention of researchers aimed to author's opera music, which became a field of active creative experiment at the end of the last century. Creative activity of singers concentrated on the search for new dramaturgical solutions of well-known opera images. It actualizes the problem of opera role, a universal concept that combines timbre, technical and dramaturgic components of the role.

The article's purpose is a disclosure of the specificity at the baritone / bass opera roles in “Don Giovanni” by W. A. Mozart. The reformatory essence of this work was emphasized repeatedly. Changes affected the vocal component; in particular, the vocal timbre of a baritone / bass was fixed in

a special position in this work. It was chosen as the characteristics of four roles, three of which are the principal: Don Giovanni, Leporello, Commander. Each of them represents its own line in the complex dramaturgy of Mozart's opera. They are the heroic (Don Giovanni), comic (Leporello) and mystically fateful (Commander). As a result, one and the same vocal timbre can implement various theater roles. Comparative analysis of Don Juan and Leporello roles carried to identify the latitude of imaginative metamorphosis, as well as the possibility of interpreting the baritone- bass roles in "Don Giovanni" by W. A. Mozart. The stage theatrical character of these heroes is studied from the position of the theatrical character of role and the score role. The theatrical character of role (it happened in the dramatic theater) is considering changes to the libretto; the score role is considering the musical text itself, the means of expression, vocal abilities.

The analysis has revealed the following. The theatrical tradition treats Don Juan initially in the guise of a villain, although with traits of chivalry and fearlessness. Later this image moved from the "villain" role to the "hero" role; it moved from the comic to the dramatic/heroic. Leporello's image is more static, not beyond the role. It gives the maximum understanding of the comic art of the 18th century, having absorbed features of his theatrical predecessors – Katalinon, Harlequin, Sganarelle, Pulcinella, etc., as well as Gansvurta of the Austrian tradition. It was a bunch of Don Giovanni and Leporello is concluded spring of rapid action of this drama giocoso. In communication heroes based both Leporello's comedy and Don Giovanni's heroism. The serenity of the heroic / tragic and comic was indispensable condition of classicist theater, and still dramatic, and musical. Role of the "hero", the courageous nature of the image is revealed in the musical batch of Don Juan in the wealth conditions, thematic material; in choosing tonalities D-dur, B-dur; the predominance of exclamatory intonations, in particular rising quart movement of sounds triads, etc. ... Leporello lives and acts only "in tandem" with the host, as the shadow of the latter. It has its own qualities Buffon (patter, jumps in the vocal part, ↓ m. 7, in moments of danger – in um. 7 ↓), but often repeats characteristic of Don Juan quart and fanfare motives. This, on the one hand, the contrast of the images, and on the other, their relationship, and gave rise to a certain tradition of their stage performance in musical theater. Differentiation of functions of heroes was cultivated in the productions of "Don Giovanni" for a long time – since the premiere, and until the 1970's, when the performing arts increased tendency Regie-theater, in which the idea of the director dominates the ideas of the authors of the work – the composer, performers (in this case, of singers), conductor. An example of the former is a musical performance of the Salzburg Festival in 1953 (conducted by W. Furtwängler, Don Juan – Cesare Siepi), and the second – the film-opera "Don Giovanni. Leporello's Revenge", filmed in 2000 by Canadian filmmaker Barbara Willis Sweet, Dmitry Hvorostovsky and starring Don Juan and Leporello. The depth of meaning, programmed in the same "Don Juan", allows the singer every time to build their own, unique pattern roles, overcoming entrenched scenic cliches. As a result, the opera role becomes a renewing phenomenon, while remaining an important evidence of tastes at new era.

Key words: *baritone, opera role, position of role, "thief", "hero", comic, heroic.*

После эпохи барокко, отмеченной засильем искусства кастратов и преобладанием соответствующего вокального материала, возвращение баритона/баса на ведущие роли в музыкальном спектакле ознаменовало наступление новой поры в истории оперно-вокального исполнительства¹. Считается, что решающую роль в упрочении позиций басов в оперном театре сыграли Дж. Россини, В. Беллини, Д. Доницетти, Дж. Верди, создавшие для этого голоса яркий драматический репертуар. Между тем, процессы обновления начались с В. А. Моцарта, в музыке которого представлено новое понимание выразительных возможностей низких мужских голосов.

¹ Напомним, что в серьезной опере (опера-*seria*) басы ценились не очень высоко; публика и критика относились к ним с известной долей пренебрежения, отдавая предпочтение кастратам-сопранистам. Лишь опера-*buffa*, тяготеющая к жизненной тематике, изобиловавшая образами докторов-шарлатанов, скряг, пройдох и т. д., предоставляла басам возможности для реализации.

Тема музыкального наследия Моцарта, равно как и его неординарной во всех отношениях личности, казалось бы, давно раскрыта. Между тем, интерес к ним не ослабевает, о чем свидетельствует переиздание писем композитора [5; 6], появление новых монографий [9; 15; 17], работ просветительской направленности [2; 12], десятков научных статей. Среди тенденций моцартианы рубежа XX–XXI веков следует выделить усиление исполнительско-интерпретационного начала [3; 7]. Повышенное внимание исследователей привлечено и к оперной музыке автора, также ставшей областью активного творческого эксперимента в конце минувшего столетия. Интерес певцов к поиску новых драматургических решений хорошо известных оперных образов актуализирует проблему *оперного амплуа* – универсального понятия, объединяющего вокально-тембровую, вокально-техническую и образно-драматургическую стороны партии-роли.

Цель статьи – выявить специфику оперного амплуа баритона/баса в “Дон-Жуане” В. А. Моцарта. На реформаторскую сущность этого произведения указывалось не раз. Изменения коснулись также и исполнительско-вокальной стороны, что, в частности, выразилось в наделении *баритона/баса* особыми привилегиями. Напомним, что в “Дон-Жуане” данный вокальный тембр избран для характеристики четырех из пяти (!) персонажей, три из которых – главные: Дон-Жуан, Лепорелло, Командор. Каждый из них олицетворяет определенное начало в многосоставной драматургии моцартовской оперы: героическое (Дон-Жуан), комическое (Лепорелло), мистически-роковое (Командор). В результате, один и тот же вокальный тембр оказывается сопряжен с различным театральным амплуа. Каким образом это реализуется в музыкальной и сценической драматургиях? Насколько широка амплитуда образных метаморфоз и, соответственно, интерпретационных решений баритоново-басовых партий в моцартовском сочинении? Рассмотрим это на примере сравнительной характеристики Дон-Жуана и Лепорелло – героев одновременно и антагонистичных, и дополняющих друг друга.

Театрально-сценическая, практическая сторона всегда играла важную роль в реализации оперной партитуры, что указывает на необходимость различать понятия *роли* и *партии* в оперном спектакле. По мысли А. Наумова, *структура партии* как актуализации принципа **амплуа в опере** складывается из: **амплуа роли** по драматургическому первоисточнику, **амплуа роли** по тексту либретто и **“партитурного” амплуа роли** [13]. Последнее, помимо совокупности всех музыкально-выразительных средств, включает в себя и понятие **амплуа певца**, объединяющего ряд характеристик: основной голосовой тип (амплуа голоса), вокальную динамику (сила голоса), диапазон голоса или регистровое амплуа (особенно актуально для низких голосов, у которых различия в звучании регистров наиболее ощутимы) [13]. Стремление разобраться в сложной структуре оперного амплуа может стать “ключом” к пониманию существующих на сегодняшний день исполнительских интерпретаций моцартовских партий, объединив теорию и практику искусства.

Начнем с характеристики **амплуа роли**. Интересно проследить театрально-поэтическую “родословную” каждого из образов. Подробный, поистине документальный анализ вопроса, содержится в монографии Г. Аберта [1]. Исследователь солидарен во мнении с другими авторами в том, что историческую основу сюжета установить достаточно сложно. А значит, и назвать точное время возникновения данных персонажей, ставших собирательными образами человеческих страстей и пороков. Еще со времен средневековья большую популярность получили предания о распутном чувственном человеке, в основу которых легли реальные события, происходившие в Испании XIV века. Литературную обработку данный мотив получил в 1630 году благодаря Тирсо де Молина. В его комедии “Севильский распутник и каменный гость” **Дон Жуан** предстает в образе хотя и *злодея*, но *наделенного чертами рыцарственности и бесстрашия*, что указывает на потенциал возможной модуляции в дальнейшем этого образа из амплуа “*злодея*” в амплуа “*героя*”, из плоскости *комического* в *драматическое/героическое*. Это подтверждает и история театральных постановок. Так, перекочевав в Италию, сюжет утрачивает религиозно-нравственные акценты, огрубляется, превращаясь в пьесу комического плана. В комедии Мольера (1665) Дон Жуан трактуется уже как типичный представитель дворянства эпохи Людовика XIV – галантный, бесстрашный, хотя и чрезвычайно эгоистичный

и бессердечный человек. Благодаря французским авторам тема распространилась по Европе, захватив Англию и особенно Германию и Австрию, где стала излюбленной в постановках актеров-импровизаторов. В XVIII веке преобладала именно *комическая* трактовка сюжета, о чем свидетельствуют многочисленные пьесы в духе фарса немецких, австрийских, итальянских авторов, написанные для кукольных, площадных театров и в качестве либретто для опер. В них Дон Жуан – обычный *злодей*-богохульник, получающий в конце заслуженное наказание.

Новый поворот в раскрытии образа главного героя наметился в опере “Каменный гость” Дж. Гаццаниги по пьесе Джованни Бертати (1787). Это сочинение было отмечено наивысшим успехом среди всех “домоцартовских” “Дон Жуанов”, став для либреттиста Моцарта Да Понте в определенной степени моделью удачного театрального решения. По словам Г. Аберта, именно Бертати удалось “вернуть сюжет, воспринимавшийся (особенно в Германии и Италии) как низменный, чисто шутовской, в более высокую драматическую и психологическую сферу” [1, с. 15]. Во времена Моцарта широкое распространение в литературе, живописи, на сцене получил образ *игрока-распутника* (картежника, мота, повесы)¹. Судьба подобных типажей была интересна обществу, склонного к морализаторству и нравоучительному философствованию. Искусство в таких условиях следовало античному принципу “просвещать, развлекай”. В то же время оборотной стороной морализаторства (как проявления *интеллектуального* начала) была потребность свободы, для строго регламентированного классицистского общества чаще выражавшаяся в раскрытии *чувственной* природы. Поэтому столь притягателен для многих образ моцартовского Дон Жуана – уже не столько *злодея* или *твикстера*, но *героя*, бесстрашного, свободного в своих мыслях и поступках, бросающего вызов условностям общества и потому “затмевающего” остальных по-настоящему благородных персонажей – Оттавио и даже Командора. *Облагораживание* персонажа указывает на эволюцию образа с точки зрения амплуа роли, и огромную роль музыки в данном процессе.

В отличие от положительной динамики роста, наблюдаемой в связи с Дон Жуаном, образ *Лепорелло* не перешагивает (по крайней мере у Моцарта) границ комического амплуа. Театральная природа персонажа весьма “собираательна” и дает *разностороннее* представление о “комическом”, “буффонном” в понимании музыкально-театральной практики XVIII века. Одним из его “предшественников” выступает *Каталинон* (Catalinon) – Gracioso (комик), слуга Дон-Жуана в уже упоминавшейся пьесе Тирсо де Молина. Он беззаветно предан своему господину, хотя и не столь труслив, как поздний Лепорелло. В Италии, где данный сюжет трактовался сугубо в духе *commedie dell'arte*, центр тяжести был перенесен на *Арлекина*², также слуги героя, на его шутки³. Как отмечает Г. Аберт, начиная с 70-х годов XVIII века, итальянские сцены “были наводнены “каменными гостями” – несомненное свидетельство популярности, которой пользовался этот сюжет”⁴ [1, с. 11]. Дублерами Арлекина в разных вариантах выступали *Пульчинелла*⁵, *Пасквариелло*⁶ и др. Черты своего итальянского прообраза наследует и *Сганарель* (Sganarelle) в пьесе Ж. Б. Мольера⁷.

¹ Напомним в связи с этим серию гравюр выдающегося английского мастера У. Хогарта (1697 – 1764) “The Rake’s Progress”, повлиявших на формирование замысла оперы И. Стравинского “Похождения повесы”.

² *Арлекин* (итал. *Arlecchino*, фр. *Arlequin*) – персонаж итальянской комедии дель арте, второй дзанни (слуга); самая популярная маска итальянского площадного театра. Арлекин весел и наивен, но не слишком умён, ловок и изворотлив, потому легко совершает глупости, но следующие за этим наказания воспринимает с улыбкой. Он лентяй и ищет любой возможности увильнуть от работы и подремать; обжора и дамский угодник, но при этом учтив и скромен, вызывает сочувствие к его смешным невзгодам и ребяческим горестям [4].

³ Одноименные пьесы Онофрио Джилберто, Андреа Чиконьини “Convitato di pietra, rappresentazione in prosa” (“Каменный гость, представление в прозе”).

⁴ По меткому замечанию Г. Чичерина, хотя фабула “Дон Жуана” и коренится в древних мифах, а у Моцарта были непосредственные литературные и музыкальные предшественники, “<...> в XIX веке целая серия “Дон Жуанов” вытекает из Моцарта” [16, с. 213].

⁵ *Пульчинелла* (итал. *Pulcinella*, фр. *Polichinelle*) – персонаж итальянской комедии *dell'arte*. Его отличали простодушие и глупость, присущие деревенскому обжоре и увальню, а также ловкость и сметливость горожанина-простолоудина [4].

⁶ Так, в частности, звали слугу в уже упоминавшейся раньше пьесе Джованни Бертати с музыкой Джузеппе Гаццаниги “Convitato di pietra” (“Каменный гость”), вдохновившей на работу как Моцарта, так и Да Понте.

⁷ “Don Juan ou Le festin de Pierre” (“Дон-Жуан, или Каменный пир”).

Наряду с традицией итальянской комедии масок, во многом определившей типаж данного героя в европейской драматургии XVI–XVIII веков, существенную роль в рождении моцартовского Лепорелло сыграли и сугубо национальные особенности австрийского театра. Сюжет о Дон Жуане получил несколько иную транскрипцию на венской народной сцене, куда он проник в конце XVII в. Главное различие связано с превращением *Арлекина* в *Гансвурста*¹. Следует подчеркнуть, что *Гансвурст* – не просто австрийского, но *зальцбургского* происхождения, изъясняется на зальцбургском диалекте, легко втягивая подчас своими импровизациями в диалог публику. Одет непременно в весьма экзотический костюм альпийского крестьянина. Воплощая в себе здоровое народное начало и обладая при этом специфически австрийскими чертами, Гансвурст сильно отличался от Арлекина. И Моцарт, в котором был силен народный дух, безусловно, находился под впечатлением народного образа, перенеся его черты на своих сценических персонажей². Действительно, Лепорелло у Моцарта, как и Папагено, обладает чертами, роднящими его с Гансвурстом (трусость, обжорство, трезвый крестьянский разум). Очевидна и его функция комментатора: втайне восхищаясь своим хозяином (вспомним, например, арию “со списком”), Лепорелло внешне осуждает его; нередко его высказывания в адрес Дон Жуана бывают меткими и острыми, смелыми до дерзости (особенно это проявляется в речитативных диалогах), что соответствует традиции в трактовке образа слуги Дон Жуана.

Но хотя Лепорелло в либретто Да Понте внешне практически полностью “слепок по образцу” Пасквариелло из пьесы Бертати, в действительности это далеко уже не “*смешной слуга*” *старого склада*, сопровождавший действие своими шутками, а вполне самостоятельный, индивидуальный характер совершенно моцартовской природы, всей сценической жизнью обязанный своему господину и наставнику Дон Жуану. Выступая средоточием *комического* в действии оперы, Лепорелло полностью освобождает Дон Жуана от данных черт, которые еще отчетливо просматриваются даже у Бертати. Для моцартовской концепции что-либо подобное совершенно невозможно. Граф Альмавива еще мог объединять в себе трагизм и комедийность, в Дон Жуане этого не допускает величие драматической проблемы. Он вынужден отдать Лепорелло все те черты своего характера, которые могли бы замутить его образ бранным, обыденно человеческим. В основе своей Лепорелло – натура заурядная, лукавая и подозрительная, но добродушная. Он мало уступает своему господину в бессовестности, изворотливости и хитрости. В этой связи возникает невольная аналогия между Лепорелло и *пикаро* (ловким пройдохой, мошенником, авантюристом, выходцем из низов общества) – героем популярных в европейской литературе XVI–XIX веков плутовских романов³. Наши наблюдения подтверждаются и высказыванием Г. Чичерина: “Когда я однажды

¹ По мысли Е. Чигаревой, народный импровизационный театр всегда играл важную роль в культуре Австрии. В нем скрестились *комическая* (“гансвурстиады”) и *драматическая* традиции (народные трагедии). В частности, таков знаменитый наполовину духовный, наполовину светский (типично барочный!) спектакль “Комедия о страшном суде” – грандиозное действо, в котором объединились фрагменты *пляски смерти, пасторали, мистерии*, сюжетные мотивы “Дон Жуана”, “Фауста”. Разыгрывалась драма на пустыре, являвшемся местом захоронения иноверцев, самоубийц и казненных, что само по себе оказывало сильнейшее воздействие на зрителей. Предположительно, “Комедия...” также могла явиться одним из импульсов, приведших Моцарта к созданию “Дон Жуана” [15, с. 22–23].

² Г. Чичерин особенно подчеркивает значение для Моцарта как человека и композитора южнонемецкой народной стихии: “Несколько столетий предков-каменщиков, строительных рабочих. Дед, дядюшка, двоюродные братья-переплетчики, мать из престонородья, в семье зальцбургский народный диалект, в детстве кругом зальцбургская народная жизнь; отец был просвещенец, гордился своим образованием, приобретенным собственными усилиями, но и в нем существовала эта струя...<...> Так близко стоял Моцарт к народной стихии” [16, с. 228–229].

³ Плутковский роман – в широком значении слова – повествование, в котором изображаются похождения героя-плута, чей образ генетически связан с *трикстером* – одной из ключевых фигур мифологий всех народов мира, что объясняет его распространенность в мировой литературе. В более узком, историко-литературном понимании “плутковский роман” (“la novela picaresca”) – укоренившееся в XIX веке обозначение центрального жанра испанской прозы Золотого века – “пикарески”. Сюжет “пикарески” разворачивается как серия произвольно нанизываемых друг на друга эпизодов-пождений героя-плута. В “Дон Кихоте” М. Сервантеса воплощением *пикаро* является Санчо Панса.

в переписке сопоставлял Лепорелло с шекспировским шутом, я имел в виду шута Короля Лиры: он участвует в действии, он служит параллелью сумасшедшему Лиру и представляет целое мирозерцание. Но правильнее сравнивать Лепорелло с Санчо Панса: сходство очень большое, и та же типичность и символичность” [16, с. 220]. По мнению Г. Аберта, не стоит так сильно подчеркивать трусость натуры Лепорелло, как это в большинстве случаев делается. Моцарт был далек от желания нарисовать просто “тип труса”. “<...> трудно представить, чтобы Дон Жуан мог выбрать себе слугой отъявленного труса. Только Каменный гость заставил Лепорелло беспомощно дрожать от страха: сверхъестественные силы воздействуют на Лепорелло сообразно его личности, так же как и на Дон Жуана в соответствии с его характером” [1, с. 37].

Таким образом, комизм Лепорелло и его положение слуги вовсе не означают его ролевой второстепенности. Напомним, что в немецких пьесах о Дон Жуане слуга играл подчас *более весомую роль*, нежели его хозяин. Именно в смысловой связке Дон Жуана и Лепорелло, нерасторжимости этой пары, предстающей своеобразной смысловой “монадой”, заключена пружина стремительно разворачивающегося действия этой *drama giocoso*. На внутренней связи героев основывается как комедийность Лепорелло, так и героичность Дон Жуана. Уравновешенность героического/трагического комическим было обязательным условием классицистского театра, и драматического, и музыкального. Добавим к этому уже упоминавшиеся традиции австрийского народного искусства и особенности творческой натуры Моцарта, по природе своего дарования тяготевшего к смешению жанров. Контрастность и, одновременно, общность образов подчеркнуты и музыкальными средствами.

Амплуа “героя” (как главного двигателя всей этой драмы), мужественная природа образа раскрывается в *партии Дон Жуана* в широте выявляемых состояний (радость, гнев, чувственность, ирония) и соответствующего этому богатству тематического материала; в выборе тональностей *D-dur*, *B-dur*, всегда ассоциируемых у Моцарта с идеями жизни, света, любви; в преобладании восклицательных интонаций, в частности восходящей кварты, движения по звукам трезвучий. В то же время, новизна его музыкальной характеристики заключена в отсутствии развернутых сольных арий, по нормам театра моцартовского времени считавшихся обязательными для характеристики оперного персонажа, и необычайно статичных в музыкальном отношении. Речь идет об ариях старого образца, неизменно тормозивших действие¹. По справедливому замечанию Г. Аберта, “<...> Как человек дела, Дон Жуан не имеет времени для лирических излишаний и раскрывает свой характер только во взаимодействии с другими” [1, с. 20]. Между тем во всей опере *не случается ничего*, что не находилось бы в какой-либо связи с Дон Жуаном и *не выражало бы* какую-либо из сторон его существа, *не являлось бы* его косвенной характеристикой. Другими словами, музыкальный образ разворачивается перед нами в непрерывной динамике – в сценах, ансамблях.

Лепорелло живет и действует лишь “в связке” с хозяином, как тень последнего. На протяжении всего сочинения ему принадлежит несколько сольных высказываний – две арии (I, № 4; II, № 21) и небольшое ариозо в начале Интродукции – “День и ночь изволь служить”. Поскольку Лепорелло восхищается смелостью, удачливостью и ловкостью хозяина, то в его тематизме, обладающем вполне определенными собственными буффонными качествами (скороговорка, скачки в вокальной партии, в частности ↓м. 7, в моменты опасности легко превращающаяся в ↓ум. 7), очень часто появляются характерные для Дон-Жуана кварты и фанфарные мотивы. На этих элементах основана ария “со списком”, рисующая прежде всего образ Дон-Жуана. Об этом свидетельствуют ее приподнятый эмоциональный тонус, *D-dur*, а также целая серия кварт, преобладание трезвучных гармоний и ритмическая фигура суммирования. Другая ария Лепорелло (II акт, № 21), вследствие связи с конкретным моментом сюжета (обращение его к разгневанным мстителям с мольбой о пощаде), в меньшей степени произрастает из сферы Дон Жуана, хотя и здесь встречается обилие фанфарных оборотов. В большинстве ансамблей, особенно в тех, где задействован и Дон Жуан, ведущий голос принадлежит хозяину, в то время как Лепорелло лишь пассивно выполняет его волю. Это

¹ Единственный сольный выход героя – № 12, “Fin ch’han dal vino” (“Хорошее чтоб вино голову горячило”).

подчеркивает идентичность партий двух героев: Лепорелло “вторит” хозяину, на что указывает движение параллельными интервалами (I акт, Сцены XX, XXI и др.). В дуэте (II, № 24, “На кладбище”), за исключением скороговорки и нисходящей септими на словах “Боюсь!..” – буффонной лейтхарактеристики Лепорелло, – основные темы очень близки к музыкальному материалу, сопровождавшему Дон Жуана при первом появлении (Интродукция, № 1).

Такая, с одной стороны, контрастность образов, а, с другой, их взаимообусловленность, породили и определенную традицию их сценического воплощения в музыкальном театре в виде неразлучной плутовской пары. При этом рисунок роли каждого из участников рассматриваемого дуэта очерчен вполне отчетливо. Установка на разграничение функций героев культивировалась в постановках “Дон Жуана” довольно продолжительное время – с момента премьеры и вплоть до 1970-х годов, когда в театральном искусстве усилились тенденции *Regie-meatpa*, в котором идея режиссера доминирует над идеями авторов произведения – композитора, исполнителей (в данном случае певцов), дирижера-постановщика¹. Невозможно перечислить все “альтернативные” прочтения моцартовской партитуры, равно как и “классически-хрестоматийные” – их слишком много, что требует отдельного исследования. Укажем на вариативность интерпретации музыкального текста (партии) на примере лишь двух постановок: спектакля, представленного в программе Зальцбургского фестиваля 1953 года (дирижер В. Фуртвенглер²) и кинооперы “Дон Жуан: мечь Лепорелло” (“Don Giovanni. Leporello’s Revenge”³), созданной в 2000-м году канадским режиссером Барбарой Уиллис Свит.

Первый – пример следования партитуре Моцарта, стремления максимально точно воплотить замысел композитора. Текст сочинения дан полностью, без купюр, с заключительным финальным ансамблем, который нередко постановщики выпускают, делая акцент на сцене гибели Дон Жуана. Продуманное в деталях декорационное оформление, костюмы солистов решены соответственно предполагаемой эпохе и национальному колориту (средневековая Испания). Также следует говорить о полном совпадении “*партитурного*” *амплуа героев* (музыкального образа, созданного композитором на основе вокального амплуа) и *амплуа ролей* в драматургии “Дон Жуана” как спектакля. Каждый из героев реализует свою линию: Лепорелло – носитель комического, Дон Жуан – более сложен, соединяя в себе и плутовское, и злодейское, и героическое; вырастая к концу драмы из героя-любownika в фигуру поистине трагическую. Безусловно, сыграл свою роль и певческий талант Чезаре Съеппи, обладателя мужественного и, одновременно, технически очень гибкого баритона, до сих пор считающегося одним из лучших исполнителей партии Дон Жуана. Ему удалось передать весь спектр эмоций данного образа, музыкально запрограммированных Моцартом.

Режиссер Б. Уиллис Свит предлагает иное, “альтернативное” видение моцартовского произведения. Во-первых, о перестановке смысловых акцентов свидетельствует название кинооперы: заявляется новая интрига, в которой Лепорелло отведена ведущая роль – “... мечь Лепорелло”. Действительно, некогда слуга – теперь выступает главным обвинителем и своего Хозяина, и остальных участников оперных событий на разыгрываемом процессе, предположительно суда над Дон Жуаном. Изменением ситуации объясняется и внешняя метаморфоза Лепорелло: в смокинге, уверенный в себе господин, он предстает теперь своим в этом аристократическом обществе, разговаривая на равных с теми, кого обличает.

Во-вторых, возникает целый ряд “субтекстов” (определение Л. Мельник [11]). Субтекст *времени*: действие разворачивается параллельно в двух временных плоскостях – настоящем (Лепорелло и все остальные обвиняемые, за исключением Дон Жуана) и прошлом (Дон Жуан и все перипетии сюжета, связанные с его приключениями). При этом настоящее вполне современно, учитывая вечерние туалеты дам и их спутников, а прошлое – отдалено, в духе

¹ Подробнее о природе данного явления – в статье Лидии Мельник [11].

² Дон Жуан – Чезаре Съеппи, Лепорелло – Отто Эдельман, Донна Анна – Элизабет Грюмбер, Командор – Деско Эрнст, Донна Эльвира – Лиза Дела Касса и др.

³ Командор – Гэри Релей, Мазетто – Алан Куломб, Дон Оттавио – Майкл Колвин, Донна Анна – Доминик Лабелль, Донна Эльвира – Барбара Данн-Проссер, Церлина – Кристина Сабо, Служанка – Флоренс Илли. Оркестр Канадского оперного театра под управлением Ричарда Брэдшоу.

условной средневековой Испании. Субтекст *контраста* – усиливает субтекст времени, поскольку настоящее имеет цвет, а прошлое – выделено черно-белой гаммой; настоящее – статично, молчаливо (участники процесса сидят в условной аудитории и просматривают кинохронику о жизни Дон Жуана), прошлое – наоборот, действенно, именно там совершаются все события, ансамблевые диалоги, а потому это сама жизнь, притягательность которой еще более подчеркивается избранным режиссерским ходом – “театр в театре”. Перенос времени и места действия, купюры моцартовской партитуры – знаковые для *Regie-teatra* приемы, увенчались в данной инсценировке еще одним: роли и Дон Жуана, и Лепорелло поручены *одному* исполнителю, Дмитрию Хворостовскому. Певец блестяще справляется с поставленной задачей, показывая как разность двух характеров, так и необычайную их родственность.

Подводя итоги, укажем на то, что моцартовские оперные партитуры, чаще сочинений других авторов интерпретировавшиеся в истории музыкального театра, по-прежнему “открыты” для эксперимента. Глубина смыслов, запрограммированная в том же “Дон Жуане”, позволяет певцу всякий раз выстраивать свой, неповторимый рисунок партии-роли, преодолевая устоявшиеся сценические клише. В результате такого творчески-наполненного отношения к традиции, оперное амплу способно стать жизнеспособным явлением, потенциально обновляющимся, оставаясь при этом и важным свидетельством вкусов каждой новой эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт / Г. Аберт. – М. : Музыка, 1990. – Ч. II, кн. 2. 1787–1791. – 560 с.
2. Акопян Л. Моцарт. Путеводитель / Л. Акопян. – М. : Классика–XXI, 2006. – 240 с.
3. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди / Н. Арнонкур. – М. : Классика–XXI, 2005. – 352 с.
4. Википедия. – Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/>
5. Вольфганг Амадей Моцарт. Письма / В. А. Моцарт. – М. : Аграф, 2000. – 448 с.
6. Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем / В. А. Моцарт. – М. : Международные отношения, 2006. – 452 с.
7. Как исполнять Моцарта / [Сост., вступ. статья А. М. Меркулова]. – М. : Классика–XXI, 2003. – 184 с.
8. Луцкер П. Исказил ли Моцарт Бомарше? К проблеме “характера” в “Свадьбе Фигаро” / П. Луцкер // Советская музыка. – 1991. – № 12. – С. 34–38.
9. Луцкер П. Моцарт и его время / П. Луцкер, И. Сусидко. – М. : Классика–XXI, 2008. – 624 с.
10. Маркези Г. Опера: Путеводитель / [Пер. с итал. Е. Гречаной] / Г. Маркези. – М. : Музыка, 1990. – 383 с.
11. Мельник Л. Рождение скандала из духа критики: Regie-театр и его отражения / Л. Мельник // Музыкальная академия. – 2008. – № 4. – С. 78–80.
12. Мысли о Моцарте. – М. : Классика–XXI, 2004. – 228 с.
13. Наумов А. В. Понятие амплу в практике оперного театра. К постановке проблемы [Электронный ресурс] / А. Наумов. – Режим доступа : <http://sibac.info/10258>. – загл. с экрана.
14. Чигарева Е. О тематической драматургии в опере Моцарта “Дон Жуан” / Е. Чигарева // Вопросы оперной драматургии : сб. статей / [Общ. ред. Ю. Тюлина]. – М., 1975. – С. 78–117.
15. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика / Е. Чигарева. – М. : УРСС, 2001. – 279 с.
16. Чичерин Г. Моцарт: Исследовательский этюд / Г. Чичерин. – Л. : Музыка, 1979. – 256 с.
17. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / А. Эйнштейн. – М. : Классика–XXI, 2007. – 455 с.

REFERENCES

1. Abert, G. (1990), V. A. Motsart [W. A. Mozart], Moscow, Muzyka, part II, book 2 1787–1791. (in Russian).

2. Akopyan, L. (2006), *Motsart. Putevoditel' [Mozart. The Guide]*, Moscow, Klassika–XXI. (in Russian).
3. Arnonkur, N. (2005), *Moi sovremenniki: Bakh, Motsart, Monteverdi [My Contemporaries: Bach, Mozart, Monteverdi]*, Moscow, Klassika–XXI. (in Russian).
4. Vikipediya: <https://ru.wikipedia.org/>.
5. *Vol'fgang Amadey Motsart (2000), Pis'ma [The Letters]*, Moscow, Agraf. (in Russian).
6. *Vol'fgang Amadey Motsart (2006), Polnoye sobraniye pisem [Complete Letters]*, Moscow, Mezhdunarodnyye otnosheniya. (in Russian).
7. *Kak ispolnyat' Motsarta (2003), [How to Play Mozart]*, edited by A. M. Merkulov, Moscow, Klassika–XXI. (in Russian).
8. Lutsker, P. (1991), *Iskazil li Motsart Bomarshe? K probleme "kharaktera" v "Svad'be Figaro" [Did Mozart Distorted Beaumarchais? To the Issue of a "character" in "The Marriage of Figaro"]*, *Sovietskaya muzyka [Soviet music]*, pp. 34–38. (in Russian).
9. Lutsker, P. and Susidko, I. (2008), *Motsart i yego vremena [Mozart and His Times]*, Moscow, Klassika–XXI. (in Russian).
10. Markezi, G. (1990), *Opera: Putevoditel' [Guide to Opera]*, Translated by Grechanaya, E., Moscow, Muzyka. (in Russian).
11. Mel'nik, L. (2008), *Rozhdeniye skandala iz dukha kritiki: Regie-teatr i yego otrazheniya [The Emergence of Scandal among the Spirit of Critics: Theater of Reggae and its Display]*, *Muzykal'naya akademiya [Academy of Music]*, no 4, p. 78–80. (in Russian).
12. *Mysli o Motsarte (2004), [Thoughts on Mozart]*, Moscow, Klassika–XXI. (in Russian).
13. Naumov, A. V. (2013), *Ponyatiye amplua v praktike opernogo teatra. K postanovke problemy*, available at: <http://sibac.info/10258> (access November 11, 2015). (in Russian).
14. Chigareva, E. (1975), *O tematicheskoy dramaturgii v opere Motsarta "Don-Zhuan" [On the issue of a thematic dramaturgy in the opera "Don Giovanni" by Mozart]*, *Voprosy opernoy dramaturgii [Issues of Dramaturgy in Opera]*, pp. 78–117. (in Russian).
15. Chigareva, E. (2001), *Opery Motsarta v kontekste kul'tury yego vremeni: Khudozhestvennaya individual'nost'. Semantika [Operas of Mozart in the Context of the Culture of His Time: Artistic Individuality. Semantics]*, Moscow, URSS. (in Russian).
16. Chicherin, G. (1979), *Motsart: Issledovatel'skiy etyud [Mozart: Research Study]*, Leningrad, Muzyka. (in Russian).
17. Eynshteyn, A. (2007), *Motsart. Lichnost'. Tvorchestvo [Mozart. Personality. Works]*, Moscow, Klassika–XXI. (in Russian).

УДК 78.087 (477)

Іван Чупашко

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИХАЙЛА АНТКІВА

У статті висвітлено педагогічну діяльність відомого українського педагога, доцента кафедри хорового диригування Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, кандидата мистецтвознавства Михайла Михайловича Антківа. Проаналізовано основні методи і прийоми, які використовував викладач на уроках хорового диригування. Звернено увагу на комплекс індивідуальних підходів у процесі викладання сольфеджіо на диригентському факультеті вищого навчального музичного закладу.

Ключові слова: *Михайло Антків, педагогічна діяльність, хорове диригування, сольфеджіо.*

Иван Чупашко

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МИХАИЛА АНТКИВА

В статье освещено педагогическую деятельность известного украинского педагога, доцента кафедры хорового дирижирования Львовской государственной консерватории им. Н. В. Лысенко, кандидата искусствоведения Михаила Михайловича Антквива. Проанализировано основные методы и приемы, которые использовал преподаватель на уроках хорового дирижирования. Обращено внимание на комплекс индивидуальных подходов в процессе преподавания сольфеджио на дирижерском факультете высшего учебного музыкального заведения.

Ключевые слова: Михаил Антквив, педагогическая деятельность, хоровое дирижирование, сольфеджио.

Ivan Chupashko

EDUCATIONAL ACTIVITY OF MYKHAILO ANTKIV

The article reveals the pedagogical activity of the famous Ukrainian teacher, assistant professor of choral conducting of Lviv Mykola Lysenko State Music Conservatory, Candidate of Art Studies Mykhailo Antkiv. Attention is paid to the fact that a talented musician, a student of Professor Mykola Kolessa throughout all educational activities used and improved main conductor techniques and methods declared it an outstanding teacher. To the greatest extent this applies manual techniques, which is a cornerstone in the preparation of highly qualified specialist conductor. Antkiv as a teacher and conductor in the classroom drew attention to the education of the individual qualities of future specialist to improve its original features and characteristics.

Analyzed a complex of pedagogical techniques and methods used in the classroom assistant professor Antkiv ear training. Noted on the use of components of lessons that are effective in learning to read music of sheet. Innovative component of ear training exercises were ensemble music-improvization Ukrainian folk songs, and reading “serpent” notes in harmonic chords. All these quality characteristics are effective in preparing professional musician and conductor were emulated by his students. Proof of the effectiveness of methods and techniques of an associate professor Antkiv is professionalism of his students, including Andriy Kushnirenko, Mykola Katsal, Oleksiy Volynets, Igor Tsiklinskiy, Bogdan Gavryliuk and others.

Key words: Mykhailo Antkiv, educational activities, choral conducting, ear training.

Серед викладачів кафедри хорового диригування Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка добре знайоме ім'я відомого педагога, диригента-теоретика, керівника Львівських аматорських хорів, кандидата мистецтвознавства, доцента Михайла Михайловича Антківа¹. За період своєї діяльності в консерваторії він виховав цілий ряд високопрофесійних музикантів-диригентів, які своєю виконавською та педагогічною майстерністю прославили українське хорове мистецтво не лише на своїх теренах, а й далеко поза його межами. Михайло Антків залишився в пам'яті багатьох випускників як талановитий диригент і педагог, методист-новатор, гідний продовжувач традицій Львівської диригентської школи.

¹ Антків Михайло Михайлович (1923–1993) народився в с. Острів Тернопільського повіту (тепер Тернопільського району Тернопільської області). Початкову музичну освіту одержав від батька – відомого диригента-самоука та керівника драматичного гуртка свого рідного села. У 1952 році закінчив Львівську державну консерваторію ім. М. В. Лисенка з відзнакою у класі диригування професора Миколи Колесси. З 1952р. по 1956р. навчався в аспірантурі при Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського (науковий керівник – професор Михайло Вериківський). Захистив кандидатську дисертацію на тему “Кантата “Кавказ” С. Людкевича”. З 1957 року і до кінця життя працював доцентом кафедри диригування Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка. Підготував відомих в Україні та поза її межами диригентів Андрія Кушніренка, Миколу Кацала, Івана Майчика, Ігоря Циклінського, Степана Стельмашука, Зеновія Демцюха, Олексія Волинця та ін.

Останнім часом ім'я Михайла Антківа все частіше привертає увагу науковців, дослідників українського хорового мистецтва. Зокрема, в науковій та довідковій літературі з'явилися статті Л. Мазепи та Т. Мазепи [5], І. Дуди [3], М. Бурбана [2], А. Мухи [6]. Особливої уваги заслуговує збірка спогадів про Михайла Антківа й автора пропонованої статті [8]. Однак творча діяльність Михайла Антківа потребує більш глибокого й осмисленого дослідження.

Мета статті – висвітлити педагогічну діяльність відомого диригента-педагога Михайла Антківа з огляду на новаторські методи й прийоми, які він використовував під час проведення занять з хорового диригування і сольфеджіо.

Педагогічна діяльність відомого українського хорового диригента, музиканта-теоретика, кандидата мистецтвознавства, доцента кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка Михайла Михайловича Антківа розпочалася у 1957 р. й тривала до 1993 р. – до останніх днів його життя. Він як кращий випускник у 1952 р. був направлений на навчання в аспірантуру при Київській державній консерваторії ім. П. Чайковського, де підготував й успішно захистив у 1956 р. кандидатську дисертацію на тему “Кантата “Кавказ” Станіслава Людкевича” (науковий керівник – професор Михайло Вериківський).

Після закінчення аспірантури Михайла Антківа як кандидата мистецтвознавства та кращого учня професора Миколи Колесси керівництво Львівської консерваторії запросило на роботу викладачем хорового диригування й сольфеджіо (до речі, ці предмети він викладав до кінця життя).

Працюючи спочатку на посаді старшого викладача, а згодом (1963) – доцента, Михайло Антків весь свій творчий потенціал спрямував на виховання високопрофесійних музикантів-диригентів. Доказом цього є ряд його учнів-випускників, які в майбутньому стали гордістю не тільки його класу, а й усього українського диригентсько-хорового мистецтва. Серед них: народний артист України, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України, художній керівник і головний диригент Буковинського державного академічного ансамблю пісні і танцю Андрій Кушніренко, заслужений артист України, художній керівник і головний диригент Прикарпатського державного ансамблю пісні і танцю “Верховина” Олексій Волинець, народний артист України, художній керівник і головний диригент Львівського хору хлопчиків і юнаків “Дударик” Микола Кацал та ряд ін. Усі вищевказані учні, як неодноразово зазначав їхній вчитель Михайло Антків, є гордістю його класу і прикладом для наслідування.

Із самого початку роботи на кафедрі хорового та оперно-симфонічного диригування Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка Михайло Антків дотримувався методичних настанов, сформульованих його вчителем і завідувачем кафедри, професором Миколою Колессою, хоча інколи й вносив свої методичні напрацювання до них. Своє розуміння диригентських настанов Миколи Колесси він виклав у першій у цьому аспекті статті “Диригентська діяльність Миколи Колесси” [1], в якій осмислено теоретичні засади та практичні поради свого вчителя. Михайло Антків уже на початку статті ставить риторичне запитання: “Чим вирізняється диригентська творчість Миколи Колесси і які її характеристичні особливості?” [1, с. 99]. І тут же наголошує на дуже такій важливій складовій диригування, як мануальна техніка. Кожна диригентська схема, запропонована Миколою Колессою у посібнику “Основи техніки диригування” [4], настільки схематично виправдана, що сприяє чіткому відтворенню темпу, характеру і динаміки виконуваного твору. Ця схематична регуляція відповідно кореспондується із динамікою та агогікою твору. При голосній динаміці схема повинна мати велику амплітуду, а при тихій – малу. Великого значення професор Колесса надає й виробленню артистизму диригентських жестів. Кожна лінія у схемі повинна відповідати метричним наголосам, а відповідно за своєю амплітудою повинна бути неоднаковою. При засвоєнні основних схем диригування необхідно виробляти й артистизм рук та всього диригентського апарату. Зокрема, осанка в диригента завжди повинна бути підтягнутою з легко витягнутими вперед грудьми. Диригентський апарат повинен бути легким, рухливим й поверненим до тієї чи іншої партії. Не повинно бути зайвих рухів, які інколи мають місце у деяких диригентів-початківців. Під час диригування жест у професора Миколи Колесси завжди економний, навіть скупий, але доволі емоційний і виразний.

У статті Михайло Антків зауважує: “У диригентських жестах Миколи Колесси спостерігаються доволі виразні штрихи. Маєстро ніколи не любив зовнішніх ефектів. Інтерпретація у нього глибоко продумана, усі складові твору підпорядковані одній меті – якнайповніше розкрити зміст виконуваного твору. Над цим він завжди працював і домагався реалізації поставленої перед собою мети. Для цього він у процесі підготовки детально обмірковував кульмінації кожної частини, кожного епізоду, визначав основну (найголовнішу) кульмінацію, якій підпорядковуються усі менш значимі кульмінації” [1, с. 105]. Як бачимо, Михайло Антків мав можливість неодноразово спостерігати за методикою композиційного аналізу виконуваного своїм вчителем (як він не раз говорив “паном професором”) твору.

Аналогічним чином Микола Колесса, як стверджує у статті Михайло Антків, визначав темпи, їхнє зіставлення, пропорції між ними. Для оптимального визначення темпів Микола Колесса виявляв епізод з найшвидшим темпом й лише тоді пропорційно до нього визначав темпи в інших епізодах. Якщо якомусь епізодові був властивий повільний темп, то він готував його заздалегідь, через низку попередніх тактів. Микола Колесса доволі скрупульозно підходив до визначення найповільніших темпів, а опісля усі інші темпи підпорядковувалися найповільнішому у строго визначених пропорціях.

Великої уваги професор Колесса надавав й динамічним та агогічним відтінкам, проставляючи їх у партитурі в тих випадках, коли автор з якоїсь причини цього не зробив (найчастіше це мало місце у творах С. Людкевича, де динамічні відтінки не завжди були поставлені або й узагалі їх не було).

Михайло Антків у статті звернув увагу на вміння Миколи Філаретовича Колесси акомпанувати за пультом симфонічного оркестру солістам-вокалістам. Він глибоко відчував можливості соліста, надавав йому повної свободи й керував оркестром у такому обсязі, щоби він був у ансамблі з солістом. Солісти-вокалісти чи інструменталісти завжди радо виступали у співдружності з Миколою Колессою, часто давали йому кращу оцінку, ніж Натану Рахліну.

Отож, у статті “Диригентська діяльність Миколи Колесси” Михайло Антків педагогічне кредо свого вчителя розглядає крізь призму власної викладацької творчості. У своїй педагогічній практиці усі технологічні складові він органічно поєднав і скорегував крізь призму свого бачення, виходячи із діапазону обдарування того чи того студента. Михайло Антків як педагог у своєму класі диригування вмів скерувати кожного студента в таке русло, яке невдовзі давало вмотивований результат, спрямований на підготовку високопрофесійного музиканта-диригента. Перед тим він намагався виявити в кожного студента рівень загальної підготовки й лише тоді підбирав методи і прийоми, які працювали на кінцевий результат. На такого роду “педагогічний індивідуалізм” неодноразово звертали увагу вихованці Михайла Михайловича Антківа й давали йому високу оцінку як педагогу.

Однією із найважливіших педагогічних прийомів Михайла Антківа був індивідуальний підхід до формування диригентського апарату та корегування його в процесі роботи над хоровим твором. Він як маєстро ніколи не заставляв своїх учнів сліпо використовувати техніку диригування свого вчителя, а вміло адаптувати її, враховуючи структуру диригентського апарату. Такого роду прийом був доцільним і оправданим, оскільки якісно впливав на формування індивідуальних рис того чи того студента – майбутнього фахового диригента. Показовим прикладом вищесказаного може послужити диригентський апарат його учня, художнього керівника і головного диригента Буковинського державного академічного ансамблю пісні і танцю Андрія Кушніренка. Його диригування хором завжди чимось нагадувало основні прийоми і методи свого вчителя, але у нього переважало настільки багато індивідуальних рис, які творили реноме Кушніренка як неповторного диригента. Про що не можна сказати про учнів професора Миколи Колесси. Кожен, хто навчався в останнього, – це наближена копія свого вчителя. Після короткотривалого диригування оркестром чи хором зразу кидається у вічі мануальна техніка Миколи Колесси.

На заняттях з хорового диригування Михайло Антків як педагог був максимально стриманим у нав’язуванні своїх мануальних прийомів. Він надавав максимальної свободи своїм учням в засвоєнні диригентсько-технічного комплексу. Хоча в окремих епізодах хорового твору, які вимагали педагогічного втручання або правильного методичного спрямування,

Михайло Михайлович з педантичною точністю і делікатністю виправляв студента, рекомендуючи йому детально опрацювати цей фрагмент самостійно. Такого роду тактовність у зауваженнях студенту не “принижувала” його технологічних базових знань, а навпаки, доповнювала їх, збагачувала новими мануальними прийомами. З цього приводу Михайло Михайлович неодноразово підкреслював: “Кожен студент має відчувати у собі присутність “колючки”, щоб не бути надто зарозумілим і самовпевненим, не приписувати собі тих якостей, яких ти, насправду, маєш” [8, с. 186]. Він зобов’язував кожного свого учня відчувати такого роду “колючку” в собі й не давати їй “пригаснути” при підготовці високоякісного фахівця-диригента. Такий педагогічний самоконтроль насправді доволі ефективно спрацьовував у період підготовки майбутніх професійних диригентів.

Для підтвердження своїх педагогічних настанов Михайло Антків завжди скеровував учнів до навчально-методичного посібника Миколи Колесси “Основи техніки диригування” [4], у якому можна було знайти багато відповідей на поставлені запитання. Для учнів Анткова цей посібник завжди був настільною книгою, своєрідною енциклопедією основ техніки диригування.

У своєму класі хорового диригування Михайло Антків робив акцент на підготовку майбутніх фахівців у двох амплуа – як диригентів-виконавців, так і диригентів-педагогів. Він умів розпізнати в студентові його професійне спрямування. У такому разі, вбачаючи в учневі перевагу диригента-виконавця, він звертав увагу на інтенсифікацію способів інтерпретації хорових творів, на розуміння їхньої структури та композиційного розвитку. Відтак Антків як педагог пропонував студентові визначити музичну форму виконуваного твору й зробити її індуктивно-дедуктивний аналіз. Таке свого роду “теоретизування” ставало для студента непосильним, а згодом породжувало в нього зацікавлення до більш глибокого аналізу, до вміння максимально проникнути в ідейно-художній зміст твору.

Дещо іншим був підхід Михайла Антківа у підготовці студентів, які тяжіли до педагогічної діяльності. У такому випадку педагог спрямовував студента в глибоке осмислення мануальної техніки, розуміння й відтворення її основних прийомів і методів. Власне, якщо групу підготовки диригентів-виконавців найбільшою мірою репрезентує вихованець Михайла Антківа Андрій Кушніренко, то гідним представником групи диригентів-педагогів є викладач хорового диригування Тернопільського державного музичного училища ім. Соломії Крушельницької Богдан Гаврилюк. Цілий ряд випускників останнього працюють в різних музичних навчальних закладах диригентами-педагогами. Виховання справжнього професійного диригента-музиканта – справа доволі копітка й відповідальна. Адже, крім відмінних професійних якостей, педагог-диригент повинен бути чуйною, відданою й авторитетною людиною, вміти поважати себе й інших, спілкуватися зі студентами як із партнерами, вміти дотримуватися субординації. Власне такими педагогічними й людськими якостями володів Михайло Михайлович Антків.

Він як педагог після ретельнішого ознайомлення із учнем свого класу хорового диригування планував навчальний матеріал з урахуванням виконавської чи педагогічної перспективи. Михайло Михайлович розробив цілу систему підготовки студента, розраховану на весь період навчання. Він вважав, якщо студент на початковому етапі просто старанно вивчає і показує позитивний результат підбраного педагогом на кожний семестр матеріалу, виходячи із навчальної програми, то він обов’язково набуде послідовного і системного фахового зростання. Така аксіома – головна вимога Михайла Антківа як педагога-диригента.

Цікавим і неординарним зарекомендував себе Михайло Михайлович Антків і як викладач сольфеджіо у студентів диригентського факультету Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка. Це був власне єдиний у той час викладач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, який мав науковий ступінь кандидата мистецтвознавства. Він, крім виконання навчальної програми із дисципліни “сольфеджіо”, пропонував читати з аркуша хорові твори різних композиторів і різних епох ансамблями, найчастіше – квартетами чи квінтетами. Це були свого роду конкурсні змагання студентів на краще читання хорових партій з аркуша. Кожен з учасників ансамблю максимально зосереджував свої вміння і навички, щоби бути найкращим читцем нот. А в кінцевому результаті майже всі учасники

отримували високі оцінки від викладача Антківа. Він умів завжди похвалити талановитих студентів й доволі делікатно “посварити”, якщо це було потрібно для досягнення кінцевого результату. “Так, у моїй групі найкраще зарекомендував себе мішаний октет. На заняттях сольфеджію його учасники виконали значну кількість творів вітчизняної та зарубіжної класики. Ініціатором такої форми підготовки студентів із цього предмета був Михайло Михайлович Антків” [8, с. 188]. Після виконання ансамблями хорових творів здійснювалася характеристика їхніх музично-стильових особливостей, власне зверталася увага на ті засоби музичної виразності, які були властиві тому чи тому стильовому спрямуванню. Така форма роботи значною мірою доповнювала й розширювала практичну сторону предмета “Аналіз музичних творів”, на якому акцентувалася увага на формальних ознаках музичних творів.

На уроках сольфеджію після виконання програмових завдань Михайло Антків любив слухати гармонічні імпровізації українських народних пісень, зокрема з його рідного Поділля. “Такі імпровізації зазвичай виконували різні ансамблеві склади – тріо, квартети, секстети. Він як ніхто інший умів виявити талант того чи того імпровізатора й належно його оцінити” [8, с. 184]. Михайло Михайлович надзвичайно любив музику, особливо народну. Він сприймав її усіма фібрами душі і серця. Для нього музика була великим святковим дійством, яке дарувало йому душевний спокій.

Уроки сольфеджію в доцента Михайла Антківа – це була своєрідна лабораторія з підготовки творчих особистостей. Він, власне, любив творчих людей, завжди ставився до них із шанобливістю, усілякими способами сприяв їхньому творчому зростанню, давав їм хорошу характеристику при розподілі на роботу.

Уроки сольфеджію, за твердженням Михайла Антківа, – це “грунт для розвитку слухових даних, розширення музичної уяви та вироблення імпровізаційних навичків, а в кінцевому результаті – для становлення професійного диригента-виконавця”.

На уроках сольфеджію Михайло Михайлович вимагав від студентів постійного читання хорових партитур як нотами, так і зі словесним текстом. Він завжди прирівнював технологію читання нот із технологією читання словесного тексту. Антків як музикант-педагог підкреслював, що студенти вищих музичних закладів повинні вміти читати ноти з таким успіхом, як читають студенти філологічних факультетів словесні тексти. Він часто ілюстрував читання нот із аркуша й тим самим стимулював студентів робити те ж саме щоденно. Адже як може випускник такого престижного навчального закладу як консерваторія розучувати зі співаками-професіоналами чи оркестрантами нотні тексти й часто помилятися в їхній ступеневій чи інтонаційній неточності.

Михайло Антків на одному з перших занять влаштовував студентам своєрідний іспит читання нот з аркуша. Кожен студент повинен був прочитати з аркуша одну з партій незнайомого хорового твору, проінтонувати “вужиком” вверх і вниз декілька акордів, а також визначити на слух відтворені на фортепіано гармонічні послідовності. І лише за цим Михайло Антків визначав загальний рівень підготовки студента і методика його вдосконалення на заняттях із сольфеджію. Були навіть ситуації, коли студенти з абсолютним слухом мали за честь бути “вільними слухачами” цього предмета.

На уроках сольфеджію завжди панувала атмосфера взаємоввічливості та взаємоповаги. Михайло Михайлович, будучи взірцем пунктуальності і відданості своєму предмету, не любив недбальства і лінощів, не терпів безвідповідальності у ставленні до навчання. Власне такі студенти (а таких була невелика кількість) отримували від викладача, як часто він сам висловлювався, на “горіхи”.

Михайло Антків виховав цілу плеяду видатних хорових диригентів, які своєю творчістю збагачують і розвивають традиції Львівської диригентської школи. Серед них: народний артист України, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка, член-кореспондент Академії мистецтв України, художній керівник і головний диригент Буковинського ансамблю пісні і танцю, професор Андрій Кушніренко, народний артист України, головний диригент і художній керівник Державної академічної капели хлопчиків і юнаків “Дударик” Микола Кацал, заслужений діяч мистецтв України Іван Майчик, заслужений працівник культури України, художній керівник і головний диригент хорової капели “Легенда”

м. Дрогобича Ігор Циклінський, головний диригент і художній керівник Державного заслуженого Прикарпатського ансамблю пісні і танцю, заслужений артист України Олексій Волинець, професор кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка Степан Стельмащук, заслужений працівник культури України Зеновій Демцюх та ін.

Отже, педагогічний хист, вміння знайти індивідуальний підхід до кожного студента, вимогливість і водночас доброзичливе ставлення до кожного студента створювали сприятливі умови для професійного зростання майбутніх диригентів – фахівців-професіоналів. Кожен студент, який навчався в класі хорового диригування та сольфеджіо Михайла Антківа, до кінця життя зберігає найприємніші спогади про свого Вчителя, про його вміння бути справжнім педагогом, Педагогом-диригентом з великої літери.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антків Михайло. Диригентська діяльність Миколи Колесси / Михайло Антків // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог. Збірка статей / [упоряд. та редакція Я. Якуб'яка]. – Львів, 1996. – С. 99–106.
2. Бурбан Михайло. Українські хори і диригенти. Монографія / Михайло Бурбан. – Дрогобич : Видавництво Посвіт, 2006. – С. 270–271.
3. Дуда І. Антків Михайло Михайлович / І. Дуда // Тернопільський Енциклопедичний Словник / [передмова Г. Яворського]. – Тернопіль : ВАТ ТВПК Збруч, 2004. – Т. 1. А–Й. – С. 45.
4. Колесса М. Ф. Основи техніки диригування. Навчальний посібник / М. Ф. Колесса. – Київ : Музична Україна, 1973. – 247 с.
5. Мазепа Лешек. Шлях до музичної академії у Львові у двох томах. – Том 2. Від консерваторії до академії (1939–2003) / Лешек Мазепа, Тереса Мазепа. – Львів : Видавництво Сполом, 2003. – 328 с.
6. Муха А. Антків Михайло Михайлович / А. Муха // Українська музична енциклопедія / [Гол. редкол. Г. Скрипник]. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. – Т. 1 : А–Д. – С. 78.
7. Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. До 155-річчя заснування академії. Друге видання, доповнене / [Ред. колегія: І. Пилатюк (керівник проекту), В. Є. Камінський (редактор), М. О. Кушнір та ін.]. – Львів : Видавництво Сполом, 2008. – С. 85–86.
8. Чупашко І. П. Присутність. Монографія / Іван Петрович Чупашко. – Львів : Колір ПРО, 2013. – 206 с.

REFERENCES

1. Antkiv, M. (1996), Conductor activity of Mykola Kolessa, Mykola Kolessa – kompozytor, dyrygent, pedagog. Zbirka statej / [uporjad. ta redakcija Ja. Jakubjaka] [Mykola Kolessa – composer, conductor and teacher. Collection of articles / [compilation and edition J. Yakubyak]], Lviv, pp. 99–106. (in Ukrainian).
2. Burban, M. (2006), Ukrai'ns'ki hory i dyrygenty. Monografija [Ukrainian choirs and conductors. Monography], Drogobych, Posvit. (in Ukrainian).
3. Duda, I. (2004), Antkiv Myhajlo Myhajlovych [Antkiv Mykhaylo Mykhaylovych], Ternopil's'kyj Encyklopedychnyj Slovnyk [peredmovva G. Javors'kogo], [Ternopil Encyclopedic Dictionary / [foreword H. Yavorskyi]], Ternopil, Zbruch, Vol. 1, p. 45. (in Ukrainian).
4. Kolessa, M. F. (1973), Osnovy tehniky dyryguvannja. Navchal'nyj posibnyk [Fundamentals of conducting technique. Tutorial], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
5. Mazepa, L. and Mazepa, T. (2003), Shljah do muzychnoji akademiji u L'vovi u dvoh tomah. – Tom 2. Vid konservatorii' do akademii' (1939–2003) [Path to the Music Academy in Lviv in two volumes, Volume 2. From the Academy to Conservatory (1939–2003)], Lviv, Spolom. (in Ukrainian).

6. Mukha, I. (2006), Antkiv Mykhaylo Mykhaylovych, Ukrai'ns'ka muzychna encyklopedija / [Gol. redkol. G. Skrypnyk] [Ukrainian music encyclopedia / [chairman of the editorial board. G. Skripnik]], Kyiv, IMFE named after M. Rylskyi National Academy of Sciences of Ukraine, Vol. 1, A–D, p. 78. (in Ukrainian).
7. Storinky istoriji L'vivs'koji nacional'noji muzychnoji akademiji im. M. V. Lysenka. Do 155-richchja zasnuvannja akademiji. Druge vydannja, dopovnene (2008), [History of Lviv M. Lysenko National Music Academy. By the 155-th anniversary of the Academy. The second edition, enlarged. (Editors: I. Pylatyuk (project manager), V. Ye. Kaminsky (Editor), M. O. Kushnir etc.)], Lviv, Spolom. (in Ukrainian).
8. Chupashko, I. (2013), Prysutnist'. Monografija [Presence. Monography], Lviv, Kolir PRO. (in Ukrainian).

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.026:159.9.018

Поліна Бараніченко

ПРОБЛЕМИ ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДУ “МОЗКОВОГО ШТУРМУ” ЯК ІНТЕРАКТИВНОГО ЗАСОБУ У СТВОРЕННІ СЦЕНАРНОГО ЗАДУМУ

У статті проаналізовано метод “мозкового штурму” як інтерактивного засобу створення сценарного задуму. Охарактеризовано специфіку народження сценарного задуму як важливого чинника активізації фантазії та народження оригінальних творчих ідей. Закцентовано увагу на необхідності використання методу “мозкового штурму” у вихованні майбутніх сценаристів та режисерів масових театралізованих видовищ.

Ключові слова: метод “мозкового штурму”, сценарна майстерність, сценарний задум, інтерактивні технології.

Полина Бараниченко

ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МЕТОДА “МОЗГОВОГО ШТУРМА” КАК ИНТЕРАКТИВНОГО СРЕДСТВА В СОЗДАНИИ СЦЕНАРНОГО ЗАМЫСЛА

В статье проанализировано метод “мозгового штурма” как интерактивного средства создания сценарного замысла. Охарактеризовано специфику рождения сценарного замысла как важного фактора активизации фантазии и рождения оригинальных творческих идей. Сакцентировано внимание на необходимости использования метода “мозгового штурма” в воспитании будущих сценаристов и режиссеров массовых театрализованных зрелищ.

Ключевые слова: метод “мозгового штурма”, сценарное мастерство, сценарный замысел, интерактивные технологии.

Polina Baranichenko

PROBLEMS OF USING THE METHOD OF “BRAINSTORMING” AS A MEANS OF CREATING INTERACTIVE SCENARIO DESIGN

The article analyses the method of “brainstorming” as an interactive means of creating the scenario design. The particular nature of the birth of scenario design as an important factor of fancy activation and the birth of the original creative ideas are characterized. Formation of scenario design is an important phase of the creative process among the students of the directing specialization and professional writers. This aspect of the scriptwriter’s activity is studied not properly in the scientific literature and is a controversial one since this process is purely individual.

The researches testify that the birth design is a complex process associated with the individual characteristics of a creative personality, his outlook and attitude. The design creation makes the

thinking process focused, not limiting imagination, intuition, fancy. Although the world of images is a sensual world, the process of plan creation needs logical and imaginative thinking interrelation. We believe that the components of the entire structure depend on its plan in any piece of art.

Attention is focused on the need of using the “brainstorming” method in educating future writers and directors of mass theatrical shows. Based on the necessity of solving this problem and introducing the ingenious methods to the creative process, it is appropriate and necessary to use the method of “brainstorming” at practical courses for students of directing specialization that are aimed at forming a scenario design.

In course of training and mastering the subject “Script Excellence”, collective improvisation occupies an important part. The importance and necessity of the “brainstorming” method rises due to using it by the specialists of creative professions in their work with the creative team. Collective search is important for the development of creative skills since the ideas of individuals enhance creative imagination of others. After all, every creative person has his own experience and his own emotional memory, figurative vision and visualisation.

Key words: *the method of “brainstorming”, writing, scenario plan, interactive technology.*

В умовах сучасної глобалізації, яка відбувається у суспільстві, пріоритетне значення займають проблеми в галузі освіти. Інтеграційні процеси, які характерні для сучасної системи мистецької освіти, перш за все, пов'язані з питаннями підготовки майбутніх фахівців, сценаристів та режисерів естради та масових форм театрального мистецтва.

Головною ознакою створення моделі професійної театральної діяльності є необхідність на основі вивчення відмінностей між вимогами до професійної діяльності і реальним станом розвитку, поглиблення знань, умінь і навичок сценариста та режисера озброєння його знаннями, необхідними в майбутньому для виконання функцій на професійному рівні.

У цьому контексті важливим є створення необхідних умов використання інтерактивних методів, серед яких, на наш погляд, пріоритетним є метод “мозкового штурму” як одного з важливих інноваційних засобів розвитку професійної компетенції майбутнього сценариста, його здатність створювати та втілювати сценарний задум, що є основою майбутнього сценарію естрадного видовища чи масового театралізованого дійства.

Методологічною основою роботи стали науково-теоретичні дослідження з питань використання та впровадження методу “мозкового штурму”: Н. Волоченко, А. Лаврова, А. Малина, С. Маркова, В. Мильнікова, В. Мухіна, А. Панфілова, А. Рабцевич, Т. Сізіх, Б. Титаренко, А. Прошина та ін.

Так, Т. Сізіх відносить “мозковий штурм” лише до одного з етапів проведення ділової гри, а саме – етапу групової роботи над завданням [6]. З думкою автора можна не погодитися, так як “мозковий штурм” є повноцінною самостійною формою проведення творчих тренінгів.

Розглядаючи дану проблему, дослідник А. Прошина визначає метод “мозкового штурму” як інтерактивний метод навчання. Вона акцентує увагу на тому, що в цьому контексті рольові та ділові ігри, тренінги, кейс-методи, обговорення матеріалу та ін. теж є інтерактивними [5].

У сучасному світі, в різних галузях, особливо у напрямку менеджменту, як вважає А. Прошина, великої популярності набуває сучасний інтерактивний метод “мозкового штурму”, так звана інтерактивна модель навчання, яка передбачає використання сукупності інтерактивних технологій, що мають спільні принципи інтеракції: багатостороння комунікація, взаємодія та взаємонавчання студентів; кооперована навчальна діяльність з відповідними змінами у ролях та функціях як студентів так і викладача. На думку автора, “мозковий штурм” відноситься до фронтальних технологій інтерактивного навчання [5].

У праці ж С. Маркова, дослідник підкреслює, що найбільш широко застосованим та ефективним засобом генерації креативних ідей, рішень в управлінні, в освітніх та бізнес-технологіях є саме метод “мозкового штурму”. Ми погоджуємося з вірною, на наш погляд, думкою науковця, що в останній час була розроблена велика кількість різноманітних варіантів “мозкового штурму”. Автор стверджує, що “мозковий штурм” активно використовується в найрізноманітніших формах у прийнятті бізнес-рішень, у менеджменті, освіті та державному

управлінні. При цьому, він часто комбінується з іншими методами активізації творчості та на різних етапах переконливо доводить своє прикладне значення та ефективність [3].

Також С. Марков дає основні характеристики різновидів досліджуваного методу, особливості їх проведення та аналізує з боку доцільності використання.

На сучасному етапі одним з рекомендованих підручників з розвитку творчих здібностей у ділових та бізнес-галузях є праця А. Осборна “Практична уява” [9]. Проте, маємо зазначити, що в опрацьованій літературі відсутнє повноцінне методичне описання та практичне застосування методу “мозкового штурму” в мистецтві, а саме в режисерській та сценарній майстерності.

Мета статті – дослідити та систематизувати використання інтерактивного методу “мозкового штурму” у створенні сценарного задуму.

Серед студентів режисерської спеціалізації та професійних сценаристів одним з важливих і провідних етапів творчого процесу є формування сценарного задуму. Цей аспект діяльності сценариста до сьогодні залишається недостатньо дослідженим у науковій літературі та неоднозначним, оскільки цей процес суто індивідуальний.

Наукові джерела свідчать, що зародження задуму – складний процес, пов’язаний з індивідуальними особливостями творчої особистості, його світосприйняттям і світовідчуттям. Виникнення задуму надає процесу мислення цілеспрямованості, не обмежуючи при цьому уяву, інтуїцію, фантазію. І хоча світом образів є світ чуттєвий, проте в процесі визрівання задуму має відбуватися співставлення логічного та образного мислення. Вважаємо, що в будь-якому творі мистецтва компоненти всієї структури залежать від задуму.

Задум нерідко порівнюють з архітектурним проектом у будівництві, в якому передбачено цілісний образ всієї споруди і співвідношення його окремих частин, розрахунки несучих конструкцій.

Досліджуючи питання сценарної драматургії, відомий режисер-сценарист та педагог М. Шилов підкреслює, що задумом сценарію є внутрішнє уявлення про драматургічну розробку майбутньої театралізованої святкового дії. Далі автор надає схему основних творчих етапів, де важливими є пошук “емоційного камертона”, конкретизація основних елементів задуму та кінцеве оформлення задуму [8].

Тобто, звертаючись до досвіду вище згаданих авторів та спираючись на запропоновані етапи пошуку задуму у М. Шилова, можна зробити висновок, що у процесі формування сценарного задуму гострим і актуальним є питання саме пошуку конкретного, дієвого методу, який би давав можливість певного поштовху до активізації фантазії та народження оригінальних ідей. Адже саме під час творчого пошуку вдалого рішення творча особистість діє не так довільно, як може здатися: як правило, пошук починається з найбільш звичного, загальноприйнятого напрямку. Як відомо з найдавніших часів, досить часто інстинкт керує дією людини, яка, в свою чергу, діє за аналогією, діє, як усі. Це дозволяє в “нетворчих” ситуаціях зайвий раз необдуманно діяти.

Проблема та складність творчої ситуації в тому, що її рішення часто лежить далеко за межами звичайних уявлень. У той же час, у кожній творчій людини в голові існують певні “фільтри” (соціальні, професійні тощо), які не дають розвиватися несподіваним, оригінальним ідеям.

Виходячи з необхідності вирішення цієї проблеми та впровадження іноваційних методів у творчий процес, є доцільним та навіть необхідним використання методу “мозкового штурму” у практичних заняттях студентів режисерської спеціалізації, спрямованих на формування сценарного задуму.

Особистий досвід автора статті дозволяє зробити висновок, що саме метод “мозкового штурму” здатен подолати ці “фільтри” комплексів та зажимів у процесі народження сценарного задуму, а значить й підвищити якість ідей і суттєво збільшити їх кількість. Автор підкреслює, що цьому методу приділяється недостатня увага у мистецькому театральному просторі.

Апробація методу “мозкового штурму” серед студентів Київського національного університету культури і мистецтв спеціалізації “режисюра естради та масових свят” під час практичних занять зі сценарної майстерності показала, що рівень оригінальності та

продуктивності сценарних задумів майже на 20 відсотків перевищує той результат, який вони досягали на індивідуальних заняттях.

Для того, щоб зрозуміти сутність методу, необхідно більш детально розглянути шляхи його виникнення та становлення. “Мозковий штурм” як метод з’явився відносно недавно. Однак послідовність етапів, що включає в себе підготовку, акт інтуїції, осяяння, висунення нового і акт осмислення та розвитку, була описана в літературі ще понад тисячу років тому. Цей факт дає нам підстави для пошуку прикладів подібної організації творчого процесу. Природно, що пошук слід вести в галузях, де людина здавна прагнула знайти шляхи ефективного вирішення проблеми.

У наукових джерелах відомий так званий двостадійний підхід до вирішення проблем, який описав давньоримський історик Корнелій Тацит. На думку автора, цей метод використовували ще германці, які “на бенкетах тлумачать і про примирення ворогуючих між собою, і про укладення шлюбів, про висунення вождів, вважаючи, що ні в який інший час душа не буває настільки готова до відвертості і ніколи так не запалюється для помислів про велике. Наступного дня поновлюється обговорення тих самих питань. І те, що вони в два прийоми займаються ними, покоїться на розумовому підґрунті: вони обговорюють їх, коли не здатні до удавання, і приймають рішення, коли ніщо не перешкоджає їх розсудливості” [2, с. 365].

У Сполучених Штатах Америки метод “мозкового штурму” з’явився наприкінці 30-х років ХХ ст., а остаточно сформувався та став відомий широкому колу фахівців з виходом у 1963 році книги А. Осборна “Практична уява”, в якій були розкриті принципи і процедури творчого мислення. Метод, запропонований американським психологом та копірайтером А. Осборном, отримав назву “brain-storming” (“мозковий штурм”) [9].

На сучасному етапі найбільш поширеною назвою даного методу є “мозковий штурм”. Також існують варіанти перекладу: “мозкова атака”, “конференція ідей”. Більш ретельний аналіз означеного терміна у словниках показує наступне.

В англо-російському словнику Мюллера “brain-storm” перекладається як: “буйний припадок, душевне потрясіння” [4, с. 80]. У словнику Гальперіна той же термін перекладається як: “припадок божевілля, блискуча ідея, чудовий план, маячна думка, ідея” [1, с. 183]. У тлумачному словнику англійської мови Вебстера наведені такі варіанти трактування поняття “brain-storm”: “сильний (шалений) швидкоплинний припадок (напад) божевілля, раптова блискуча (яскрава) ідея, безрозсудна ідея” [10, с. 133].

Наведені переклади дозволяють краще зрозуміти сутність та особливості досліджуваного методу, який має сьогодні право на існування, в силу широкого розповсюдження.

У 50-х роках ХХ ст. у США був період активного застосування методу “мозкового штурму”. Простота методу, відсутність орієнтації на конкретну галузь діяльності привели до широкого його поширення. Звичайною практикою стала організація мозкових штурмів при виникненні будь-яких перешкод. Спеціалізовані групи, які працювали на підприємствах і застосовували метод, одержали назву “мозкових центрів”. Також з’явилися фірми, що отримали назву “фабрики думок”. Ці фірми займалися вирішенням проблем, поставлених замовником, і “мозковий штурм” був одним з найбільш широко застосовуваних ними інструментів. Книга А. Осборна “Практична уява” перевидавалася в США багато разів і є до теперішнього часу однією з рекомендованих підручників з розвитку творчих здібностей для сотень студентів американських коледжів та університетів. Без сумніву, “мозковий штурм” справив значний вплив на розвиток систем управління інтелектуальною діяльністю.

Метод “мозкового штурму” став каталізатором різноманітних процесів мислення в галузі вирішення творчих завдань.

Розглянемо сутність методу більш детально. Структурно метод досить простий. Він являє собою два етапи процедури вирішення задачі: на першому етапі висувуються ідеї, на другому вони конкретизуються, розвиваються.

Найважливішим елементом методу, запропонованого А. Осборном, є зняття будь-яких обмежень: професійної лексики, правил, законів та теорій – повна свобода суджень. Найважливішою передумовою, на яку спирався А. Осборн, є уявлення про наявність у кожної

людини двох найголовніших аспектів роботи мозку: творчого розуму та аналітичного мислення. Автор статті вважає дане зіставлення не зовсім коректним. Їх чергування, на думку А. Осборна, і становить основу всіх процесів творчої роботи.

Робота в рамках методу “мозкового штурму” повинна виконуватися за умов дотримання ряду основних правил. На етапі генерації їх три: заборона критики, заборона обґрунтувань висунутих ідей, заохочення усіх висунутих ідей, включаючи нереальні і фантастичні. На етапі аналізу основне правило: виявлення раціональної основи в кожній аналізованій ідеї [9].

Проведений аналіз наукової роботи А. Осборна показав, що: “мозковий штурм” є груповим процесом висунування ідей, або вказівка на альтернативний характер висунутих ідей. При цьому дуже важливо розуміти, що запропоновані ідеї не є повним вирішенням проблеми, тобто остаточним формуванням задуму. Ці ідеї загального плану, дозволяють побачити та сформулювати напрямки пошуку оригінального рішення, при якому необхідно враховувати те правило, що варто абсолютно виключити момент критики ідей. Цей метод передбачає необхідність врахування всіх ідей, а не поділ їх на хороші та погані, та виконання ряду операцій творчого характеру при обробці та аналізі ідей.

Отже, сучасна творча діяльність свідчить, що проблема, яку досліджував А. Осборн, актуальна та є пріоритетною саме для творчості та може активно бути використана у роботі майбутніх режисерів та сценаристів. Адже творче завдання, яке постійно постає перед ними, завжди передбачає безліч варіантів вирішень.

У процесі навчання та освоєння дисципліни “сценарна майстерність” важливе місце займають колективні імпровізації. Значущість та необхідність використання методу “мозкового штурму” зростає ще й тому, що на практиці фахівець творчої галузі може широко використовувати його в роботі з творчим колективом. Досліджуючи методіку розвитку творчих здібностей, необхідно підкреслити, що саме тут важливим є колективний пошук, коли пропозиції одних активізують творчу уяву інших. Адже у кожній творчій людині свій життєвий досвід і своя емоційна пам'ять, образні бачення, уявлення. Це все становить особистий матеріал, базис, який є основою для сценарної творчості. Тому якщо поєднати досвід кількох людей, можна збільшити творчий потенціал у геометричній прогресії.

Можливість імпровізаційної колективної драматургічної творчості передбачав і К. Станіславський, який вважав, що реальним у театральній практиці є гра ненаписаної п'єси. Він розповідав акторам тільки запропоновану фабулу за епізодами, ті ж повинні були це відтворити на сценічному майданчику. Важливим у цьому процесі були імпровізаційні тексти персонажів та творчі експромти. Він вважав, що в колективних імпровізаціях учасники почувують себе дуже розкуто. Саме це він пояснював ефектом колективної співучасті [7].

Автор акцентує увагу на тому, що за допомогою методу “мозкового штурму” та колективної імпровізації творчі процеси створення та втілення задуму сценарної драматургії стануть важливим чинником пошуку художнього задуму масового театралізованого видовища.

У цьому контексті також можуть використовуватися методи брейнрайтінгу, коли учасники творчої групи висловлюють свої пропозиції не вголос, а в письмовій формі, та “мозковий штурм” по-японськи, який іноді ще називають “рисовим градом”. У другому варіанті, викладач перераховує всі поняття, які відносяться до даної теми заходу. Після чого, кожний зі студентів записує на картках чинники, пов'язані з розглянутою проблематикою. Факти повинні бути значущими і мати безпосереднє відношення до досліджуваної теми.

Підсумовуючи викладене, доходимо до висновків, що основною метою використання методу “мозкового штурму” у практичних заняттях при підготовці режисерів та сценаристів є стимулювання у студентів творчої активності, динамічності процесів мислення, абстрагування від звичних поглядів і зосередження на будь-якій конкретній практичній меті. Метод “мозкового штурму” характеризується відсутністю критики пошукових зусиль, збором всіх гіпотез, народжених у пошуку, їх аналізом на перспективу використання для зняття перешкод у практичній діяльності. Ми пропонуємо активно використовувати метод “мозкового штурму” у практичних заняттях майбутніх режисерів та сценаристів, тому що він є корисним, продуктивним, крім того, цікавим, та має на меті розкрити творчий потенціал студентів. Також,

слід відмітити, що використання методу “мозкового штурму” є ефективним та доцільним у творчих колективах, об’єднаннях та творчих креативних групах, де є природною колективна творчість. Результатом використання методу “мозкового штурму” є вільний та ефективний творчий процес, здобуття навичок та вмінь висувати та відстоювати свої ідеї, що безпосередньо впливає на розвиток творчої особистості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Большой англо-русский словарь: в 2-х т.: Ок. 160000 слов / [под. общ. рук.: И. Р. Гальперина, Э. М. Медникова и др]. – М. : Рус. язык, 1987. – Т. 2. : М – Z. – 4-е изд., испр., с доп. – 1988. – 1071 [1] с.
2. Корнелий Тацит : соч. в 2-х т. / Тацит Корнелий. – М. : Наука, 1969. – Т. 1. : Анналы. – 1969. – 449 с.
3. Марков С. Л. Мозговой штурм и его разновидности как эффективные инструменты решения управленческих проблем / С. Л. Марков // Актуальные проблемы психологии. – Т. 1 : Организационная психология. – К. : “А. С. К”, 2010. – Ч. 27. – С. 207–215.
4. Новый англо-русский словарь: Modern english-russian dictionary : 160000 слов и словосочетаний / В. К. Мюллер. – 6-е изд. – М. : Рус. язык, 1999. – 879 [1] с.
5. Прошина А. Н. Использование интерактивных технологий в высшей школе как условие интенсификации образовательного процесса / А. Н. Прошина // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – Вып. 1. – Т. 200. – 2013. – С. 287–290.
6. Сизых Т. В. Деловая игра как способ развития социальной компетентности обучающихся / Т. В. Сизых // Педагогика : традиции и инновации : мат. междун. науч. конф. (г. Челябинск, октябрь 2011 г.). – Т. 1. – Челябинск : Два комсомольца, 2011. – С. 151–153.
7. Станиславский К. С. Собр. соч. : в 9 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1988. – Т. 3. : Работа над собой. – Ч. 2. : Работа над собой в творческом процессе перевоплощения. – 1990. – 508 с.
8. Шилов Н. Сценарное мастерство / Н. Шилов // Сценарное мастерство : метод. пособие в помощь нач. авт. – М. : ВЦХТ, 2002. – С. 117–142.
9. Osborn A. Applied imagination : Principles and procedures of creative problem solving 3 rd ed. / A. Osborn. – New York : Charles Scribner’s Sons, 1963. – 417 p.
10. Webster’s New Collegiate Dictionary. – Springfield : G. and C. Merriam Company, 1963. – 1221 p.

REFERENCES

1. Bolshoj anglo-russkyj slovar, (1988), [Big English-Russian dictionary], in 2 volumes: about 160000 words / under the general superintendence of: I. R. Galperin, E. M. Mednikov at all, Russkyj Yazik, Moscow, 1987, Vol. 2. : М – Z, Iss. 4, edited, 1071 [1] p. (in Russian).
2. Kornelyj Tacit : tractate in 2 volumes, (1969), Nauka, Moscow, Vol. 1, Annaly [Cornelius Tacitus, the Annals]. (in Russian).
3. Markov, S. L. (2010), Mozgovoj shturm i yego raznovidnosti kak effektivniye instrumenty resheniya upravlencheskih problem [Brainstorming and its varieties as an effective tool of solving managing problems], Actual problems of psychology, Vol. 1, Organizational psychology, “A. S. K.”, Kyiv, part 27, pp. 207–215. (in Russian)
4. Novyj anglo-russkyj slovar, (1999), [Modern English-Russian dictionary], 160000 words and word combinations, V. K. Myuller, 6th edition, Russkyj Yazik, Moscow, 879 [1] p. (in Russian).
5. Proshina, A. N. (2013), Ispolzovanije interaktivnyh tehnologyj v vysshej shkole kak usloviye intensivikacii obrazovatel’nogo processa [Using of the interactive technologies in the universities as a factor of training intensification], Saint-Petersburg State University of Culture and Arts, Iss. 1, Vol. 200, pp. 287–290. (in Russian).
6. Sizyh, T. V. (2011), Delovaja igra kak sposob razvitija socialnoj kompetentnosti obuchajushchihhsya [Role play as a means of development of social competency], Pedagogika: tradicii i innovacii, materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferencii [Pedagogics, traditions and

- innovations, Conference proceedings of the International scientific conference], Dva komsomolca, Chelyabinsk, pp. 151–153. (in Russian).
7. Stanislavskij, K. S. (1988), Collected edition in 9 volumes, Iskusstvo, Moscow, Vol. 3, (1990), Rabota nad soboi [Self-cultivation], part 2, Rabota nad soboi v tvorcheskom processe perevoploshchenija [Self-cultivation in the creative process of impersonation], 508 p. (in Russian).
 8. Shilov, N. (2002), Scenarnoje masterstvo [Script excellence], Scenarnoje masterstvo, metodicheskoje posobije, [Script excellence, tutorial], VCHT, Moscow, pp. 117–142. (in Russian).
 9. Osborn, A. (1963), Applied imagination : Principles and procedures of creative problem solving 3rd ed, New York, Charles Scribner's Sons. (in English).
 10. Webster's New Collegiate Dictionary (1963), Springfield, G. and C. Merriam Company, 1221 p. (in English).

УДК 792 (1–21) “312”

Ірина Іващенко

СУЧАСНІ ТЕАТРАЛЬНІ ФОРМИ АРТ-АКЦІОНІЗМУ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ МЕГАПОЛІСА

У статті досліджено проблему становлення культури мегаполіса, зміст якої вимагає створення нових форм культурної діяльності та художньої практики. У даних умовах основним принципом стає синтез мистецтв, у зв'язку з чим театр набуває рис мистецьких акцій. Представлено аналіз сучасного досвіду арт-акціонізму, на основі якого визначено найбільш важливі риси, які забезпечать подальше перетворення театрального мистецтва.

Ключові слова: культура мегаполіса, культурний простір, арт-акціонізм, перфоменс, візуальний театр.

Ірина Іващенко

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ФОРМЫ АРТ-АКЦИОНИЗМА В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ МЕГАПОЛИСА

В статье исследовано проблему становления культуры мегаполиса, содержание которой требует создания новых форм культурной деятельности и художественной практики. В данных условиях основным принципом становится синтез искусств, в связи с чем театр приобретает черты художественных акций. Представлено анализ современного опыта арт-акционизма, на основе которого определено наиболее важные черты, которые обеспечат дальнейшее преобразование театрального искусства.

Ключевые слова: культура мегаполиса, культурное пространство, арт-акционизм, перфоменс, визуальный театр.

Iryna Ivashchenko

MODERN THEATRICAL FORMS OF ART-ACTIONISM IN THE CULTURAL SPACE OF METROPOLIS

The article deals with the problem of establishment of metropolis culture, the content of which demands the creation a new forms of cultural activity and artistic practice.

In the field of scientific research this problem is a unique phenomenon. The abovementioned sociocultural phenomenon has not been embodied in scientific works of philosophic and culturological nature yet.

Relevance of our research is stipulated by the necessity of study a dynamic cultural space of metropolis, in a climate of which the creation absolutely new consciousness and forms of cultural activity take place. Metropolis has a potential that influences over the emergence of the system filled with new cultural senses.

The aim of this article is to validate on the theoretical level the basic aspects of formation the cultural space of metropolis, under the conditions of which the principles and content of theatrical art are being changed and different forms of art-actionism become more significant. Another aim is to analyze and generalize the experience of artistic practice XX–XXI centuries that allows to denote the chief traits the phenomenon of art-actionism and its theatrical forms in particular.

It is against this background that the synthesis of arts becomes the main principle, for which reason the theatre gains patterns of artistic moves.

The defining feature of modern culture is its visual orientation. Philosophy gives us an understanding of the fact that man perceives surrounding world in visual forms, what, in its turn, results in the phenomenon when visualization becomes the main aspect of actual art.

Visual theatre as one of the forms of theatrical art is becoming more and more popular in Europe, this is stipulated by the openness of modern culture, its desire to overstep stereotypes and find new planes for existence. There is a huge amount of different festivals, contests, projects which give young directors and actors the opportunity to position results of their creative activities.

The article gives the analysis a modern experience of art-actionism on the grounds which the most important features that will provide the following reformation of theatrical art are defined.

The variety forms of art-actionism in largely determines the future of theatrical art, which is in a search a new means of expression, images and director's decisions.

Our following research can be devoted to the analysis of the particular artistic-theatrical practices which are under formation and development in the circumstances of posturbanistic culture at the moment.

Key words: *culture of metropolis, cultural space, art-actionism, performance, visual theatre.*

У сучасному світі основною формою організації культурного середовища стає мегаполіс – соціокультурний феномен, наділений власною свідомістю і змістом. З утворенням мегаполіса відкривається нова сторінка розвитку культури в постурбаністичному просторі. Виникнення мегаполіса стало наслідком змін, які вже відбулися і які відбуваються сьогодні в інформаційному культурному ареалі європейського та американського суспільства, а також глобалістичних тенденцій, що охопили світ у цілому.

Проблеми унікальності культури мегаполіса, як соціального феномена залишаються і досі у стадії розробки та вимагають детального вивчення, філософського та культурологічного аналізу, бо мегаполіс має потенціал, що впливає на виникнення системи, наповненої іншими культурними сенсами. Цей факт обумовлює актуальність дослідження.

Вивчення мегаполіса охоплює порівняно невеликий період. У першій половині ХХ століття Л. Мемфорд у науковий обіг вводить поняття “мегаполіс”, щоправда філософське осмислення міста як культурного простору здійснили Платон та Арістотель; про ідею заснування “ідеального” міста писали Л.-Б. Альберті, Т. Кампанелла, С. Філареті; про проблеми урбанізації – М. Вебер, Є. Дюкгейм, О. Шпенглер, Л.-Б. Альберті, про кризу урбаністичної культури та зміни культурного ареалу (cultural area) – П. Бергер, Д. Джекобс, М. Кастельс, Є. Сойя та ін.

Метою статті є обґрунтування основних аспектів формування культурного простору мегаполіса, його принципів і змісту сучасного театрального мистецтва, в якому закріплюються різні форми арт-акціонізму.

В умовах мегаполіса під впливом соціально-історичних умов новий зміст вкладається в культуру і мистецтво, змінюючи їх принципи і форми, а відтак відбувається народження нових. Ментальність мегаполіса та його принципи сприйняття навколишньої дійсності сприяють тому,

що в мистецтві, яке прагне поширити світовідчуття, все більшого значення набуває дієвий початок, тому специфічна художня діяльність конструює власну реальність, зміст, образи та засоби виразності.

У контексті постурбаністичного суспільства, під впливом сучасного мистецтва, трансформується внутрішній світ людини, що знаходить відображення в орієнтації на нові цінності та ідеали, створюються умови для активної самореалізації та самопізнання.

Аналізуючи досвід сучасних художніх практик, ми приходимо до розуміння неоднозначності і суперечності мистецтва та рухливості його меж. Набувши рис активної специфічної діяльності, воно все більше проявляє здатність до створення власної реальності.

Одним з яскравих проявів культури ХХ–ХХІ століть став арт-акціонізм, до якого тяжіє і сучасне мистецтво.

На початку ХХ століття характерними рисами акціонізму позначені маніфести та програми теоретиків образотворчого мистецтва А. Бретона, М. Дшана, К. Малевича, С. Далі, Ф. Т. Марінетті та ін., які віддавали перевагу процесу творчості, перетворюючи аудиторію на співучасників. Візуалізація і симулякризація, до речі, – характерні риси сучасної культури. Діалог між автором і глядачем відрізняється яскравою емоційністю та експресією, створюючи, відтак, особливий чуттєвий ареал.

Г. Буркхардт стверджував, що “у взаємодії є доля чуттєвого (...), і саме вона дає можливість відчувати дійсність. У чуттєвому житті, а йдеться про реалізацію, яку цілком можна назвати самореалізацією, якщо взяти до уваги те, що при цьому завжди має місце обопільність, щось від реалізації усіх учасників” [6].

Арт-акціонізм на рубежі ХХ–ХХІ століть переживає період становлення, пошуку сенсів, форм та образних рішень. Накопичується художній досвід, узагальнення якого згодом дозволить сформувати принципи та узагальнити їх на теоретичному рівні.

В умовах мегаполіса, насправді культура набуває нової ментальності та привабливості, як і різноманітність форм арт-акціонізму, що робить його актуальним напрямом.

Перші дослідження арт-акціонізму зробили художники-авангардисти, а згодом їх зречення художніх принципів і канонів цього напрямку посприяло створенню нового мистецтва – **перфомансу**, який залишається актуальним і нині; театралізація і візуалізація як частина художнього методу стали засадою естетики авангарду. В маніфестах футуристів і дадаїстів йдеться й про засади нового театру – імпровізаційний, миттєвий, алогічний та ірраціональний. Наприклад, “життя сприймати треба інтуїтивно і виражати безпосередньо. Коли буде покінчено з логікою, виникне інтуїтивна психологія матерії”, а далі “спільними зусиллями ми створимо так звану бездротову уяву. Ми викинемо з асоціації першу опорну половину, і залишиться тільки безперервний ряд образів. Коли нам досить на це духу, ми сміливо скажемо, що народилося велике мистецтво” [9].

Драматургія вистави втрачає значущість (наприклад вистави без слів), а дія і рух у просторі виходять на перший план. У сучасній культурі ці ж риси відрізняють хепенінг і перфоманс, провідні форми арт-акціонізму.

Дадаїсти і футуристи прагнули до створення власної мови, звукових формул. Наприклад, текст кожної п'єси розглядався ними як деяка формальна складена дія і пластика, натомість предметність набувала все більшого значення.

Хуго Балль у “Маніфесті до першого вечора дадаїстів у Цюриху” записав, що “не обов'язково вимовляти багато слів. Вірш – це привід обійтися по можливості без слів і мови. Цієї проклятої мови, липкої, як брудні руки маклерів, від дотиків яких стираються монети. Хочу володіти словом у той момент, коли воно закінчується і коли воно починається. У кожній справі своє слово, але саме слово стало справою. Чому нам не відшукати його” [1].

Театральне мистецтво ХХ століття також прагне створення театру нового типу. Наприклад, Тадеуш Кантор відкрив у Кракові “Крико”, театр комедії дель-арте, на сцені якого режисер пропагує предметність та самодостатність театральної композиції як головних засобів виразності, в той час як зміст п'єси не представляє інтересу для постановника. Творча свобода у виставах “Красуня і потвора”, “Клас, що Помер”, “Театр Смерті” принесла успіх театру, який гастролював на європейських сценах [5].

Філіппе Марінетті в маніфесті “Синтетичний театр” (1915 р.) виділив тезу, що все є театральним. Відтоді *перфоманс*, який повністю відповідав концептуальним поглядам футуристів, став актуальною формою театралізації культурного простору, здатною, на їх думку, відтворити реальність світу в усій повноті. Відмовившись від класичної режисури, актори конструювали театральні постановки, а актор перетворювався на механізм (ляльку або робота), що виконував певну функцію – носія відповідних емоцій, що зростають до рівня експресії або є частиною предметного простору сцени.

Свого часу К. Малевич розробив візуальні образи кубо-футуристичної опери А. Кручених “Перемога над сонцем”, в якій актори перетворювалися на предмети і форми, беручи участь у створенні динамічних мізансцен. Їх обличчя закривали геометричні маски, тіла – громіздкі конструкції, а сцена, покреслена пересіченими сталевими нитками, завалена каркасами механізмів. До речі, дійові особи не мали імен, хіба що: Деякий, Мандрівник, Забіяка та ін.

Про цю виставу залишилися спогади: “В межах сценічної коробки уперше народжувалася мальовнича стереометрія, встановлювалася строга система об’ємів, що зводила до мінімуму елементи випадковості, які нав’язуються їй ззовні рухами людських фігур. Самі ці фігури кромсалися лезами фар, поперемінно втрачаючи руки, ноги, голови, бо для Малевича вони були геометричними тілами, що підлягали не лише розкладанню на частини, а й розчиненню в мальовничому просторі” [7].

Характерною рисою сучасної культури також є візуальна спрямованість, бо, насправді, людина пізнає навколишній світ у формах видимого, а відтак візуалізація стає могутнім мистецьким засобом для виразності дії. Саме тому “візуальний” театр як одна з форм театрального мистецтва отримує популярність у країнах Європи, де відбуваються фестивалі, конкурси, проекти.

Так, наприклад, вистава “Ангел” нідерландського режисера Дуди Пайви здобула успіх глядачів у Франції. Під час нагородження він відзначив, що “можна говорити не словами, а рухом... Текст ніколи не змінюється, хоча вам і здається, що я вигадую на ходу” [8].

Під час вистави насправді складалося враження, що сюжет і дія народилися несподівано, може від галасу, а може розставлених на сцені стільців... Актори на декілька хвилин ставали частиною брили, а ляльки – перетворювалися на людей і жили своїм життям.

Візуальний театр сьогодні – театральний експеримент. Успішним проектом є, наприклад, й Інженерний театр “АХЕ”, в якому предмети, світло і звук виконують функцію драматургії, беручи на себе образність сценічної дії. Спрямованість на візуалізацію та акцентування формалізації на сцені театру здійснюють художники М. Ісаєв і П. Семченко – засновники творчого колективу. Критики та журналісти в публікаціях на сторінках міської преси галасливо намагаються визначити його приналежність до жанру та стилю: одні небезпідставно називають перфомансом, а інші – інсталяцією.

У листопаді 2004 року театр “АХЕ” здійснив показ вистави “Seine Loco” у виставковому комплексі “Крокус Експо”. Екстравагантність постановки полягала в тому, що глядачеві прийшлося мандрувати лабіринтом, щоправда, сидячи на платформі, а мізансцени відбувалися в окремих приміщеннях, об’єднаних, як кадри на кіноплівці.

Все в постановці наповнено візіонерством: дощ з води і молока; палаючий факел; паперовий корабель на родженому дроті тощо.

Театрознавець А. Гусев стверджує, що “усі вистави будуються за принципом: якщо мобілізувати річ, вона почне утворювати сюжет. Світ – потенційно драматургічний. Декілька крапель фарби і в акваріумі захід; розсипаний пісок на підлозі і буде написане ім’я; а промінь світла, що між лінзами, стане кращим символом людського мислення...” [4].

Варто згадати і візуальний театр Р. Габріа, концепцією якого є відхід від загальноновизнаних форм і жанрів та драматургії. Так, наприклад, вистава театру “Baralgin” – нове розуміння драматургії образу, як і в інших виставах Р. Габріа – “Барбузони”, “У пошуках Маркуса”, “Сумнів № 16”, “Фермер”, “Посмішки Джоконди” та ін., в яких режисер прагне до екзистенціонального відтворення світу та звільнення особи. Головним стрижнем кожної вистави стає оголеність та експресія почуттів, що дозволяє, в свою чергу, відмовитися від сюжетності і драматургії.

Р. Габріа відзначає, що “написані слова вмить стають аналізом того, що відбувається, а не що відбувається. Реальність піддається не тексту, а образам. Не діалоги потрібно записувати, а фіксувати емоції” [3].

Тому основою естетики “Gabria visual theatre” став танок і пантоміма, а початок творчих пошуків був пов’язаний з балетним танц-класом, де народилася нова техніка та пластика.

Візуалізація образів досягається через пластику і рух, але звук і світло також набирають самостійного значення, виступаючи не лише як супроводжуючий компонент дійства – дія на сцені наповнюється живим звуком і закутується у шлейф світла.

Підкреслюючи значущість і першооснову візуалізації, режисер Р. Габріа сам визначив жанр постановок “Baralgin” як візуальна рефлексія, а “Stereotip 4” – візуальний імпресіонізм, зазначивши, що “...відмова від виразного сюжету і чергова спроба формалізації театру пропонується Нам, істинним реалістам, а значить і метафізикам вона необхідна” [2].

У 2008 році відбулася і прем’єра медіа-перформансу “Дорога в Арктику”, в постановці “YARGA sound system” і Г. Барсу (Упсала, Швеція).

Концепція цього проекту була насправді унікальною, бо показ документального фільму про будівництво залізниці супроводжувався традиційним для Північного народу співом та грою на старовинних і сучасних інструментах (духові гуслі, пила, міра, семплери, даббінг, терменвокс та ін.). Концепція перформанса – це протиріччя і конфліктність зображуваного і звучного. Те, що відбувається на екрані, не підтверджується звуковим полем, сприяючи народженню принципово нового образного ладу, націленого на індивідуальне сприйняття глядача.

Різноманіття форм арт-акціонізму, без сумніву, має вплив на майбутнє театрального мистецтва. Для наукових розвідок предметом дослідження повинна стати художньо-театральна практика, становлення якої відбувається нині в умовах постурбаністичної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Балль Хуго. “Манифест к первому вечеру дадаистов в Цюрихе”. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2012/3/h25.html>
2. Визуальный театр Романа Габриа. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://develop.karelia.ru/article/695>
3. Габриа Р. Я отражаю реальность как форму свободы. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ptj.spb.ru/archive/57/other-theatre-57/roman-gabria-ya-otrazhayu-realnost-kak-formu-svobody/>
4. Гусев А. Список ахейских кораблей. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.alexandrinsky.ru/magazine/rubrics/rubrics_88.html
5. Казьмина Н. О канторе, вечном авангардисте / Н. Казьмина // Вопросы театра. – 2008. – № 1–2. – С. 264–272.
6. Непонятая чувственность. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://anastasija-schulgina2011.narod.ru/ID_010_91_09_01_444_371.htm
7. Победа над солнцем. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.raruss.ru/avantgarde/page-rag2/2488-pobeda-nad-solntsem.html>.
8. Спектакль без пьесы. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.rusrep.ru/2007/29/vizualnyi_teatr/
9. Технический манифест футуристической литературы. Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://libelli.ru/works/marineti.htm>

REFERENCES

1. Ball H. Manifesto to the first meeting of Dadaists in Zurich, available at: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2012/3/h25.html> (in Russian).
2. Visual theatre of Roman Gabria, available at: <http://develop.karelia.ru/article/695> (in Russian).
3. Gabria, R. Y. I reflect reality as a form of freedom, available at: <http://ptj.spb.ru/archive/57/other-theatre-57/roman-gabria-ya-otrazhayu-realnost-kak-formu-svobody/> (in Russian).

4. Gusev, A. The list of Achaen ships, available at: http://www.alexandrinsky.ru/magazine/rubrics/rubrics_88.html (in Russian).
5. Kaz'mina, N. (2008). Of Cantor, the everlasting avant-gardist, *Voprosy teatra* [Questions of theatre], no. 1–2, pp. 264–272. (in Russian).
6. Incomprehensible sensualism, available at: http://anastasija-schulgina2011.narod.ru/ID_010_91_09_01_444_371.htm (in Russian).
7. Victory over sun, available at: <http://www.raruss.ru/avant-garde/page-rag2/2488-pobeda-nad-solntsem.html> (in Russian).
8. Performance without play, available at: http://www.rusrep.ru/2007/29/vizualnyi_teatr/ (in Russian).
9. Technical manifesto of futuristic literature. To call things by their proper names: program performances of the masters of Western European culture, available at: <http://libelli.ru/works/marineti.htm> (in Russian).

УДК – 792(09)(477.84)“1939–1941”

Людмила Ванюга

**СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ СТВОРЕННЯ ТА ДІЯЛЬНІСТЬ ОБЛАСНОГО
ДЕРЖАВНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ
ІМ. І. ФРАНКА В ТЕРНОПОЛІ (1939–1941 РОКИ)**

У статті досліджено передумови створення та діяльність Обласного державного українського драматичного театру ім. І. Франка в Тернополі в період 1939–1941 рр. Розглянуто кадрову, режисерську та репертуарну політику театру. Охарактеризовано вплив тоталітарної радянської держави на розвиток театрального мистецтва в Галичині.

Ключові слова: *Обласний державний український драматичний театр ім. І. Франка в Тернополі, актор, режисер, вистава, державна політика.*

Людмила Ванюга

**СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СОЗДАНИЯ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
ОБЛАСТНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УКРАИНСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО
ТЕАТРА ИМ. И. ФРАНКО В ТЕРНОПОЛЕ (1939–1941 ГОДЫ)**

В статье исследовано предпосылки создания и деятельность Областного государственного украинского драматического театра им. И. Франко в Тернополе в период 1939–1941 гг. Рассмотрено кадровую, режиссерскую и репертуарную политику театра. Охарактеризовано влияние тоталитарного советского государства на развитие театрального искусства в Галичине.

Ключевые слова: *Областной государственный украинский драматический театр им. И. Франко в Тернополе, актер, режиссер, спектакль, государственная политика.*

Liudmyla Vaniuha

**SOCIO-CULTURAL PRECONDITIONS OF FORMING AND ACTIVITIES OF I. FRANKO
UKRAINIAN REGIONAL STATE DRAMA THEATRE DEVELOPMENT
IN TERNOPIL (1939–1941 YEARS)**

The article investigates the preconditions of I. Franko Ukrainian Regional State Drama Theatre development and activities in the prewar period (1939–1941) in Ternopil. In particular, it is

noted that the theatre was created on the base of three former Ukrainian itinerant theatres, M. Sadovskiy Ukrainian Folk Theatre under the direction of Karabinevych, Ukrainian Folk Theatre Promin' under the direction of Komarovskiy, B. Saramaga Ukrainian Theatre, which had been operating in Galychyna.

Analyzing the repertoire of Ivan Franko Ukrainian Regional State Drama Theatre, the author notes that despite the efforts of the theatre direction and staff, it could not please the audience with interesting, informative premiere, especially on the base of new contemporary Soviet plays, as the policy required. Only when M. Tereshchenko started to be a chief director of the theatre, the team rose to the higher artistic level.

The staff policy regime in Western Ukraine is analyzed. It is indicated that its aim was to take away the local, not quite trustworthy professionals, deepen the soviet influence on the theatre and increase the Russification, as the newly arrived actors did not keep the Ukrainian-speaking regime in the theatre. The influence of the totalitarian Soviet state on the development of theatre art in Galychyna (1939–1941) is described.

Key words: *I. Franko Ukrainian Regional State Drama Theatre in Ternopil, actor, director, performance, state policy.*

Існування українського театру в Галичині у період 1939–1941 років було доволі складним. Театри, створені більшовицьким режимом як засоби ідеологічної пропаганди, були змушені позбуватися національної ідентичності, ламати уставлені галицькі театральні традиції. Історія українського радянського театру висвітлювалася в наскрізь заідеологізованому і викривленому трактуванні. Згодом багато явищ, імен та фактів стали закритими для громадськості.

Не є винятком і Обласний державний український драматичний театр ім. І. Франка в Тернополі. В радянський період про існування театру в мистецьких колах Тернопільщини не прийнято було говорити. Та й за останні двадцять чотири роки рідко хто з митців та науковців звертався до цієї теми.

Побіжно досліджували діяльність Обласного державного українського драматичного театру ім. І. Франка в Тернополі відомі театрознавці Олекса Корнієнко та Петро Медведик, проте ці дослідження позначаються деяким суб'єктивізмом, пов'язаним з ідеологічною заангажованістю. Важливим джерелом дослідження стали спогади акторів театру А. Ільківа [7] та Г. Чайківської-Шембель [12], а також матеріали тодішніх періодичних видань, зокрема газети “Вільне життя” [2; 3; 6; 9; 10; 13]. Завдяки їм збереглися цінні матеріали про створення, режисерську та адміністративну політику, акторський склад і репертуар театру на різних етапах його становлення.

Мета статті – проаналізувати особливості створення та діяльність Обласного державного українського драматичного театру ім. І. Франка в Тернополі у період 1939–1941 років, розглянути склад трупи театру, його адміністративний персонал, а також репертуарну політику, політичний та соціокультурний контекст діяльності театру.

Напад Німеччини на Польщу 1 вересня 1939 р. поклав початок Другій світовій війні. Радянські війська розпочали військову кампанію проти Польщі 17 вересня і до 6 жовтня того ж року звільнили від поляків значну частину етнічної української території. В ніч з 17 на 18 вересня Червона армія ввійшла до Тернополя, а до 27 вересня вся територія Галичини була звільнена.

Невдовзі після входження західних областей України до складу УРСР згідно з Постановою РНК УРСР від 19.12.1939 р. в Тернопільській області було утворено: “1) в м. Тернополі: Державний обласний пересувний український драматичний театр, надавши йому приміщення кол. клубу “Сокіл”; 2) Державну обласну філармонію з українською хоровою капелюю, сектором естради, надавши їм приміщення кол. “Міщанського братства” (Островського, № 7)” [11, арк. 80] та низку інших установ культури. З метою організаційного та науково-методичного забезпечення виконання згаданої постанови ухвалено: “Зобов'язати управління в справах мистецтв при Раді Народних Комісарів УРСР протягом 10-ти днів

добрати і направити в західні області України на постійну роботу групу театральних і музичних керівників” [11, арк. 80].

У жовтні 1939 р. до Львова були запрошені директори українських мандрівних театрів Галичини і Західної Волині для організації радянського театру. Організаційний комітет доручив П. Карабіневичу сформувати у Тернополі колектив нового радянського театру. Зі спогадів сучасників довідуємось, що П. Карабіневич ще до встановлення в Галичині радянської влади мріяв створити в Тернополі разом з М. Комаровським і Б. Сарамагою постійно діючий професійний театр, чого прагнув колись і Л. Курбас.

Умовно становлення театру протягом жовтня 1939 – червня 1941 років можна поділити на три етапи: *Перший*, пов’язаний з утворенням та налагодженням діяльності театру під керівництвом П. Карабіневича як організатора процесу об’єднання мандрівних театрів, а також його учасників – М. Комаровського та Б. Сарамаги; *другий* – з перебуванням на посаді художнього керівника Ф. Бойченка та початком “радянзації” театру; *третій* – з перебуванням на посаді художнього керівника М. Терещенка, посиленням “радянзації” та русифікації театру.

15 жовтня 1939 р. на основі трьох колишніх українських мандрівних театрів, що діяли в Галичині: Українського народного театру ім. М. Садовського під керівництвом П. Карабіневича, Українського народного театру “Промінь” під керівництвом М. Комаровського та Українського театру Б. Сарамаги створено Тернопільський державний український театр ім. Івана Франка, назва якого надалі зазнавала деяких змін [7, с. 780]. За спогадами А. Ільківа, “увесь склад колишнього Українського Драматичного театру ім. М. Садовського прийнято до Обласного державного українського драматичного театру ім. І. Франка в Тернополі (остаточно затверджена назва) не тільки як творчий колектив, але також і як матеріальну базу: декорації, гардероб, костюми, реквізити і т. п.” [7, с. 784]. То ж у результаті тотальної націоналізації, яку здійснила радянська влада на приєднаних західноукраїнських землях, одними з перших постраждали актори, оскільки набуте їхньою виснажливою працею майно було націоналізовано, ставши “державним без жодного звороту грошей” [7, с. 784].

Відкрився театр 23 жовтня 1939 р. виставою “Дай серцю волю, заведе в неволю” М. Кропивницького. На відміну від згаданих трьох мандрівних театрів, на базі яких його утворено, новостворений театр перебував на утриманні держави, що взяла на себе фінансування всіх виробничих та господарських витрат. Розмістили новостворений театр у приміщенні колишнього польського “Сокола” і суміжному будинку. Натомість акторів поселили на приватних квартирах. До часу завершення ремонтних робіт театр користувався залом “Міщанського Братства”. Після здійснення відбору творчих та адміністративних працівників було сформовано труп, адміністративно-художній склад та допоміжні служби. Директором театру призначили Панаса Карабіневича (родом з Дніпропетровщини, 1897 – 1964), режисерами Миколу Комаровського (родом з Чернігова, 1883 – 1972) і Аполінарію Карабіневич (родом з Вінниччини, 1899 – 1971), диригентами оркестру – Богдана Сарамагу (родом з Тернополя, 1905 – 1975), Юрія Криха (родом з Томашівського повіту, тепер Польща, 1907 – 1991). Омелян Урбанський став заступником директора театру, Володимир Білоус – адміністратором. Слід зауважити, що учасники театру у своїх спогадах прізвище Ю. Криха як диригента театру не називають, що пов’язано, очевидно, з його завантаженістю громадсько-політичною діяльністю. Водночас П. Гайда стверджує, що Б. Сарамага був музичним керівником і диригентом хору [5, с. 150]. Цікаво, що перший керівник театру та режисери були родом з Наддніпрянщини, хоча десятиліття їхньої жертвовної сценічної праці в екстремальних умовах Галичини витворило з них справжніх галицьких українців, які надали театрові соборницького духу.

Режисер М. Комаровський протягом двох місяців поставив 4 вистави за творами української класики: “Дай серцю волю, заведе в неволю” М. Кропивницького, “Мати наймичка” І. Тогобочного за Т. Шевченком, “Наталка Полтавка” І. Котляревського, “Безталанна” І. Карпенка-Карого. Така оперативність пояснюється, по-перше, нагальною потребою якнайшвидше сформувати мінімальний репертуар театру, а, по-друге, наявністю

майже всіх згаданих постановок у репертуарі Українського театру під керівництвом П. Карабінєвича, Українського театру під керівництвом М. Комаровського.

Наприкінці 1939 р. по дорозі до свого рідного села Пилява, що на Тернопільщині, на зустріч з колективом театру завітав художній керівник Харківського театру ім. Т. Шевченка М. Крушельницький. Однак “зустріч була випадкова, як слід не підготована, – згадує А. Ільків, – а на тлі тогочасної, дуже сірої буденщини випала ще сіріше. Привітався гість чогось не дуже сміло. Похапцем підготовані привіти випали погано. Подяка і привіт Крушельницького були також дуже сірі. Говорив про працю в театрах Польщі. Перейшов на працю в советському театрі і тоді, – запевнював нас, настав кращий час. Все це було не дуже переконливе. Зорієнтувавшись, що його слова звучать фальшиво, він, щоб вийти з прикрої ситуації, сказав: “Щоб ви могли зрозуміти свою працю в нових обставинах, вам необхідно вивчати історію ВКП(б) і вчення тов. Сталіна” [7, с. 785]. Творчий колектив театру був спантеличений такою кон’юнктурною порадою свого визначного земляка.

Наприкінці 1939 р. ремонтні роботи приміщення театру були завершені і колектив театру продовжив свою роботу на новому місці. Таким чином, театр отримав у Тернополі стаціонарне приміщення та відповідне устаткування, про що за часів польського панування можна було лише мріяти. Актор А. Ільків згадував: “У будинку театру викінчено велику театральну залу, сцену, під сценою місце для оркестри, досить просторі гардероби для акторів, фойє і канцелярію. Зібралось начальство міста, справили гучне відкриття театру з ілюмінаціями, випивкою, гопаком і надмірним “одеколоном”! Все, звичайно, дуже гарно відбулося, але за розтрату на те все знято з посади начальника відділу мистецтва Гайдуга і засуджено на рік примусової праці” [7, с. 780].

На початку 1940 р. до Тернопільського театру ім. І. Франка з Наддніпрянщини прибули два режисери – Федір Бойченко та Іван Дехтяр, а також художник Григорій Кантор. Колишній режисер оперного театру в Києві Ф. Бойченко, який став мистецьким керівником Тернопільського театру ім. І. Франка, спершу перевірів “стан акторського сценічного знання і запровадив лекції для підвищення кваліфікації акторів” [7, с. 780]. З його слів довідуємось також про те, що в театрі, окрім підвищення кваліфікації акторів з майстерності актора, здійснюється ще й навчання української мови. Крім цього, колективу театру була прочитана доповідь про міжнародне становище, організовано вивчення конституцій СРСР і УРСР.

Після приїзду згаданих радянських митців розпочався новий етап роботи театру. Режисера М. Комаровського було усунуто від режисерської діяльності, шляхом переведення на посаду актора. Це кадрове оновлення свідчило про посилення “радянзації” театру. Театральний клімат наповнився підозріннями й провокаціями. У такій задушливій атмосфері “соцреалізму” Комаровський не міг творчо працювати і ніби охолов до сцени, яка була суттю його життя [12, с. 62].

Великого значення радянська влада надавала кадровому питанню. Після організації театру і загалом культурно-мистецького життя в області розпочалося кардинальне оновлення кадрів. Так, “на місце звільненого Гайдуга прислали на посаду начальника відділу мистецтв Токаренка, за фахом токаря. На директора театру прислали М. Голуба, колишнього директора Лялькового театру в Києві, українця. Він не був довго на цій посаді, бо занедбував своїм обов’язком, а більше віддавався пиву, яке в бочці держав у канцелярії” [7, с. 780]. Однак невдовзі звільнили й начальника відділу мистецтв Токаренка, а на його місце призначили Слуцького. Звільнили також директора театру Голуба, призначивши замість нього “здемобілізованого Лядського Михайла Мойсєєвича” [7, с. 783]. Новопризначений директор розпочав роботу із залучення до роботи в театрі на різноманітних посадах всієї своєї великої рідні, навіть своїх батьків. Так, “своїм заступником назначив свого швагра Днепров, а постійним художником-декоратором другого свого швагра Кантора” [7, с. 783]. Українською мовою спілкувалися поміж собою лише актори-галичани і частково артисти оркестру. Як зауважував А. Ільків: “прибулі актори, нібито українці, знали українську мову і з нами, галичанами, розмовляли по-українському, а між собою тільки по-російському” [7, с. 784]. Для нової адміністрації театру українська мова була чужою. Так, у канцелярії театру секретарка, якась Бобер, не знаючи української мови, писала накази і оголошення театру страшною

польсько-російсько-українською мішаниною. Підписував згадані накази директор М. Лядський, який не знав і не спілкувався українською мовою [7, с. 790].

Оскільки радянський театр неможливий без сучасного радянського репертуару, ідеологічно загартовані новоприбулі режисери активно взялися за цю відповідальну ділянку роботи. Худ. керівник Ф. Бойченко, “підчистивши”, як він казав, старий репертуар, взяв до праці музкомедію “Весілля в Малинівці” Л. Юхвіда, муз. О. Рябова (декоратор Бабенко, диригент Сарамга Б. П.). Зі спогадів А. Ільківа дізнаємось: “Роботу над цією п’єсою підганяли, щоб можна було своєчасно одержувати гроші з фінвідділу на зарплату і нові постановки. Прем’єра пройшла з такими вимученими і охриплими акторами, що мало не провалилися. Ф. Бойченко поставив також “Загибель ескадри” О. Корнійчука, “Сади цвітуть” В. Маса, Л. Куліченка, а І. Дегтяр – “Мій син” Ш. Гергеля, О. Літовського. Однак, враховуючи попит глядачів на українську класику, Ф. Бойченко ставить також “Ой не ходи Грицю, та на вечорниці” М. Старицького, “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, режисер І. Дегтяр – “Кармелюк” В. Суходольського” [7, с. 783].

Перша гастрольна подорож театру відбулась у межах Тернопільської та Львівської областей, а саме у Бережани та Стрий. Після повернення з гастролей акторів відправили у першу одномісячну відпустку, по завершенні якої продовжили гастролі в Чорткові.

Після переходу в нове театральне приміщення і призначення на адміністративно-керівні посади вихідців зі Східної України, П. Карабіневича та його дружину А. Карабіневич як ідеологічно неблагонадійних перевели на роботу в Бережани, де вони організували пересувний Бережанський театр. Згодом туди перевели ще двох неблагонадійних акторів Тернопільського театру ім. І. Франка – О. Левитського і М. Опара, які перебували у напружених стосунках з керівництвом театру і до того ж були схильні до вживання алкоголю. Переведення зачинателів нового радянського театру в Тернополі П. Карабіневича і А. Карабіневич, з одного боку, свідчило про бажання нової влади звільнитися від місцевих ідеологічно ненадійних кадрів, а з іншого боку, використати їхній досвід для організації нового театру в Бережанах.

Навесні 1940 р. театр побував з гастрольними подорожами за межами Тернопільської області – на Стрийщині та у Золочеві. “Радісно спостерігати, – зазначав дописувач до газети “Вільне життя”, – як швидко на наших очах, з кожною новою прем’єрою зростає молодий акторський колектив обласного театру ім. Івана Франка. Виховані на сентиментальних традиціях мандрівних театрів, без спеціальної театральної освіти, актори вперто переборюють старовинні традиції, стають на шлях соціалістичного реалізму” [9].

Деякі представники нового адміністративно-художнього керівництва театру досить зневажливо висловлювались щодо мистецького рівня мандрівних галицьких театрів. Так, Ф. Бойченко стверджував, що “в таких театрах не можна було і думати про якусь режисуру. Цією справою заправляли недосвідчені люди, які брали до рук книжку і начитували акторам, які безпомічно самі по собі розташовувались на сцені. Така творчість режисерів призводила до аматорства, кустарництва і неглибокого ставлення до драматичного твору, до розрішення ідеї спектаклю чи трактування образу” [3]. Далі Ф. Бойченко робить висновок: “Ось з таких чотирьох мандрівних театрів організовано Тернопільський державний обласний український театр ім. І. Франка. З перших днів довелося з великими труднощами переборювати дилетантство, рутину і штампи цього молодого організму, який по суті вже був отруєний міазмами богемщини і поверхового ставлення до завдань радянського театру” [3]. Таким зневажливим висловлюванням нехтувалися досвід і майстерність колишніх галицьких акторів та режисерів, які вже в новому радянському театрі довели, що вони є професіоналами. Саме керівники трьох мандрівних театрів (П. Карабіневич, М. Комаровський і Б. Сарамга), а не чотирьох, як стверджує Ф. Бойченко, взяли на себе весь тягар створення нового театру, а Ф. Бойченка прислали вже тоді, коли колектив почав формувати своє мистецьке обличчя.

Попри огульну критику галицьких митців, Ф. Бойченко все ж таки відзначив диригента Б. Сарамгу, який за короткий час “написав багато власних музичних творів на слова радянських письменників, які хор театру виконує на концертах” [3]. У 1940 р. Б. Сарамгу прийняли до Союзу композиторів УРСР, що було дуже важливо для підвищення

соціокультурного статусу митця. Проте не всі галицькі митці зуміли так швидко перебудуватись, а тому їх всіма засобами витіснили з театру.

Різку критику на адресу мандрівних театрів Галичини можна спростувати словами В. Блавацького, який на власному досвіді пізнав особливості згаданих мандрівних театрів. Побувавши в Радянській Україні в ушлюбленому театрі “Березіль”, митець мав можливість об’єктивно оцінити й українського галицького актора, й українського радянського, та пересвідчитись, що останні, за винятком кількох визначних одиниць, як А. Бучма, Н. Ужвій, Ю. Шумський, нічим не перевищували галицьких акторів, а навіть часто могли від них дечого навчитись [1, с. 177].

Особливо значне кадрове оновлення відбулося в листопаді 1940 р., коли з Києва приїхали М. С. Терещенко, який обійняв посаду мистецького керівника, його дружина – провідна артистка В. Ф. Варецька, актори В. Г. Пчолкін, Трипольська, Іванів, Ніна Садиленко. Призначення відомого режисера М. Терещенка пояснюється тим, що театр продовжував зберігати ознаки “галичанства” і дуже повільно перебудовувався на радянський лад. Слід сказати, що М. Терещенко був одним з тих митців, які у 1930-х рр. взяли шефство над Охтирським театром ім. Т. Шевченка. До Тернополя для творчої допомоги театрові приїжджав провідний актор Київського театру ім. І. Франка А. Бучма, який так само на початку 1930-х рр. опікувався Охтирським театром ім. Т. Шевченка, якому судилося згодом об’єднатися з Тернопільським театром ім. І. Франка.

З прибуттям відомого режисера М. С. Терещенка та оновленням акторського складу розпочався період подальшої “радянзації” театру. Одночасно посилилась русифікація, оскільки прибулі актори не дотримувались україномовного режиму в театрі.

М. Терещенко поставив “Підступність і кохання” Ф. Шіллера, “Марусю Богуславку” М. Старицького та “Украдене щастя” І. Франка. Режисер І. Дегтяр – російську класичну п’єсу “Без вини винуваті” О. Островського. Напередодні війни М. Терещенко приступив до роботи над п’єсою “Правда” О. Корнійчука. Однак на перешкоді цього задуму став початок війни. М. Терещенко був учнем, сподвижником, зрештою товаришем Л. Курбаса під час їхньої спільної праці в Молодому театрі, навіть мав честь бути свідком на весіллі Л. Курбаса і В. Чистякової. Однак невдовзі доля розвела їх по різні сторони барикад. “І хоча потужний театральний радикалізм Марка Терещенка так і залишився невикінченою, неусталеною мистецькою формою, саме він, – вважає Г. Веселовська, – дав можливість сформулювати принципово важливий для театру ХХ ст. концепт: “театр – це мистецтво дійства” [4, с. 306].

Рецензент відзначив здійснену на початку 1941 р. постановку п’єси “Підступність і кохання” (значилась як “Коварство і любов” – Л. В.) Ф. Шіллера як “нове творче досягнення колективу, який створив спектакль яскравих образів, зумів донести до глядача всю красу творчості Шіллера” [10]. Це була перша робота в театрі новопризначеного мистецького керівника М. Терещенка. Наприкінці лютого 1941 р. відбулась прем’єра вистави “Маруся Богуславка” М. Старицького (реж. М. Терещенко, худ. Г. Кантор), де в головній ролі успішно виступила заслужена артистка УРСР В. Варецька. Рецензент відзначав, що “театр має хороші сили для музичних п’єс, талановитого музичного керівника Б. Сарамагу” [13]. Також зі смаком було поставлено танці А. Ормінською. Підводячи підсумки, рецензент зазначив: “Постановкою “Марусі Богуславки” Тернопільський театр заявив про себе як колектив, здатний на самостійне вирішення складних художніх завдань. В ньому вирости, зміцніли, розвинулись актори колишніх слабеньких мандрівних груп. “Маруся Богуславка” прозвучала як величний твір про історичну боротьбу українського народу проти неволі” [13].

Виставою “Украдене щастя”, показаною 24 і 25 травня 1941 р., було завершено останній передвоєнний театральний сезон, протягом якого здійснено 6 прем’єрних показів. Під час літніх гастролей театр планував почати працювати над п’єсою “Правда” О. Корнійчука і “Золоте літо” М. Ятка, щоб показати їх глядачам восени на початку нового театального сезону 1941–1942 років [6]. Однак цим намірам не судилося здійснитися, оскільки восени була вже інша – німецька влада і діяв вже інший театр, хоча й створений на основі тодішнього – радянського.

Отже, діяльність Обласного державного українського драматичного театру ім. Івана Франка в Тернополі у 1939–1940 рр. – це нетривалий, але дуже важливий період в історії театрального мистецтва Тернопільщини. Незважаючи на те, що театр був створений більшовицькою владою з метою пропаганди радянської ідеології, а також огульну критику місцевих акторів та режисерів, він зумів зберегти галицькі театральні традиції і продовжити їх у своїй подальшій діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Блавацький В. Спогади / Володимир Блавацький // Ревуцький В. В орбіті світового театру. – Київ; Харків; Нью-Йорк : М. П. Коць, 1995. – С. 93–222.
2. Бойченко Ф. Героїчна епопея (до наступної прем'єри “Загибель ескадри” в постанові обласного театру ім. Івана Франка) / Ф. Бойченко // Вільне життя (Тернопіль). – 1940. – 12 квітня.
3. Бойченко Ф. До відкриття театрального сезону в м. Тернополі / Ф. Бойченко // Вільне життя (Тернопіль). – 1940. – 10 вересня.
4. Веселовська Г. Полілог із часом: формула революційного мистецтва режисера Марка Терещенка / Ганна Веселовська // Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці театрознавчої комісії. Т. ССCLIV. – Львів, 2007. – С. 282–307.
5. Дзюба, І. Між політикою і культурою / І. Дзюба. – К. : Сфера, 1998. – 472 с.
6. Дніпров З. Перед закінченням театрального сезону / З. Дніпров // Вільне життя (Тернопіль). – 1941. – 24 травня.
7. Ільків А. Обласний державний український драматичний театр ім. І. Франка в Тернополі / А. Ільків // Наш театр. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто. – 1975. – Т. 1. – С. 767–796.
8. Культурне життя в Україні. Західні землі : Документи і матеріали / Національна Академія наук України, Інститут українознавства ім. І. І. Крип'якевича. – К. : Наукова думка, 1995. – Т. 1: 1939–1953 / [Упор. Т. Галайчук [та ін.]; автор передм. О. Луцький, автор комент. Т. Галайчук; ред. кол. Юрій Сливка (відп. ред.)]. – К. : Наукова думка, 1995. – 751 с.
9. Нові постановки обласного театру // Вільне життя (Тернопіль). – 1940. – 19 листопада.
10. Сторожук В. “Коварство і любов” / В. Сторожук // Вільне життя (Тернопіль). – 1941. – 29 січня.
11. Центральний державний архів вищих органів влади і управління України Ф. Р-2 Рада Міністрів Української РСР, Харків; Київ, Оп. 7 1918–1949 рр., Спр. 145. Постанови Ради народних Комісарів УРСР. №№ 1519–1557. Грудень 1939 р., 127 арк.
12. Чайківська-Шембель Г. Микола Комаровський, видатний актор і режисер / Г. Чайківська-Шембель // Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва. 1915–1991. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто. – 1992. – Т. 2. – С. 61–64.
13. Ятко М. “Маруся Богуславка” в Тернопільському театрі імені Івана Франка / М. Ятко // Вільне життя (Тернопіль). – 1941. – 21 березня.

REFERENCES

1. Blavatskyi, V. (1995), Spohady [Memories], Revutskyi V. V Orbiti Svitovoho Teatru [Revutskyi V. In the Orbit of World Theatre], Kyiv; Kharkiv; New York, M. P. Kots, pp. 93–222. (in Ukrainian).
2. Boichenko, F. (1940), Heroichna epeia [Heroic Epic (till the next premiere of “Zahybel Eskadry” in the production of Ivan Franko Regional Theatre), Vilne Zhyttia [Free life], Ternopil, April 12. (in Ukrainian).
3. Boichenko, F. (1940), Do vidkryttia teatralnoho sezonu v Ternopoli [Before the opening of the theatrical season in Ternopil], Vilne Zhyttia [Free life], Ternopil, September 10. (in Ukrainian).
4. Veselovska H. (2007), Poliloh iz chasom: formula revoliutsiinoho mystetstva rezhysera Marka Tereshchenka [Polylogue with time: the revolutionary formula of art director Mark Tereshchenko], Zapysky Naukovoho Tovarystva im. Shevchenka. Pratsi Teatroznavchoi Komisii [Notes of Shevchenko scientific society. Labour theater studies commission.]. Vol. CCLIV, Lviv, pp. 282–307. (in Ukrainian).

5. Dziuba, I. (1998), *Mizh Politykoiu i Kulturoiu* [Between the Policy and Culture] Kyiv, Sfera. (in Ukrainian).
6. Dnieprov, Z. (1941), *Pered zakinchenniam teatralnoho sezonu* [Before the end of the theatre season], *Vilne Zhyttia* [Free life], Ternopil, May 24. (in Ukrainian).
7. Ilkiv, A. (1975), *Oblasnyi derzhavnyi ukrainskyi dramatychnyi teatr im. I. Franka v Ternopoli* [Ivan Franko ukrainian regional state drama theatre in Ternopil], *Nash Teatr* [Our Theatre], New York; Paris; Sidney; Toronto, Vol. 1, pp. 767–796. (in Ukrainian).
8. *Kulturne zhyttia v Ukraini. Zakhidni zemli : dokumenty i materialy* [Cultural life in Ukraine. Western lands: documents and materials] (1995), *Natsionalna Akademiia Nauk Ukrainy, Instytut Ukrainoznavstva im. I. I. Krypiakevycha* [National academy sciences of Ukraine, I. Krypiakevych Institute of Ukrainian Studies], Kiev, *Naukova Dumka*, Vol. 1 (1939–1953), comp. T. Halaichuk [et al.]; preface author O. Lutskyi, comment author T. Halaichak; editor Yurii Slyvka [et al.], Kyiv, *Naukova Dumka*. (in Ukrainian).
9. *Novi postanovky oblasnoho teatru* [New regional theater productions] (1940), *Vilne Zhyttia* [Free life], Ternopil, November 19. (in Ukrainian).
10. Storozhuk, V. (1941), “*Kovarstvo i liubov*” [Hatred and love], *Vilne Zhyttia* [Free life], Ternopil, January 29. (in Ukrainian).
11. *Cetntralnyj Derzhavnyj arhiv vyshchyh organiv vlady i upravlinnia Ukrainy* [Central State Archives of higher authorities and control of Ukraine], fund. R-2 The Council of Ministers of the Ukrainian SSR, Kharkiv Kyiv, des. 7 1918–1949, case 145. Resolution of the Council of People’s Commissars of the USSR, no. 1519-1557, December, 1939, 127 p. (in Ukrainian).
12. Chaikivska-Shembel, H. (1992), *Mykola Komarovskiy, vydatnyi aktor i rezhyser* [Mykola Komarowski, a prominent actor and director], *Nash Teatr. Knyha dijachiv ukrainskoho teatralnoho mystetstva 1915–1991* [Our Theatre. The book of the Ukrainian theatre art leaders. 1915–1991], New York; Paris; Sidney; Toronto, Vol. 2, pp. 61–64. (in Ukrainian).
13. Yatko, M. (1941), “*Marusia Bohuslavka*” v Ternopil’skomu teatri im. Ivana Franka [“Marusia Bohuslavka” in Ivan Franko Ternopil Theatre], *Vilne Zhyttia* [Free life], Ternopil, March 21. (in Ukrainian).

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 766+004.92 +371.672.2

Оксана Мельник

КОМП'ЮТЕРНА ГРАФІКА У СУЧАСНІЙ КНИЖКОВІЙ ІЛЮСТРАЦІЇ: ПРОБЛЕМИ ТЕХНІКИ ТА СТИЛЮ

У статті досліджено сучасну книжкову ілюстрацію та особливості її виконання з використанням комп'ютерної графіки. Розглянуто питання технічних особливостей роботи з комп'ютерною графікою, зокрема зацентровано увагу на сучасній тенденції нефотореалістичної візуалізації в ілюструванні та пошуку унікальної авторської мови.

Ключові слова: ілюстрація, комп'ютерна графіка, цифровий живопис, авторська мова, стиль, образ, графічний редактор.

Оксана Мельник

КОМПЮТЕРНАЯ ГРАФИКА В СОВРЕМЕННОЙ КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ: ПРОБЛЕМЫ ТЕХНИКИ И СТИЛЯ

В статье исследовано современную книжную иллюстрацию и особенности ее исполнения с использованием компьютерной графики. Рассмотрено вопросы технических особенностей работы с компьютерной графикой. Особое внимание уделяется современной тенденции нефотореалистической визуализации в иллюстрировании, а также поиске уникального авторского графического языка.

Ключевые слова: Иллюстрация, компьютерная графика, цифровая живопись, авторский язык, стиль, образ, графический редактор.

Oksana Mel'nyk

COMPUTER GRAPHICS IN MODERN BOOK ILLUSTRATION: TECHNOLOGY AND STYLE PROBLEMS

The development of computer technology has become an essential factor that influenced the development of innovation in book design and book illustrations particular. In most countries, the book design appear uniform standards and common requirements for quality and aesthetic level, however, the question of creative style and unique author's language as a means of identification in the context of the global world is very important.

Actuality caused by the need of generalization of computer graphics possibilities in illustrations and substantiated by searching the author's graphic language and style.

The article examines the modern book illustration and especially its computer graphics implementation. Also it considers the issue of works technical features with computer graphics, in

particular, focuses on modern trends of Non-Photorealistic Rendering (NPR) illustrations and search of the author's unique language. The purpose of the article is to identify the characteristic features of computer graphics as a specific type of fine art, to discover the technological aspects of book illustration using computer technology and search author describe features of language and style in a computer illustration in the context of modern Non-Photorealistic Renderings trends.

The main objective of NPR is combining beauty and emotion of the traditional fine arts with the speed and flexibility of computer graphics. NPR-illustrates have synthesis of brightness and color saturation characteristic of computer graphics and materiality and expression inherent in traditional artistic techniques. These illustrations do not require additional processing (digitization, cleaning), which are subject of manually created pictures. Computer graphics opens many opportunities for artist. Speed, tools, huge color palette, using textures, filters and effects, the ability to maintain and refine the image in various stages of creation, change the lighting, color, failed to cancel steps create a very comfortable environment for creativity.

Key words: *illustration, computer graphics, digital paint, original art language, style, image, graphics editor.*

Розвиток комп'ютерних технологій став суттєвим чинником, що вплинув на розвиток інновацій у сфері книжкового дизайну та книжкової ілюстрації зокрема. У книжковому дизайні більшості країн усе відчутніше проявляються уніфіковані стандарти та спільні вимоги щодо якості та естетичного рівня, водночас, гостро постає питання творчого почерку та унікальності авторської мови як засобу ідентифікації в глобальному світовому контексті. Актуальність теми зумовлюється відсутністю наукових праць, у яких комплексно висвітлено питання комп'ютерної ілюстративної графіки як виду мистецтва; потребою узагальнення можливостей комп'ютерної графіки при створенні ілюстрації та обґрунтуванням шляхів пошуку авторської графічної мови та стилістики.

Незважаючи на широке розповсюдження комп'ютерної графіки у сучасному книжковому дизайні, проблеми, пов'язані з цим явищем, не отримали достатнього висвітлення в наукових джерелах. Якщо книжкова графіка (зокрема в історичному контексті) знаходила наукову інтерпретацію у публікаціях Н. Асеевої, Д. В'юника, О. Лагутенко, Ю. Герчука, Л. Попової, Л. Владича, О. Овдієнка, А. Шпакова; а в контексті теоретико-практичних засад – у дослідженнях Н. Гончарової, В. Фаворського, В. Ляхова тощо, то питання нових технологій у книжковій графіці та пов'язаних із цим проблем потребують ретельного висвітлення. Певною мірою дана тематика висвітлена в дослідженнях А. Дегтярьової, О. Ігнатенка, І. Макарової, М. Самохвалова, С. Шляхтіної [3; 5], але, найчастіше, питання використання комп'ютерних технологій у книжковому дизайні висвітлюються у теоретичних працях навчального характеру (посібниках, керівництвах чи самочителях), що дають чіткі покрокові інструкції по практичній роботі у тому чи іншому графічному редакторі і загалом доносять інформацію технічного характеру. Серед таких видань – публікації В. Порева, С. Робертса, Т. Строзотта [1; 2; 4] та ін., а також величезна кількість електронних посібників, що дають покрокові інструкції та рекомендації щодо роботи з графічними планшетами, редакторами тощо. Проте, в таких виданнях комп'ютерна графіка рідко, а то й ніколи не аналізується з точки зору мистецького явища, відтак важливі питання стилю, новаторства та авторської мови залишаються нерозкритими. Іноді образно-змістова якість ілюстрацій, створених за допомогою комп'ютерних технологій, стає предметом аналізу та дискусій на книжкових форумах та в інтернет-блогах, проте, загалом, це питання залишається маловивченим.

Мета статті полягає у виявленні характерних ознак комп'ютерної графіки як специфічного виду образотворчого мистецтва, розкритті деяких технологічних аспектів створення книжкової ілюстрації з використанням комп'ютерних технологій. Також важливим питанням є окреслення особливостей пошуку авторської мови та стилю при створенні комп'ютерної ілюстрації в контексті сучасної тенденції нефотореалістичного рендерингу.

Епоха постмодернізму сприяла тому, що книжкові ілюстратори використовують синтез багатьох стильових напрямів та технік, при цьому вільно інтерпретуючи своє візуальне бачення тексту. Класичні техніки естампу, а також графічного рисунку (і навіть живопису) – туш,

графіт, акварель, пастель, кольорові олівці та лайнери, темпера, акрил, олія, мішані техніки, аплікація, колаж тощо – все ще затребувані у графічному дизайні, водночас комп'ютерна графіка все активніше інтегрується у сферу книжкової індустрії, дозволивши художникам розвивати ідеї, які при ручній роботі були б занадто трудомісткими. Сучасна ілюстрація, незалежно від технічних засобів, розвивається у двох напрямках – класичний підхід з орієнтацією на реалістичне відображення сюжету та новаторський, побудований на принципах декоративізму, лаконічності та стилізації. Останній пропонує відхід від традиційних схем та пошук часто нефігуративних засобів відтворення дійсності, базованих, наприклад, на складній декоративній орнаменталі чи мінімалістичному трактуванні предметно-образного світу, принципах колажу тощо. Це пояснюється, також, і тяжінням сучасних художників до унікальності та особистісної ідентичності, до переосмислення традиційних схем минулого крізь призму сучасності.

Водночас, свобода художнього виразу ілюстратора обмежується тим, що ілюстрація не є цілком самостійним жанром і завжди підпорядковується змісту авторського тексту та формальним параметрам книжкового розвороту. У випадку ж дитячих видань, точне розкриття тематики книги є одним з основних завдань для художника. І цей “переклад” словесних образів наочно-зображальними потребує вияву цілого ряду умінь та знань, вимагає точності в інтерпретації змісту і водночас долання стереотипів, фантазії та творчості. Ілюстрація (з лат. *illustration* – освітлення, наочне зображення) – це жанр графічного мистецтва. У ширшому сенсі це будь-яке зображення, що пояснює текст. Є багато прикладів мистецьких творів (графіки, живопису), що були виконані на літературні теми, маючи при цьому самостійне художнє значення (ілюстрації Т. Шевченка, Г. Доре, О. Бердслі). У вузькому сенсі, ілюстрація – це твір, призначений для сприйняття у єдності з текстом, та допоміжний у сприйнятті тексту. Така ілюстрація не є самостійною за сюжетом і без текстового супроводу може бути незрозумілою. Завдання ілюстратора – стати співавтором книги, візуалізувати образи та ідеї, тим самим сприяючи кращому розумінню художньо-вербальної інформації. Загалом, суть ілюстрації, незалежно від технічних засобів, є єдиною і комп'ютер повинен виступати лише як інструмент художника, подібний до олівця, пера чи пензля. У традиційній ілюстрації, використовуючи художні можливості традиційних засобів малювання, текстури та штрихи, художник не лише визначає форму, але й наділяє ілюстрацію енергією і ритмом. Такі ілюстрації наділені особливою авторською експресією. З моменту ж появи комп'ютера та використання його у якості технічного засобу для створення ілюстрацій, акцент змістився на створення фотореалістичних зображень, у результаті чого вони виходили, попри деталізацію та точність, штучними. Цей факт зумовив розвиток нового напрямку в комп'ютерній графіці – нефотореалістичної візуалізації (*Non-Photorealistic Rendering – NPR*) [2, с. 101]. Загалом, нефотореалістична візуалізація – це сукупність методів, не пов'язаних з фізичним моделюванням об'єктів у зображенні. На практиці, така візуалізація містить методи імітації традиційних художніх матеріальних стилів та засобів, наприклад фактури та відтінків живопису, експресивності та “ескізності” рисунку, експресію колажу.

Основним завданням нефотореалістичної візуалізації є суміщення краси та емоційності традиційної образотворчості зі швидкістю та гнучкістю комп'ютерної графіки. NPR-ілюстрації характеризуються синтезом яскравості та насиченості кольорів, характерних для комп'ютерної графіки та матеріальністю і експресією, притаманною традиційним художнім технікам. Такі ілюстрації не потребують додаткової обробки (оцифрування, чистки), якій підлягають оригінали, створені вручну. Цифровими засобами, які використовуються для створення NPR-ілюстрацій, є графічні редактори для т. зв. цифрового живопису, зокрема Adobe Photoshop та Corel Painter, TwistedBrush Pro Studio та ArtRange Studio, а апаратним забезпеченням – графічні планшети, інтерфейс яких розрахований на роботу не мишкою, а пером [6, с. 210]. Перо полегшує процес малювання, а його чутливість до натиску та нахилу руки дозволяє створювати ефекти динамічних мазків та фактурних штрихів. Дане матеріальне забезпечення передбачає роботу у кілька етапів: створення та рисування зображення; заповнення зображення кольором; використання фільтрів та ефектів для створення авторської мови; корекція кольору. Програма Corel Painter дозволяє імітувати практично всі відомі художні техніки, зокрема акварель,

аерографію, олійний та акриловий живопис, гуаш, пастель, олівець тощо. Палітра інструментів дозволяє робити вибір між різноманітними пензлями, перами, вугіллям, пастеллю, олівцями чи фломастерами, роботу мастихіном чи губкою, використовувати набризк тощо. Загалом, існує чимало теоретичних ресурсів, що дають чіткі інструкції по використанню усіх можливостей даної програми. Використовуючи ці технічні можливості, важливим залишається питання композиції, стилю, характеру типажів, трактування простору та об'ємів тощо. Вже перший етап роботи (створення контуру, як вручну, так і за допомогою кривих Без'є) дозволяє увиразнити авторську графічно-пластичну мову, за рахунок різних підходів у трактуванні реальної форми. Стилзація природних та штучних форм через дотримання чи, навпаки, деформацію реальних пропорцій об'єктів виказує авторське бачення та стиль. Також, цей етап є важливим з точки зору формування композиції, яку диктує площинність сторінки, замкнений простір, динаміка силуетів плям. Тобто головні засоби виразності в рисунку – крапка, лінія, площина та їх відповідна організація – є базовими і для комп'ютерної графіки, відповідно, стилістика та авторська мова розглядаються крізь призму оригінальності даних параметрів.

Наступний етап – заповнення контуру кольором. З точки зору технічного виконання – це робота з одним або кількома кольоровими леерами для кожного зображення, заповненими основним кольором та проноансованими додатковими кольорами та відтінками. Для досягнення NPR-ефекту варто використовувати пензлі різної фактури та розміру, водночас, слідкуючи за єдністю засобів виразності та дотриманням єдиного стильового напрямку. Саме на цьому етапі комп'ютерна графіка набуває ознак цифрового живопису, визначається загальна колористично-фактурна палітра, рівень деталізації та пластична мова. Подальші етапи обробки зображення – використання фільтрів та ефектів, а також корекція кольору – допомагають надати ілюстрації кінцевого бажаного образу та стилю, й готують її до безпосереднього використання в книзі, плакаті тощо.

Відповідність комп'ютерної графіки технологічним вимогам видавництва є ще однією її перевагою. Сьогоднішній стан поліграфічного виробництва передбачає найширше використання комп'ютерних технологій, відтак, ілюстрація, виконана традиційними ручними техніками, потребує цілого ряду комп'ютерних обробок: сканування, кольороподілу, підготовки до друку, друку. Часто, ці кроки зумовлюють втрату певних якостей зображення в кінцевому результаті. Особливо проблема є відчутною у випадку з неякісною поліграфією. Можна сказати, що багато видавництв самі зацікавлені в оригіналах, створених за допомогою комп'ютерних програм, щоб спростити видавничий процес та запобігти негативному результату при виході тиражу. На жаль, дуже часто ці мотиви “живлять” комерційну ілюстрацію, яка, попри легкість створення та поліграфічного відтворення, стоїть далеко за межами самого мистецтва ілюстрації. Водночас, ця проблема не є спільною проблемою усіх українських видавництв. Адже поряд з комерційним продуктом, питомими ознаками якого можуть бути недбалість та поспіх, ринок дитячої книги пропонує цілком унікальні видавничі продукти з якісним ілюстративним супроводом, виконаним у тій же комп'ютерній графіці. У цій техніці, зокрема, працюють ілюстратори І. Сулима, А. Джанікян (видавництво А-ба-ба-га-ла-ма-га), О. Петренко-Заневських (Видавництво Старого Лева) та інші. У згаданих авторів спільності технічних засобів при створенні ілюстрацій протидіє унікальна авторська стилістика. Художній смак та відчуття прекрасного ілюстраторів виявляються через оригінальну композицію та яскраву образність; душевність та емоційність, що здатні викликати спонтанне зацікавлення дитини, пронизують форматворчі засоби та колористичні прийоми. Мова малюнка, завдяки оригінальному художньому мисленню автора, транслює глядачу не технічну сторону ілюстрації, а зосереджує увагу на сюжеті, героях та образах, загальній естетиці композиції. Більш того, що досконаліше ілюстратор володіє технікою, тим менш помітною вона стає для глядача. Іншими словами, ілюстрація набуває “рукотворного” вигляду, наділяється більшою кількістю візуальних характеристик, що деталізують і пояснюють малюнок, надають яскравості та об'єму, задають ритм та динаміку, увиразнюють авторський посыл завдяки зоровим метафорам, композиційним акцентам, а часто й фактурністю та майже рельєфом, надаючи поверхні дотикової конкретики. Загалом, уся сукупність вищезгаданих

прийомів, вирішена у конкретному авторському ключі дозволяє уникнути в комп'ютерній графіці безликіості та подібності, надає їй ознак мистецького твору.

Дослідження засвідчило, що комп'ютерна графіка відкриває для художника-ілюстратора чимало можливостей. Швидкість роботи, величезний інструментарій та кольорова палітра, робота з леєрами, використання текстур, фільтрів та ефектів, можливість зберігати та допрацьовувати зображення на різних етапах створення, змінювати освітлення, колористику, відмінити невдалі кроки створюють досить комфортне середовище для творчості. Імітація традиційних художніх матеріальних стилів та засобів, наприклад, фактури та відмивки живопису, експресивність та "ескізність" рисунку, експресія колажу, значно збагачують образно-пластичну мову ілюстрацій та сприяють появі нових концептуальних стильових прийомів.

Основним завданням нефотореалістичної візуалізації є суміщення краси та емоційності традиційної образотворчості зі швидкістю та гнучкістю комп'ютерної графіки. NPR-ілюстрації характеризуються синтезом яскравості та насиченості кольорів, характерних для комп'ютерної графіки, та матеріальністю і експресією, притаманною традиційним художнім технікам.

ЛІТЕРАТУРА

1. Порев В. Компьютерная графика: учеб. пособие / В. Н. Порев. – СПб. : БХВ-Петербург, 2004. – 210 с.
2. Робертс С. Анимация 3-D персонажей / С. Робертс. – М. : НТ Пресс, 2014. – 390 с.
3. Самохвалов М. Методы построения нефотореалистичных изображений и перспективы их использования в комплексных системах / М. Самохвалов. – Труды ИСА РАН. – М., 2005. – Т. 14. – С. 95–117.
4. Строзотт Т. Нефотореалистическая компьютерная графика: моделирование, рендеринг, анимация / Т. Строзотт, Ш. Шлехтвег. – М. : Кудиц-образ, 2005. – 416 с.
5. Шляхтина С. В поисках программы для цифровой живописи. Компьютер-Пресс. – 2011. – № 1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://compress.ru/article.aspx?id=21928> (20.05.2015)
6. Hertzmann Aaron. Introduction to 3D Non-Photorealistic Rendering Silhouettes and Outlines / Siggraph 99 Course on NPR. LA, 1999. Aug. – 420 p.

REFERENCES

1. Porev, V. (2004), *Kompyuternaia grafika: uchebnoie posobiie* [The computer graphics: tutorial], BHV-Peterburg, St. Petersburg. (in Russian).
2. Roberts, S. (2014), *Animaciia 3-D personazey* [3-D characters animation], NT Press, Moscow. (in Russian).
3. Samohvalov, M. (2005), *Metody postroiennia nofotorealisticnyh izobrazheniy i perspektivy ih ispolzovaniia v kompleksnyh sistemah*, Trudy ISA RAN [The methods of making Non-Photorealistic Rendering and perspectives of use them in complex systems], vol. 14, pp. 95–117. (in Russian).
4. Strozott, T. and Shlehtveg, Sh. (2005), *Nefotorealisticeskia kompyuternaia graphica: modelirovaniie, rendering, animaciia* [Non-Photorealistic computer graphic: modeling, rendering, animation], Kudic-obraz, Moskow. (in Russian).
5. Shliahtina, S. (2011), "V poiskah programmy dlia cifrovoi zhyvopisi" Computer Press, no. 1, available at: <http://compress.ru/article.aspx?id=21928> (access May 20, 2015). (in Russian).
6. Hertzmann, Aaron (1999), *Introduction to 3D Non-Photorealistic Rendering Silhouettes and Outlines / Siggraph 99 Course on NPR*. LA, Aug. (in English).

УДК 745.5(477.63)

Олена Половна-Васильєва

ХУДОЖНИЙ АНАЛІЗ ДЕКОРАТИВНО-ОРНАМЕНТАЛЬНОГО МАЛЯРСТВА ПЕТРИКІВКИ ХХ СТОЛІТТЯ (ЗА ПРИВАТНИМИ ЗБІРКАМИ ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПISУ ВОЛОДИМИРА ПАДУНА ТА АНДРІЯ ПІКУША)

У статті висвітлено мистецтвознавчий аналіз творів декоративно-орнаментального малярства збережених приватних колекцій В. Падуна та А. Пікуша. Проведено характеристику творів за авторами; простежено художні зміни в творах щодо історичних та соціокультурних впливів; розглянуто виразні художні засоби, композиційну побудову, прийоми і засоби, авторський стиль. Визначено жанри петриківської малювки Н. Білокінь, О. Пилипенко, П. Павленко, засоби художньої виразності, розібрано композиційну та колористичну побудову творів. Означено три напрямки петриківського мистецтва, що об'єднують творчість трьох майстринь.

Ключові слова: розпис, малювка, композиція, колорит, анілінові барвники.

Елена Половна-Васильева

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ ДЕКОРАТИВНО-ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ ПЕТРИКОВКИ ХХ СТОЛЕТИЯ (ЗА ЧАСТНЫМИ СОБРАНИЯМИ ПЕТРИКОВСКОЙ РОСПИСИ ВЛАДИМИРА ПАДУНА И АНДРЕЯ ПИКУША)

В статье освещено искусствоведческий анализ произведений декоративно-орнаментальной живописи сохранившихся частных коллекций В. Падуна и А. Пикуща. Проведено характеристику произведений по авторам; прослежено художественные изменения в произведениях относительно исторических и социокультурных влияний; рассмотрено выразительные художественные средства, композиционное построение, приемы и средства, авторский стиль. Определено жанры петриковской малевки Н. Белоконь, А. Пилипенко, П. Павленко, средства художественной выразительности, разобрано композиционное и колористическое построение произведений. Обозначено три направления петриковского искусства, объединяющих творчество трех мастериц.

Ключевые слова: роспись, малевка, композиция, колорит, анилиновые красители.

Olena Polovna-Vasylyeva

ARTISTIC ANALYSIS OF DECORATIVE AND ORNAMENTAL PAINTING OF PETRYKIVKA ON THE XX CENTURY (ACCORDING TO PRIVATE COLLECTIONS OF PETRYKIVKA PAINTING BY VOLODYMYR PADUN AND ANDRIY PIKUSH)

Characteristics and art analysis of decorative and ornamental paintings kept in private collections of V. Padun and A. Pikush are developed in the article. Hut (rural house) mural painting was a source of decorative and ornamental painting of Petrykivka spread on the territory of Dnipropetrovsk region. In course of time the mural painting was transformed into painting on paper favored by different factors and aniline dyes occurrence. Genres of Petrykivka paintings of N. Bilokin, O. Pylypenko, P. Pavlenko were defined – monoplane landscapes, domestic scenes and flower still life paintings. Nadiya Bilokin is famous first of all with her “wedding trains”. These are multi-figure compositions saturated with figures, horses, rural ornament and landscape motifs. Compositions of Oryna Pylypenko consist mainly of flowers. Paraska Pavlenko gives preference over the composition of one or two flowers with buds and leaves of moderate-size and flower compositions with birds.

It is determined that the most widespread composition schemes of Petrykivka painting take origin from hut (rural house) mural painting. They were used in different variants all over former Katerynoslav region: “rug”, “keeper”, “vase”, “sun”, “bouquet”, “horses by the tree” and others.

The main composition method used in these woks is determined – this is space arrangement in opposition to modern Petrikivka painting where the space is not arranged, but just filled. In connection with area arrangement the white background becomes active, it alternates rhythmically with color spots of flowers, leaves, stems. Rhythmics is strengthened with sonority of colors. The work is not only painted – it sounds with power of expressive means.

In general coloration was built on basic harmonic color pairs – these are additional or contrast colors. The red-green pair of colors privileged, other colors served as additional to the basic pair, but warm color was put on the paper next to cold color.

The researched creative works of craftswomen reflect three directions of Petrykivka art: the first – usage of composition building structure on the basis of sign system (these are cross-like, rhomb-like, oval, round-like, ribbon and meander-line composition schemes); the second – usage of plant elements (flowers, berries, branches and others), which are interpreted with ancient signs; the third – polyphonic color composition is built on limited palette.

Key words: *painting, picture, composition, color, aniline dyes.*

Упродовж віків етнографічні регіони України славилися своїми неперевершеними зразками народної творчості. Кожен регіон виробляв самобутні шедеври народного рукомесла, які були окрасою життя людей і відображали світогляд суспільства, розкриваючи найпотаємніші знання буття. Одним із таких осередків було і залишається донині село Петриківка, що на Дніпропетровщині. Відоме селище своїм особливим народним розписом, що зараз ідентифікується як “петриківка”, джерелом появи якої був селянський хатній стінопис. Бурхливе в своєму історичному та соціокультурному вимірах ХХ століття вплинуло на розвиток та становлення вже сучасної “петриківки”. Зміни, що увійшли в життя простої людини протягом століття, торкнулися і селянського хатнього стінопису, а згодом і малювання на папері, яке в другій половині ХХ століття майже зникло. І тільки дякуючи певним особам, воно дійшло до сучасників у збережених приватних і музейних колекціях. Проблема висвітлення збережених невідомих перлин народної творчості стає на часі, адже творчий зв’язок між пращурами та нащадками не повинен перериватися.

Зафіксувати і зберегти перлину орнаментального малярства на початку ХХ століття належало Є. Берченко [1] та О. Евенбах, ідейним натхненником другої був Д. Яворницький. Не останню роль у збереженні цього виду мистецтва в середині століття та в сьогоденні відіграють Дніпропетровський національний історичний музей імені Д. І. Яворницького та Дніпропетровський художній музей. Особливо хочеться відзначити колекціонерів-художників А. Пікуша та В. Падуна, зусиллями яких збереглася значна частка шедеврів народного малярства, які будуть розглянуті у даній статті. Серед науковців, що займалися питанням висвітлення петриківського розпису, слід зазначити В. Соловйова та Л. Яценко [5], Н. Глухеньку [2], О. Найдена [4], М. Селівачова [6], В. Старченко [8], Ю. Смолій [7]. Але невирішеним залишається питання дослідження тієї значної частки збереженого орнаментального малярства, що знаходиться у приватних колекціях.

Мета статті – охарактеризувати та провести мистецтвознавчий аналіз творів декоративно-орнаментального малярства збережених приватних колекцій В. Падуна та А. Пікуша, охарактеризувати твори за авторами; простежити художні зміни в творах щодо історичних та соціокультурних впливів; розглянути виразні художні засоби, композиційну побудову, прийоми і засоби, авторський стиль.

З розвитком технічного прогресу та ринкових відносин у суспільстві змінюється сам вид народної творчості – хатній стінопис поступово видозмінюється у мальованку. Поштовхом до цього була поява в продажу анілінових барвників та паперу. Відтоді майстрині вже не були прив’язані до конкретного інтер’єру. Зручність такого виду мистецтва підказала витинанка, яка в цих краях мала давні традиції – від скитських часів – і виконувалася спочатку на шкірі, а пізніше на тканині та папері. Практичність витинанки, яку можна було використовувати як

прикрасу на свята, а після свят знімати зі стін і зберігати до наступних свят, була повторена в мальованці. Відпала необхідність забілювати й відновлювати розпис, його можна було взагалі не малювати, а придбати у майстрині у вигляді замітника [8, с. 23]. Так з'явилися здібні майстри, талант яких високо цінувався на той час. Нерідко, розпродавши мальовки, майстриня вела з базару корову, а інколи ще й вистачало грошей на віз та мішок муки [3, с. 6; 6, с. 141].

Серед таких талановитих майстрів, які зберегли аутентичність петриківського розпису впродовж усього свого життя, слід зазначити Білокінь Надію Аврамівну, Пилипенко Ірину (Оришку) Улянівну та Павленко Параску Миколаївну, творчість яких і складають колекції В. Падуна та А. Пікуша. Початок формування цих колекцій припадає на 1970-і роки. Повернувшись у цей час до рідного селища, Андрій Андрійович Пікуш відкрив для себе самотню творчість цих майстринь. На той час творче життя Петриківки вирувало в умовах фабричної стилістики, а відомі нам майстрині, “призабуті світом, самотньо доживали віку осторонь від сучасного галасливого життя: фабрики, офіційні виставки, куди їх ніхто не запрошував... До останніх років життя вони натхненно створювали мальовки для себе, а часом на замовлення деяких з найстарших своїх односельців – сусідів, які дотримувалися давнього звичаю квітчати свою хату новими розписами перед Різдом і Великоднем” [3, с. 5].

Познайомитися з авторами справжнього джерельного петриківського розпису, який на той час практично вже не існував, Андрій Андрійович запрошував мистецтвознавців, художників і шанувальників народного мистецтва, і не просто познайомитись, а й підтримати скромне існування майстрів шляхом купівлі у них робіт. Серед таких людей були друзі та випускники Дніпропетровського художнього училища, одним із яких був Борис Булавін. Він же і познайомив Володимира Макаровича Падуна з народною петриківкою, коли приїхав у місто Дніпропетровськ продавати твори майстрів. На Володимира Макаровича творчість майстрині П. Павленко, роботи якої він побачив найперше, справила величезне враження, і під емоційним впливом він рішуче вирішив їхати у Петриківку до майстра. Так він познайомився спершу з творчістю П. Павленко, а потім вже захопився і роботами Білокінь та Пилипенко. Надалі він зміг великими зусиллями сформувати одну з найширших колекцій, адже придбання робіт відбувалось на шкоду матеріальних благ власної родини. Захоплюючись цими творами, художник вирішив оволодіти технікою петриківського розпису і згодом став майстром, а потім ще й дружину та доньку навчив майстерності.

У 1978 році зусиллями А. А. Пікуша Дніпропетровський художній музей замовив серію робіт Н. А. Білокінь у кількості 100 прекрасних композицій, що і зараз складають музейну колекцію [3, с. 6].

Творчі роботи майстринь були виконані у традиційній для мальованки техніці – розпис аніліновими барвниками, розпученими на яєчному жовтку на папері. Зі спогадів В. М. Падуна, сільська художниця брала крашанки для розпису прямо з курника в тій кількості, скільки треба було зробити кольорів. Розбивала навіпіл крашанку, білок яйця тут же виливала коту, що терся біля ніг, а з жовтка, залишеного у шкаралупці, робила потрібну кольорову барву, додаючи анілін. Засобами для розпису слугували власноруч виготовлені пензлі-“квачики”, або так звані “кошачки”, як їх і зараз називають у Петриківці. Виготовлялись вони з шерсті котів, вистриженої під лапками, очищеної від пуху, і прив'язаної до дерев'яної палички. Таким пензликом дуже зручно було робити “енергійні, мов гострокінцеві краплі, відтиски. Вони складаються з зображення колосся з остючками, квіткових тичинок, ворсинок макових стебел і т.п.” [6, с. 141]. Окрім пензля, майстрині широко використовували пучки пальців, малюючи великі форми квітів і ягід, які виходили неодмінно об'ємними, а також у хід йшли різноманітні рогозини, що створювали своєрідний кольоро-графічний мазок, бо фарба лягала неоднорідним за щільністю шаром, а папір, який просвічував крізь тонший шар, надав тональної градації зображуваним елементам.

Знайомлячись з творчістю майстринь, визначено, що головний композиційний прийом, використаний у роботах, – це організація простору, в протигагу сучасному петриківському розпису, де простір не організований, а заповнений. У зв'язку з організацією площини біле тло стає активним, воно ритмічно чергується з кольоровими плямами квітів, листя, стебел. Ритміка підсилюється звучністю барв. Робота не просто намальована – вона звучить потужністю

виразних засобів. Як зауважує дослідник народної орнаментики М. Селівачов, “тло в класичного народного майстра – це білий світ, а стебла, квіти, пуп’янки і листя “проізрастають”, а не просто нанизуються на умовну лінію схеми. Звідси дивовижна тектонічна пружність “вазонів”, “бігунців” і “букетів”, яка випромінює життєву силу й без усякого натуралізму виражає через красу ідеї бігоруку природи, сутність одвічних процесів відтворення” [6, с. 142].

Колекції художників складаються з робіт, виконаних на папері, формат яких коливається від видовжених горизонтальних “лиштв”, “мальовок” квітів розміру листівок і до композицій, що сягають формату А2 – А1.

Цим роботам притаманна чіткість композиційної ритміки, двовимірність елементів орнаментики, лаконізм графічної подачі та шляхетна обмеженість палітри. На підсвідомому рівні майстри “оберігали естетичні та етичні архетипи орнаментики й декоративного сюжету, розвивали традиції та становлення індивідуального сприйняття світу в декоративно-орнаментальних образах” [8, с. 23].

Найпоширеніші композиційні схеми петриківського малювання беруть початок від хатнього стінопису. У різних варіантах вони використовувалися по усій колишній Катеринославщині: “килимок”, “берегиня”, “вазон”, “сонце”, “букет”, “коники біля дерева” та ін.

У творчості Надії Білокінь побутують такі жанри як однопланові пейзажі, побутові сценки та букетний натюрморт. Вона славиться перш за все своїми “весільними поїздами”. Це багатофігурні композиції, насичені фігурами, конями, сільським реманентом, пейзажними мотивами, що розкривають одну з найголовніших подій у житті людини – весілля. Весілля традиційне, з музикантами, друзками, народним вбранням, завітчаними конями та усіма етапами традиційного дійства. Тема весілля розкрита у таких композиціях, як “Перед весіллям”, “Дівчата”, “Дружка з рушником”, “Дружка”, “Дружки з хлопцями”, “Весільний потяг”. Інші фігуративні композиції зображають буденне життя жінки: “Жінка за прядкою”, “Материнство”. А такі твори, як “Роман та Оксана”, “Циган з конем”, “Циганський табір”, “Пісня”, оповідають певні буденні сценки з життя людей. Також ця художниця схильна до таких композицій, як:

“вазон” – “Веселкові квіти”, “Весняні квіти”, “Айстри”, “Цибульки”, “Виноград”;

“букет” – “Мальви”, “Виноградник”;

“килимок” – “Чотири квітки”, “Килимок квітковий”, “Квітуче поле”;

“сонце” – “Квітуче коло”, “Сонячне коло”.

Окремо слід зазначити про неперевершені лиштви цієї майстрині: “Цибульки”, “Ягідки”, “Кучерявки”, “Лиштва”, “Квіти”.

Творчий стиль цієї авторки особливий, художня мова виразна, чітка, “біла поверхня її аркушів пульсує корпускулами райдужного світла, переданими своєрідною “пуантелістичною” технікою” [6, с. 143]. Головне, що належить творчості Н. Білокінь – це започаткування петриківської народної картини, де органічно поєдналися сюжет і орнамент, яка, на жаль, не мала свого розвитку в історії петриківського розпису.

Композиції Орини Пилипенко складають переважно квіти, інколи зустрічаються фігуративні мотиви, які втілені в композицію на рівні з квітами. Характеризуються довільною компоновкою, крупним масштабом квітів, що чергуються з дріб’язковими формами інших елементів. “Монументальність квітів підкреслена виразною мікрорельєфною фактурою темперного письма” [6, с. 144]. Колористична будова композицій побудована на ритмічному чергуванні теплих і холодних кольорових мас. До її композицій належать: “Яблука”, “Жовтий виноград”, “Барвисті квіти”, “Садочок”, “Айстри”, “Квітничок”, “Квітуче поле” та ін.

Параска Павленко любила переважно композиції з однієї чи двох квіточок з пуп’янками та листям невеличкого розміру, та квіткові композиції з пташками. Більшість її творів обрамлені квітковим бігунцем – каймою, що надає роботі завершеності. Бігунець у своїй основі – чітко вивірений, правильний, дещо жорсткуватий у ритмічній послідовності, але на противагу йому центральне місце композиції займає дещо вільніше зображення квітів чи пташок. Це не заважає її творам бути гармонійними та виразними.

Незважаючи на те, що палітра анілінових барвників була дещо обмеженою, колорит кожної майстрині був індивідуальний. Це залежало і від щільності розколючених фарб, і від

способу письма, і від розмірів зображуваних елементів. Загалом колорит був побудований на парах основних гармонійних кольорів – це доповнюючі чи контрастні кольори. Перевага надавалася парі червоний – зелений, інші кольори виступали як додаткові до основної пари, але завжди наносився на папір теплий колір поряд з холодним. Це створювало неперевершену тепло-холодну ритміку, і такі “крикливі” анілінові барвники бриніли і мажорно звучали, підсилювали і водночас стримували один одного.

Творчі роботи досліджуваних майстринь віддзеркалюють три напрямки петриківського мистецтва: перший – використання структури побудови композиції на основі знакової системи (це хрестоподібні, ромбоподібні, овальні, колоподібні, стрічкові та меандрові композиційні схеми); другий – використання рослинних елементів (квіти, ягоди, галуззя та ін.), які є інтерпретованими стародавніми знаками; третій – поліфонічна кольорова композиція будується на обмеженій палітрі [8, с. 27].

Такої ж думки додержується і В. Падун. Вивчаючи петриківський розпис, він звертав увагу саме на ці напрямки і використовував їх у своїй творчості. Головним вважав у петриківському розписі побудову за триединою системою нави – яви – прави, що втілювалося в образі Світового дерева. В квіткових елементах розпису вбачає “частку загального Космосу, в Трійці – духовний принцип побудови Всесвіту, його законів буття, в Четвериці – побудову гармонійного простору життя на землі, в Дереві Життя – знак повної будови Всесвіту в усіх його виявах, в колі – повноту простору буття, а в усіх зображених півнях, зозулях, павичах вбачає уособлення плинності часу” [3, с. 10].

Отже, розглянувши твори з приватних колекцій петриківського розпису В. Падуна та А. Пікуша, можемо зробити такі висновки: джерелом появи декоративно-орнаментального малярства Петриківки був хатній стінопис, поширений на теренах Дніпропетровщини. З часом стінопис трансформувався у мальовку на папері, цьому сприяли різноманітні чинники та поява анілінових барвників. Визначено жанри петриківської мальовки Н. Білокінь, О. Пилипенко, П. Павленко, засоби художньої виразності, розібрана композиційна та колористична побудова творів. Означено три напрямки петриківського мистецтва, що об’єднують творчість трьох майстринь. Залишається відкритим питання щодо дослідження розпису як основи інтерпретації магічно-оберегового орнаменту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Берченко Є. Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині / Є. Берченко // Науковий збірник Харківської науково-дослідчої катедри історії української культури. – Ч. VII. Етнологічно-краєзнавча секція. – Вип. перший. / [за редакцією проф. О. В. Ветухова]. – Державне видавництво України, 1927. – С. 70–93.
2. Глухенька Н. П. Петриківський розпис / Н. П. Глухенька. – К. : Мистецтво, 1975. – 87 с.
3. Джерела. Петриківський розпис. Каталог творів народних майстринь Параски Павленко, Орини Пилипенко та Надії Білокінь з приватних колекцій Володимира Падуна та Андрія Пікуша. – 2-ге видання, виправлене й доповнене, 2015. – 58 с.
4. Найден О. С. Орнамент українського народного розпису. Витоки, традиція, еволюція / О. С. Найден. – К., 1989. – 136 с.
5. Петриківський розпис. Джерела та сучасність : [каталог] / [Вступ. ст. В. Я. Соловійова, Л. І. Яценко]. – Дніпропетровськ : Промінь, 1982. – 42 с.
6. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М. Р. Селівачов. – К. : Редакція вісника “Ант”; Ніжин: ТОВ “Видавництво “Аспект-Поліграф”, 2005. – XVI, 400 с., іл.
7. Смолій Ю. Надія Білокінь / Ю. Смолій // НМ. – 1999. – № 1–2. – С. 22–25.
8. Старченко В. І. Навчальний посібник до вивчення курсу “Декоративно-ужиткове мистецтво” / В. І. Старченко. – Дніпропетровськ : РВВ ДНУ, 2004. – 44 с.

REFERENCES

1. Berchenko, Ye. (1927), Pro nastinni rozpysy ukrainskykh khat na Katerynoslavshchyni [About mural painting of Ukrainian huts (rural houses) of Katerynoslav region] Naukovyi zbirnyk

- Kharkivskoi naukovo-doslidchoi katedry istorii ukrainskoi kultury Ch. VII. Etnolohichno-kraieznavcha sektsiia. Vyp. Pershyi [Scientific journal of Kharkiv scientific investigation Cathedral of Ukrainian cultural history of Charles VII. Ethnological, local history section. Vol. First.], Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, pp. 70–93. [in Ukrainian].
2. Hlukhenka, N. P. (1975), Petrykivskyi rozpys [Painting of Petrykivka], Mystetstvo, Kyiv. [in Ukrainian].
 3. Dzherela. Petrykivskyi rozpys. Kataloh tvoriv narodnykh maistryn Parasky Pavlenko, Iryny Pylypenko ta Nadii Bilokin z pryvatnykh kolektsii Volodymyra Paduna ta Andriia Pikusha, (2015). [Sources. Painting of Petrykivka. Catalogue of creative works of craftsmen Paraska Pavlenko, Iryna Pylypenko and Nadiya Bilokin from private collections of Volodymyr Padun and Andriy Pikush], 2-he vydannia, vypravlene i dopovnene. [in Ukrainian].
 4. Naiden, O. S. (1989) Ornament ukrainskoho narodnoho rozpysu. Vytoky, tradytsiia, evoliutsiia [Ornament of Ukrainian folk painting. Sources, tradition, evolution], Kyiv. [in Ukrainian].
 5. Petrykivskyi rozpys. Dzherela ta suchasnist: Kataloh, vstup. st. V. Ya. Soloviova and L. I. Yatsenko. (1982), [Painting of Petrykivka. Sources and present time: Catalogue, Intr. art. V. Solovyov, L. Yatsenko], Promin, Dnipropetrovsk. [in Ukrainian].
 6. Selivachov, M. R. (2005), Leksykon ukraïns'koyi ornamentiuky (ikonohrafiya, nominatsiya, stylistyka, typolohiya) [Lexicon of Ukrainian ornamentation (iconography, nomination, stylistics, typology)], Redaktsiya visnyka “Ant”; Nizhyn: TOV Vydavnytstvo “Aspekt-Polihraf”, XVI, Kyiv. [in Ukrainian].
 7. Smolii, Yu. (1999), Nadiia Bilokin [Nadiya Bilokin], NM [NM], no (1–2), pp. 22–25. [in Ukrainian].
 8. Starchenko, V. I. (2004), Navchalnyi posibnyk do vyvchennia kursu “Dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo” [Study guide to the course “Decorative and applied arts”], RVV DNU, Dnipropetrovsk. [in Ukrainian].

УДК 75.03+7.07-05(477.87)

Віктор Штець

**МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ АДАЛЬБЕРТА ЕРДЕЛІ
ТА ЙОСИПА БОКШАЯ І ЇХ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ
ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ЗОЛТАНА ШОЛТЕСА**

У статті розглянуто педагогічну та творчу діяльність видатних майстрів закарпатської школи живопису А. Ерделі та Й. Бокшая у контексті їх впливу як на становлення самої школи, так і на формування творчої особистості Золтана Шолтеса. Проаналізовано особливості художньої мови З. Шолтеса, виявлено основні риси його творчого методу.

Ключові слова: закарпатська школа живопису, вплив, пейзаж, пленер, художня мова, творчий метод.

Віктор Штець

**ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АДАЛЬБЕРТА
ЭРДЕЛИ И ИОСИФА БОКШАЯ И ИХ ВЛИЯНИЕ НА ФОРМИРОВАНИЕ
ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ ЗОЛТАНА ШОЛТЕСА**

В статье рассмотрено педагогическую и творческую деятельность выдающихся мастеров закарпатской школы живописи А. Эрдели и И. Бокшая в контексте их влияния как на становление самой школы, так и на формирование творческой личности Золтана Шолтеса. Проанализировано особенности художественной речи З. Шолтеса, выявлено основные черты его творческого метода.

Ключевые слова: закарпатская школа живописи, влияние, пейзаж, пленер, художественная речь, творческий метод.

Victor Shtec

ADALBERT ERDELY AND JOSEPH BOKSHAY ARTISTIC AND PEDAGOGICAL ACTIVITIES AND THEIR INFLUENCE ON THE CREATIVE PERSON OF ZOLTAN SHOLTES

Zoltan Sholtes (1909 – 1990) – is one of the most famous representative of Ukrainian fine art of the twentieth century. But his name is not sufficiently studied in scientific works yet. However, except of his overall assessment heritage in the context of Transcarpathian school, the main factors of formation of artist’s creative personality, outlook, author’s method problems remain unsolved. Particularly relevant is the question of art education and formation of Z. Sholtes as an artist. The article examines the creative and pedagogical activity of the greatest masters of the Transcarpathian school of painting A. Erdeli and I. Bokshai in the context of their influence on the establishment of the school, and the formation of Zoltan Sholtes creative personality. I. Bokshai in his curriculum appealed to the creativity of the old masters, attracted students to study the classics of world art heritage; A. Erdelyi reported to-date information on the current state and tendencies of world art. Bokshai taught attentive, almost handicraft, relationship to nature, the ability to grasp the mood and impressionistic manner of writing. A. Erdeli stressed the expressiveness of the composition, modern vision and interpretation of nature, the need to search for the author’s artistic handwriting. Especially close for Sholtes was teaching methods and creativity of I. Bokshai. The artist followed his teachers ideological-theoretical and technical-practical principles. Work in the open air, which was actively supported by artists of “Subcarpathian Barbizon” became for Z. Sholtes crucial to the formation of genre theme minded plastic language, technical manner, color, imagery. We can notice in the artist’s creative method two ways of perception of nature: on the one hand it is unconscious enthusiasm for beauty of Carpathian landscape; on the other – the result of years of direct observations of variability mountain views, diversity of states of nature, change colors and tones. Sholtes followed the realistic tradition taken over from I. Bokshai, however, stylistic realism artist does not deny the presence of the expression in the manner of writing, rice Romanticism in the art image and impressionistic delicate colors.

Key words: *Transcarpathian school of painting, the influence, landscape, plein air, artistic language, creative method.*

Незважаючи на чималу кількість публікацій, присвячених як становленню і розвитку закарпатської школи живопису, так і мистецькій діяльності її представників, певні лакуни на цьому мистецтвознавчому тлі все ж залишаються та потребують окремих досліджень. Серед таких – наукова реконструкція цілісного образу З. Шолтеса та його мистецької концепції. Золтан Шолтес (1909 – 1990) – один з найвідоміших і, водночас, не достатньо досліджених у наукових працях представник українського образотворчого мистецтва ХХ ст. Водночас, окрім загальної оцінки його живописного доробку у контексті закарпатської школи, діяльність митця, чинники формування його творчої особистості, світогляд, проблеми авторського методу залишаються нерозкритими. Особливо актуальним постає питання художньої освіти З. Шолтеса та становлення його як художника.

Закарпатська школа живопису та творчість її представників є предметом дослідження науковців ще з середини ХХ ст. Останніми роками вийшло друком чимало видань, присвячених окремим іменам закарпатської школи, зокрема Адальберту Ерделі (2007), Федору Манайлу (2010), Антону Кашшаю (2011), Ернесту Конратовичу (2008), Андрію Коці (2011) та іншим. У 2009 р. був виданий альбом “Золтан Шолтес” (упорядник В. Штець) [1]. В альбомі зібрано максимально повний каталог творів художника, подано деякі біографічні дані та мистецтвознавчі характеристики творів митця. Спорадично ім’я З. Шолтеса згадується у дослідженнях І. Чуліпи [8], Г. Островського [6], І. Небесника [3; 4], Л. Біксей. Також було видано кілька каталогів до

виставок художника з вступними статтями Ю. Сташка [10], А. Шпакова [2], Л. Філіпа [7]. Водночас можна стверджувати, що у даних публікаціях увага частіше зосереджена на біографічних даних митця, а також на декларуванні З. Шолтеса саме як представника закарпатської школи живопису. Відтак, такі важливі питання, як художня освіта митця, спадковість традицій та формування власного творчого методу, залишаються нерозкритими.

Мета статті полягає у виявленні базових педагогічних методів та навчальних засад Й. Бокшая та А. Ерделі та розкритті їх впливу на формування мистецької концепції З. Шолтеса.

Становлення закарпатської школи живопису, а точніше, закарпатського професійного образотворчого мистецтва нерозривно пов'язане з іменами випускників Будапештської академії мистецтв Йосипа Йосиповича Бокшая та Адальберта Михайловича Ерделі. Їх творча доля близька до життєвого шляху таких українських художників, як Олекса Новаківський, Олександр Мурашко та інші, що, здобувши мистецький вишкіл у визнаних європейських вузах, повертались додому й самі організовували художню освіту, розвивали разом із земляками світові художні напрямки [3, с. 11]. Початок педагогічної діяльності цих двох художників став стартом для всебічного розвитку образотворчого мистецтва закарпатського краю. Останній проявився у вихованні цілої плеяди живописців, освітній, виставковій та плернерній діяльності. Ця тенденція стала вкрай важливою для культурного життя Закарпаття, де, за висловом дослідника Г. Островського, "...художнє життя ... останньої чверті ХІХ – поч. ХХ ст. буквально тліло. Не було ні виставок, ні художніх організацій, ні критики" [6, с. 27]. Активні організаційні дії Й. Бокшая та А. Ерделі після їх повернення з навчання засвідчили початок нового відліку культурного розвитку закарпатського краю.

Адальберт Ерделі (1891 – 1955) належить до числа найвидатніших українських художників ХХ ст. Після навчання в Мукачівській гімназії та учительській семінарії м. Марамарош Сігот (нинішня Румунія), А. Ерделі здобуває професійну художню освіту в Будапештській академії мистецтв, а також удосконалює фах в Кечкеметській художній колонії. Протягом 1916–1922 рр. А. Ерделі викладає малюнок в горожанській школі, гімназії та семінарії м. Мукачева [4, с. 20]. Попри те, що педагогічна робота забирала чимало часу та сил, художник не полишає вдосконалювати власну майстерність та розвиватись як професійний художник: у 1922 р. він виїздить до Мюнхена та працює в студії художника Франке; у 1929 р. – бере творче відрядження до Франції, маючи змогу "зсередини" опанувувати тогочасні тенденції європейського мистецтва. Водночас, ідея створення на Закарпатті сучасної передової мистецької школи залишалась для художника серед пріоритетних.

Йосип Бокшай (1891 – 1975) народився на Рахівщині в с. Кобилецька Поляна. Здобувши середню освіту в Мукачівській гімназії, продовжив навчання в Будапешті, на педагогічному відділенні академії мистецтв. Викладачем фахових дисциплін у нього був відомий угорський живописець Імре Ревес (дитячі роки якого також були пов'язані із Закарпаттям). Трагічні історичні обставини не дозволили художнику по закінченні академії продовжити творчу діяльність – 1 серпня 1914 р. його мобілізують рядовим у лави австро-угорської армії, а вже через півроку він потрапляє у полон. Лише у 1918 р., пройшовши довгий шлях поневірянь через Карпати, Туркестан, Самарканд, Каспій, центральну Україну (де мав змогу ознайомитись із творами І. Левітана, І. Рєпіна), художник повертається на Закарпаття [4, с. 25]. Спочатку він викладає в Ужгородській горожанській школі, а з 1919 р. по 1945 р. – в Ужгородській реальній гімназії. Саме у цій гімназії здобував освіту майбутній художник Золтан Шолтес.

Як і А. Ерделі у семінарії, Й. Бокшай залучав талановитих учнів до додаткових занять з художніх дисциплін у позаурочний час, намагаючись компенсувати малу кількість годин з образотворчого мистецтва. Такі, здавалося б, буденні дії насправді стали вирішальними з точки зору художньої освіти регіону, адже серед студентів виявились такі визнані у майбутньому художники, як Андрій Коцка, Андрій Добош, Ернест Кондратович, Адальберт Борецький, Золтан Шолтес. Позитивний досвід таких студій сприяв створенню у 1927 р. в Ужгороді А. Ерделі та Й. Бокшай приватної суботньо-недільної Публічної школи рисунку, що забезпечила академічну освіту талановитій молоді. Програма з рисунку та живопису передбачала роботу з гіпсами, натюрмортом, оголеною натурою, пейзажем. Викладався також курс пластичної анатомії, перспективи та історії мистецтва [3, с. 28]. Тут, паралельно із

загальноосвітньою підготовкою в учительській семінарії або гімназії, студенти отримували освіту близьку за навчальним планом до художньої академії чи спеціального мистецького навчального закладу. Важливою була й особиста світоглядно-мистецька позиція вчителів. Йосип Бокшай, маючи пієтет перед творчістю старих майстрів (таких, як Рембрандт, Дж. Батіста Тьєполо, Дюрер), активно залучав студентів до вивчення спадщини класиків світового мистецтва та загалом робив акцент на основах академічної підготовки. Такий досвід і знання формують у студентів критичне бачення творів мистецтва, розуміння прекрасного, вміння порівнювати та аналізувати. Звичайно, для всебічного розвитку студентам необхідна була активна інформація про сучасний стан світового мистецтва. Цю нішу в навчальному процесі зайняв Адальберт Ерделі, який звертався частіше до тенденцій сучасного європейського мистецтва. Його захоплення німецьким експресіонізмом відбилась як на особистих творах 30–40-х рр., так і у творах учнів – А. Коцки, А. Добоша, Ф. Манайла. Про методи навчання у школі добре висловився мистецтвознавець Я. Златлоукал, вважаючи, що Й. Бокшай вчив прекрасного ремісничого спостереження, вміння схопити настрої та імпресіоністичної манери письма. Натомість А. Ерделі акцентував на виразності композиції, модерному баченні та трактуванні природи, на увиразненні власного авторського художнього почерку [11]. Обидва вчителі активно долучають учнів до розуміння та використання тих скарбів, якими наділені мешканці підкарпатського краю: мальовнича природа, народне мистецтво у всіх його жанрах, дерев'яна архітектура, а також своєрідний устрій життя верховинців, їхні фольклор та міфологія [6, с. 70]. Ці сфери стали визначальними у живописі закарпатців. Надалі чимало критиків відзначатимуть у творчості А. Коцки, Ф. Манайла, Е. Кондратовича тісний зв'язок з народним мистецтвом і в тематиці, і в застосуванні його принципів; краса карпатських панорам стала постійною темою для З. Шолтеса, А. Кашшя, О. Грабовського, Г. Глюка, Е. Кондратовича. Такий синтез традицій та новаторства у школі став плідним ґрунтом для майбутніх художників, які, пізнаючи багатогранність мистецького фаху, обирали кожен свій шлях у мистецтві. Варто відмітити, що ентузіазм учителів, їх персональна робота з учнями, негативне ставлення до дилетантизму, салонності та офіціозу та принциповість позиції щодо шляху розвитку мистецтва краю забезпечили школі не просто успіх. Саме образотворче мистецтво Закарпаття стало каталізатором підйому національної свідомості краю в першій половині ХХ століття, рушійною об'єднавчою силою зростаючого патріотизму, національної ідентифікації [1, с. 45].

Золтан Шолтес був одним із найталановитіших та самовідданих учнів школи. Незважаючи на паралельне навчання в Ужгородській греко-католицькій духовній семінарії (та будучи рукоположеним у сан священика у 1933 р.), З. Шолтес активно займався живописом, виїздив на пленери, організовував власні виставки. Особливо близькими йому були творчість, методи викладання та сама постать Й. Бокшя, з яким він зберігав товариські відносини протягом усього життя. Саме Бокшя З. Шолтес вважав своїм учителем, наслідуючи його світоглядно-теоретичні та техніко-практичні принципи, переймаючи досвід безпосередньо в майстерні. Перші етюди З. Шолтеса, створені кольоровою крейдою з акварельними підмальовками (сьогодні зберігаються в колекції сестри художника), засвідчують беззаперечність авторитету Й. Бокшя – реалістичні, ліричні, з точним вправним рисунком. Художника також вабили твори на сакральну тематику, власне, й сам Бокшя у 1920–1930-х рр. активно працював над відтворенням біблійних сюжетів (“Проповідь” (1926), “Святий Іван Златоуст на літургії” (1927), монументальний розпис плафона Ужгородського кафедрального собору (1939)). Проте, релігійна тематика не стала домінуючою у творчому доробку З. Шолтеса (хоч і був священиком), як і не розвивав жанр портрета (натхненний прикладом А. Ерделі, З. Шолтес створив кілька вдалих образів: “Голова старика” (1928), “Старий” (1931), “Портрет селянина з люлькою” (1932)). Сюжетні тематичні полотна мають місце у творчому доробку митця, особливо у ранній період творчості: “На прядки” (1934), “Старий млин” (1946), “Вивіз сіна з полонини” (1947), проте найбільш виразно талант художника проявився в ділянці пейзажу, а основною темою творів стали Карпати. Апелюючи до самотньої етнокультури та величної природи рідного краю, синтезуючи у власному творчому методі риси традиційного народного мистецтва з інноваційними пошуками європейського живопису, З. Шолтес створював краєвиди, неповторні за своїми образотворчими ознаками та силою виразності.

Суттєвим чинником, що мав вплив на якість самотніх пейзажів художника, став плернерний досвід. Закарпатці осмислювали та приймали як керівництво до дії традиції художніх шкіл Нодьбані, Кечкемета, Мюнхена, Парижа. Зокрема, переймались важливістю роботи безпосередньо на повітрі. З ініціативи Й. Бокшая та А. Ерделі, починаючи з 1921 р., проводились активні практики плернерів, у тому числі міжнародні, що сприяли піднесенню художнього процесу на Закарпатті та стали “школою” не лише для митців-пейзажистів, але й художників ширшого жанрового спрямування. Для них плернер став не лише засобом вивчення та трактування природи, він став каталізатором на шляху до творчого становлення окремих індивідуумів. Кожен з них вчився в природи, розкриваючи в собі потужні живописні якості, а колір ставав основним засобом трактування безмежних просторів Карпат.

Для З. Шолтеса плернерний досвід був украй важливим. “Протягом багатьох років він послідовно і цілеспрямовано працює на плернері, вивчає пластику пейзажних форм, збагачує свою майстерність у композиції, виборі мотивів, кольору та фактури живописного полотна” – зауважує дослідник А. Шпаков [2, с. 3]. Ці натурні студії виступили для З. Шолтеса не менш вагомим освітнім фактором, як навчання в іменитих учителів. Гостре реалістичне світовідчуття та образне відтворення гармонії натурального матеріалу – невід’ємні компоненти пейзажів З. Шолтеса. Майже всі його композиції писані безпосередньо з природи, і їх викінченість, по суті, картинна довершеність свідчать про неабиякий досвід натурних студій та загалом про уміння привнести у трактовані природні мотиви відповідну міру імпровізації. Це відчуття імпровізації, власне, й увиразнює у творчому методі художника певний стик шляхів сприйняття природи: з одного боку, це підсвідоме захоплене ставлення до краси закарпатського пейзажу, з іншого – результат багаторічних безпосередніх спостережень за мінливістю гірських панорам, багатоманіттям станів природи, зміною кольорів та тонів. Шолтес слідував реалістичній традиції, перейнятій від Й. Бокшая, проте стильовий реалізм художника не заперечує наявності експресії у манері письма, рис романтизму в художньому образі та імпресіоністичного тонкого колориту.

Отже, за результатами дослідження, доведено, що безпосередній вплив на становлення творчої постави Золтана Шолтеса мали такі імениті майстри як Й. Бокшай та А. Ерделі – викладачі приватної Публічної школи малюнку, де навчався молодий художник. Перший у своїй навчальній програмі апелював до творчості старих майстрів, залучав учнів до вивчення спадщини класиків світового мистецтва; Ерделі ж доносив до учнів актуальну інформацію про сучасний стан та тенденції світового мистецтва. Й. Бокшай вчив уважного, майже ремісничого, ставлення до природи, уміння схопити настрої та імпресіоністичної манери письма. А. Ерделі акцентував на виразності композиції, модерному баченні та трактуванні природи, на потребі пошуку авторського художнього почерку. Особливо близькими для Шолтеса виявились методи викладання та творчість Й. Бокшая. Робота на плернері, що була активно підтримана художниками “Підкарпатського Барбізону”, стала для З. Шолтеса визначальною на шляху формування жанрового тематичного спрямування, пластичної мови, колористики, образності. Здобутий Шолтесом професійний вишкіл, поряд з гострим відчуттям та образним осмисленням гармонії та естетичної цінності природи, стали базовими у формуванні його індивідуального творчого методу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Золтан Шолтес / [Упор. В. Штець]. – Львів : Ладекс, 2009. – 240 с.
2. Золтан Шолтес. Альбом. [Вступ. стаття А. Шпакова]. – К. : Мистецтво, 1973. – 60 с.
3. Небесник І. Адальберт Ерделі / І. Небесник. – Львів : Видавництво Мс, 2007. – 296 с.
4. Небесник І. Творчість видатних художників Закарпаття / І. Небесник. – Ужгород : Вид-во В. Падяка, 2005. – 76 с.
5. Небесник І. Художня освіта на Закарпатті у ХХ столітті: історико-педагогічний аспект : монографія / І. Небесник. – Ужгород : Закарпаття, 2000. – 168 с.
6. Островський Г. Образотворче мистецтво Закарпаття / Г. Островський. – К., 1974. – 198 с.
7. Філіп Л. Меморіальна кімната заслуженого художника України З. І. Шолтеса в Закарпатському обласному краєзнавчому музеї / Л. Філіп. – Ужгород, 2003.
8. Чуліпа І. Золтан Шолтес / І. Чуліпа. – Ужгород : Карпати, 1989. – 11 с.
9. Штець В. Слово про майстра // Золтан Шолтес. – Львів : Ладекс, 2009. – С. 7–38.

10. Ювілейна ретроспективна виставка творів Золтана Шолтеса, присвячена 60-річчю від дня народження художника : Каталог / [Укл. Г. Бикова]. – Ужгород, 1971. – 22 с.
11. Zlatoukal J. U vytvarniku na Podkarpatske Rusi // Podkarpatska Rus. – Bratislava, 1936. – S. 234–238.

REFERENCES

1. Zoltan Sholtes [Zoltan Sholtes] (2009), Ladex, Lviv. (in Ukrainian).
2. Zoltan Sholtes. Albom [Zoltan Sholtes. Album], (1973), Mystectvo, Kyiv. (in Ukrainian).
3. Nebesnyk, I. (2007), Adalbert Erdeli [Adalbert Erdeli], Vudavnytvo Mc, Lviv. (in Ukrainian).
4. Nebesnyk, I. (2005), Tvorchist' vydatnyh hudozhnykiv Zakarpattia [Arts prominent artists of Transcarpathia], Vudavnytvo V. Pad'aka, Uzhhorod. (in Ukrainian).
5. Nebesnyk, I. (2000), Hudozhnia osvita na Zakarpatti u XX stolitti: istoryko-pedagogichniy aspekt: Monografia [Art education in the Carpathian region in the twentieth century : historical and pedagogical aspect : Monography], Zakarpattia, Uzhhorod. (in Ukrainian).
6. Ostrovs'kyi, G. (1974), Obrazotvorche mystetstvo Zakarpattia [Fine art of Transcarpathia], Kyiv. (in Ukrainian).
7. Filip, L. (2003). Memorial'na kimnata zasluhenogo hudozhnyka Ukraïny Z. I. Sholtesa v zakarpats'komu oblasnomu kraieznavchomu muzeii [Memorial room of Honored Artist of Ukraine Z. I. Sholtes in the Transcarpathian regional museum], Uzhhorod. (in Ukrainian).
8. Chulipa, I. (1989), Zoltan Sholtes [Zoltan Sholtes], Karpaty, Uzhhorod. (in Ukrainian).
9. Shtec, V. (2009), Slovo pro maistra [The word about the master], Ladex, Lviv. (in Ukrainian).
10. Yuvilejna retrospectyvna vystavka tvoriv Zoltana Sholtesa, prysviachena 60-richchiu vid dnia narodzhennia hudozhnyka: Katalog [Anniversary retrospective exhibition of works by Zoltán Sholtes dedicated to 60 anniversary of the artist: Catalogue], (1971), Uzhgorod. (in Ukrainian).
11. Zlatoukal, J. (1936) U vytvarniku na Podkarpatske Rusi [The artists of Subcarpathian Rus], Podkarpatska Rus [Subcarpathian Rus], Bratislava, pp. 234–238. (in Slovakian).

УДК 7.046.3

Альона Рудич

СТИЛІСТИКА РАННЬОХРИСТІЯНСЬКИХ КАТАКОМБ У СУЧАСНИХ РОЗПИСАХ НИЖНІХ ХРАМІВ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ ТВОРЧОСТІ ІКОНОПИСЦІВ

У статті досліджено стилістичні особливості ранньохристиянських розписів у порівнянні з сучасними стінописами нижніх храмів, що за специфікою художнього оформлення близькі до катакомбного вирішення. Розглянуто, наскільки можливе поєднання мистецтва різночасових культур при розробці системи розпису нового пам'ятника. Охарактеризовано художні тенденції в оздобленні нижніх храмів Росії та України початку ХХІ ст.

Ключові слова: катакомбний живопис, сучасні розписи, нижні храми, іконописці.

Алена Рудич

СТИЛІСТИКА РАННЕХРИСТІАНСКИХ КАТАКОМБ В СОВРЕМЕННЫХ РОСПИСЯХ НИЖНИХ ХРАМОВ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ ТВОРЧЕСТВА ИКОНОПИСЦЕВ

В статье исследованы стилистические особенности раннехристианских росписей в сравнении с современными стенописями нижних храмов, по специфике художественного оформления близких к катакомбному решению. Рассмотрено, насколько возможно сочетание искусства разновременных культур при разработке системы росписи нового памятника.

Охарактеризовано художественные тенденции в отделке нижних храмов России и Украины начала XXI в.

Ключевые слова: катакомбная живопись, современные росписи, нижние храмы, иконописцы.

Alyona Rudych

STYLISTICS EARLY CHRISTIAN CATACOMBS LOWER IN MODERN PAINTING CHURCHES: A COMPARATIVE ANALYSIS CREATIVITY ICONOGRAPHER

In the article the modern stylistic features murals of the lower church, on the specifics of decoration close to the catacombs, and compares them with early Christian frescoes. Analyzed what kind of subjects, principles of space and methods for creating an image of worship were borrowed by modern masters. On the example of high artistic level is considered as possible combination of art multi-cultures in the development of the painting of a new monument. To characterize the basic tendencies in the artistic decoration of the lower church of Russia and Ukraine in the early twenty-first. Among the favorites for the analysis include the temple baptismal Saints Zosima and Sabbatius of Solovki Trinity-Sergius Lavra (2002), he managed the project Alexander Soldatov, he is a teacher of icon painting school at the Moscow Theological Academy (MTA). The second church is a baptismal temple of the Holy Prince Dimitry Donskoy courtyard of Trinity-Sergius Lavra. The ensemble was created by creative collective of graduates of icon painting school in the MDA. The project manager has Valery Fyodorov. The works were carried out in 2005–2006 years in the art of painting of silicate. The third temple is crypt Saint north, which is part of the lower church of St. Elias Monastery in Odessa in honor of the holy Venerable Paisius Velichkovsky and Gabriel of Athos, which was painted in 2013 under the guidance Ivanova Tatiana. The painters of monumental graduates of Kharkiv State Academy of Design and Arts. In these temples influence of catacomb paintings resulted in the predominance of ornamental and symbolic motifs, images of birds, flowers, images of bowls. Also borrowed a total composite system and color, imitation marble slabs in the lower tier, lightness and transparency of the painting.

Consideration of temples show that dialogue is possible multi-cultures and brings new and interesting results of the study provided meaningful and justified the use of elements to create a coherent ensemble and avoiding eclecticism. The pioneers in this field are the Moscow masters and this is their merit, but the young Kharkov artists exploring their creativity and all the heritage of Christian art, try to go further, supporting and developing these traditions in modern religious art.

Key words: catacomb paintings, modern paintings, the lower church, iconographers.

Після тривалого атеїстичного періоду ХХ століття настав час повернення до традицій православного віросповідання і церковного мистецтва як його невід'ємної частини. Втрата спадкоємності і безпосередньої передачі досвіду привела до бажання вивчення витоків християнського мистецтва. Якщо на початку цього шляху намічалось звернення до більш пізнього давньоруського живопису, то зараз спостерігається рух до першоджерел, орієнтація на візантійські і ранньохристиянські пам'ятники, в тому числі і на римські катакомби як найдавніші з них. Найбільш доречним такий діалог культур став для оформлення нижніх храмів, архітектурний простір яких близький до катакомб.

Дослідженням елліністичних основ візантійського живопису та історії ранньохристиянського мистецтва займалися багато вчених, починаючи з таких класиків-візантиністів, як Д. Айналлов [1], Н. Кондаков [3], В. Лазарев [4], і закінчуючи сучасними мистецтвознавцями, як Г. Колпакова [2], О. Попова [5] та багато інших. Зокрема, у двотомнику Г. Колпакової "Искусство Византии" дається детальний опис катакомбного живопису, на який і посилається автор даної публікації.

Метою статті є виявлення стилістичних особливостей катакомбних розписів і їх порівняльний аналіз зі стінописами сучасних нижніх храмів.

Щоб краще розібратися, в чому полягають сучасні художні запозичення від ранньохристиянського мистецтва, необхідно детально зупинитися на іконографічних програмах катакомб і їх стильових особливостях.

Оскільки катакомби поєднували похоронну, меморативну і літургійну, власне, богослужбову функції, головними стали теми воскресіння мертвих, євхаристичні зображення і молитовні образи. Поширеними були композиції “Воскресіння Лазаря” і “Три отроки в печі вогняній”, “Йона в череві китовому”, які символізували майбутнє воскресіння і нетління плоті, а також сюжет Таємної вечері та образи Оронт.

Головним нововведенням катакомбного живопису стала відмова від ілюстративного і декоративного принципів пізньоантичного живопису: все зображене мало прихований зміст і було зрозуміле лише посвяченим. Мова символів і алегорій набувала тут особливого значення [2, с. 40].

Стіни катакомб членувалися згідно античних законів на окремі поля і ніші, в яких були вписані фігури і сцени. Хоча в стилістиці живопису також помітна величезна кількість античних запозичень і алюзій, проте в цілому інтер’єр формує зовсім інше враження. Так, змінюються принципи IV помпеянського стилю, відсутній декоративний за формою архітектурний стафаж, що створює своєрідну раму для зображень [8]. Поміж сценами – найпростіші розмежування мало нагадують архітектурні елементи пізньоантичного живопису. В композиції зникає складне архітектурне чи пейзажне тло.

Найбільш істотним здається зміна концепції простору. Відсутність конкретних ознак середовища порушує здійснення принципової вимоги античного мистецтва: кожна річ повинна зображатись в оточенні, до якого вона безпосередньо відноситься. Це відображає сутнісну для еллінської свідомості закономірність: грецький бог належить конкретній сакральній ділянці – теменосу. Інше – в живописі катакомб, де зникає замкнутість і обмеженість сцен. Вільне від яких би то не було предметних форм (архітектурних, пейзажних), пофарбоване білим або сіро-блакитним кольором, тло сприймається як нескінченність. Паралельність і симетрія в розташуванні фігур, їх однакова віддаленість від глядача створюють ефект взаємної автономності персонажів і фону: постаті ніби плавають у просторі, не зв’язуючись з ним. Зрештою, нова художня організація є відображенням зовсім іншого, у порівнянні з античністю, розуміння побутування божества, невмістимого ніяким конкретним простором і не пов’язаного з ним. Бог сам стає вмістилищем світу, він створює межі і форми існування світу.

Фігури, представлені на цьому нематеріальному фоні, вражають відсутністю щільного рельєфу, ескізністю фактури, мінімальною тілесністю. Тут майже немає ракурсних скорочень. Зображення виникають подібно тіням на межі небуття. Самотні прямостоячі постаті зазвичай темніші, ніж все навколишнє, представлені на тлі щільної порожнечі.

Об’єми фігур – начебто ще античні, як і стрій класичних пропорцій. Тим часом, їх не можна сприймати у контексті ілюзійного мистецтва як відображення дійсності. Античні прийоми в передачі матерії не покликані стверджувати ілюзорну реальність зображеного, але повинні позначати надреальність його буття: представлені персонажі знаходяться в одному просторі з глядачем й одночасно перед престолом Всевишнього. Головним стає духовний зміст образу.

Створення серцевого і духовного взаємозв’язку, зображених і реально присутніх у храмі в єдиній молитві до Бога – щось принципово нове для живопису. Фреска не покликана прикрашати приміщення, наставляти або повчати. Зображення перестає бути “обрамленням” реально існуючого поруч життя. Живопис сприймається як спосіб активного преображення дійсності, бо в ній вперше відображена вища реальність, введена в земний час і земний простір [2, с. 41–43].

Кращі досягнення й основні принципи ранньохристиянського живопису і були взяті за основу сучасними іконописцями. Наче стародавні художники, вони створюють образи на світлому тлі, уникаючи зображення другорядних деталей та оточення, поділяючи стіни найпростішою декоративною смугою, зберігаючи при цьому єдиний молитовний простір. Існує не тільки ідейне, але й практичне значення такого рішення: біле тло частково компенсує відсутність природного джерела світла, розділова червона смуга організує зображений простір,

ранньохристиянська символіка, така, як монограма Христа, різні птахи, які означають людську душу, вносять різноманітність у сюжетні розписи. Також загальним для всіх храмів цієї групи є заповнення невеликих порожніх площин гірляндами з квітів і фруктів, канфарами з плодоносними деревами, стилізованими рослинними орнаментами, що створюють образ райського саду, популярного в східному мистецтві [9, с. 91].

Кілька храмів у Росії та в Україні розписані подібним чином, розглянемо деякі з них.

У 2002 році у подвір'ї Трійце-Сергієвої лаври (Московська область) був розписаний хрещальний храм Святих Зосими та Саватія Соловєцьких. Проектом керував Солдатов Олександр Миколайович – викладач іконописної школи при Московській духовній академії (МДА).

Стилістичний аналіз підтверджує помітний вплив катакомбних розписів, що виразився у переважанні орнаментально-символічних мотивів, образів птахів, квітів, зображень чаш. Крім того, запозичена загальна композиційна система і колорит, імітація мармурових плит у нижньому ярусі розпису. В орнаментах домінують вінки з колосків пшениці і виноградної лози – символи євхаристії. Образи ж вирішені в пізнішій стилістиці. Майстер досягає античної легкості та ескізності письма, зберігаючи риси давньоруського, зокрема новгородського, монументального живопису XII–XIII століть, що вплинув на формування Солдатова як художника-іконописця. У цьому проекті помітний його індивідуальний почерк, але це не заважає автору експериментувати. Також присутні елементи й окремо взяті сюжети з візантійських книжкових мініатюр і синайських ікон XII століття. З'являються і характерні для візантійських темплонів арочні обрамлення сюжетів колонами. У деяких сценах написано архітектурне і пейзажне тло. Пози святих і апостолів виглядають невимушено за рахунок різноманітності ледь помітних природних поворотів, що надає жвавості і деякої реалістичності образам. Менше іконографічної свободи в зовнішності Христа і Богородиці, зображених у вівтарі, так як канону завжди суворіше дотримуються при зверненні до глав священної ієрархії.

Таким чином, цей храм став одним з перших прикладів синтезу різних стилів, що включає ранньохристиянський катакомбний живопис.

Ще одним об'єктом, вартим уваги, є хрещальний храм святого благовірного князя Дмитрія Донського подвір'я Трійце-Сергієвої лаври. Ансамбль створювався творчим колективом випускників іконописної школи при МДА. Керівник проекту – Валерій Фьодоров. Роботи проводилися в 2005–2006 роках у техніці силкатного живопису [6, с. 196–211].

Мальовниче оздоблення, як і в попередньому храмі, є варіацією катакомбного стилю. Діалог відчутний у колірному і композиційному відношенні, в обробці мармуром, стилізованих орнаментах. По периметру храму розміщені розписи з дванадцятьма святами, на стовпах святі мученики, преподобні, князі, царі, апостоли. Різна творча манера учасників артілі привела до деякого стилістичного дисонансу в рішенні образів і сюжетів, але загальний колірний лад нівелює відмінні особливості. Світлий колорит з домінуючими відтінками ніжних коралових, зелених, золотистих охр, сріблястих лазуритів у поєднанні з легкістю і прозорістю письма нагадують пізноантичні фрески. Але в той же час навіть окремо стоячі фронтальні образи святих вже не несуть у собі християнської архаїки, властивої катакомбним образам. Замість цього в іконографії та пластичному рішенні відчутний вплив балканських пам'яток (Софії Охридської, 1037–1056 рр.), давньоруських (мозаїки Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві, 1111–1113 рр.), візантійських мініатюр та ікон.

Зовсім нещодавно, в 2013 році був розписаний ще один пам'ятник церковного мистецтва, орієнтований на катакомбне мистецтво, – крипта святої Севери, що є частиною нижнього храму Свято-Іллінського чоловічого монастиря міста Одеси на честь святих преподобних Паїсія Величковського і Гавриїла Афонського. Над розписом працювали іконописці-монументалісти, випускники Харківської державної академії дизайну і мистецтв на чолі з Івановою Тетяною.

Бельгійська свята Севера Трирська жила в VII столітті до розколу християнства і шанується як католиками, так і православними. У роботі над розписом крипти художники спробували поєднати риси західноєвропейського середньовічного мистецтва і катакомбного. Іконографічна програма присвячена життю Севери – абатиси монастиря святого Сімфоріана [7].

У композиційних розробках автори орієнтувалися на середньовічну книжкову мініатюру, що відобразилося у видовжених пропорціях, характерному одязі, особливостях малюнку. При цьому в стилі написання образів зберігаються і сучасні впливи. Подібні завдання вже вдало вирішувалися Солдатовим у розписі собору в Гамбурзі, з чією творчістю добре знайомі харківські художники. Але розпис кожного наступного храму приносить свої знахідки і відкриття. У крипті святої Севери їх декілька: оригінальні орнаменти, перероблені з елементів помпеянського канделябрового стилю, з особливою ретельністю написані різноманітні птахи. Головним досягненням розпису є розроблена нова житійна іконографія, колірна гармонія і композиційна врівноваженість, вірно обраний масштаб фігур.

Розглянуті храми дозволяють зробити висновок, що діалог різночасових культур можливий і приносить нові, цікаві результати за умови осмисленого вивчення та виправданого використання елементів з метою створення цілісного ансамблю та уникнення еkleктики. Першовідкривачами в цій області виступають московські майстри – в цьому їх заслуга, але молоді харківські художники, вивчаючи їх творчість і всю спадщину християнського мистецтва, намагаються йти далі, підтримуючи і розвиваючи ці традиції в сучасному церковному живописі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Айналов Д. В. Эллинистические основы византийского искусства. Исследования в области истории ранневизантийского искусства / Д. В. Айналов. – СПб., 1900. – 230 с.
2. Колпакова Г. Искусство Византии. Ранний и средний периоды / Г. Колпакова. – СПб. : Азбука-Классика, 2010. – 528 с.
3. Кондаков Н. П. Древнехристианские храмы / Н. П. Кондаков. – М., 1886.
4. Лазарев В. Н. История византийской живописи / В. Н. Лазарев. – М., 1986. – 329 с.
5. Попова О. С. Проблемы Византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы / О. С. Попова. – М. : Северный паломник, 2006. – 1088 с.
6. Современная православная монументальная живопись / [авт.-сост. А. Л. Чукина]. – М., 2009. – 268 с.
7. Положение мощей святой Северы. Официальный сайт Свято-Ильинского мужского монастыря [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://iliya-monastery.org/blog/?p=23826> (дата обращения: 10. 08. 2015).
8. Словарь терминов изобразительного искусства [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://artdic.ru/txt/15/0871a.htm> (дата обращения: 10. 08. 2015).
9. Фомин М. В. Открытие христианского искусства [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://byzantina.files.wordpress.com/2013/12/08_lecture_3.pdf (дата обращения: 10. 08. 2015).

REFERENCES

1. Ainalov, D. V. (1900), *Ellinisticheskie osnovy vizantiiskogo iskusstva. Issledovaniia v oblasti istorii rannevizantiiskogo iskusstva* [Hellenistic foundations of Byzantine art. Research in the history of early Byzantine art], Sankt-Perersburg. (in Russian).
2. Kolpakova, G. (2010), *Iskusstvo Vizantii. Rannii i srednii periody* [Byzantine art. Early and middle period], Azbuka-Klassika, Sankt-Perersburg. (in Russian).
3. Kondakov, N. P. (1886), *Drevnekhristsianskie khramy* [Early Christian churches], Moscow. (in Russian).
4. Lazarev, V. N. (1986), *Istoriia vizantiiskoi zhivopisi* [The history of Byzantine painting.], Moscow. (in Russian).
5. Popova, O. S. (2006), *Problemy Vizantiiskogo iskusstva. Mozaiki, freski, ikony* [Problems of Byzantine art. The mosaics, frescoes, icons], Severnyi palomnik, Moscow. (in Russian).
6. *Sovremennaia pravoslavnaia monumental'naia zhivopis'* (2009) [Innovative Orthodox monumental painting], author-composer A. L. Chukina, Moscow. (in Russian).
7. *Polozhenie moshchei sviatoi Severy. Ofitsial'nyi sait Sviato-Il'inskogo muzhskogo monastyria* [The position of the relics of the saint north. Official site of the St. Elias Monastery], available at: <http://iliya-monastery.org/blog/?p=23826> (10. 08. 2015).

8. Slovar' terminov izobrazitel'nogo iskusstva [Glossary of art], available at: <http://artdic.ru/txt/15/0871a.htm> (10. 08. 2015).
9. Fomin, M. V. Otkrytie khristianskogo iskusstva [The discovery of Christian art], available at: http://byzantina.files.wordpress.com/2013/12/08_lecture_3.pdf (10. 08. 2015).

УДК (7.01+7.021.2):629.34-056.24

**Наталья Вергунова
Виктор Мироненко**

ПРОЕКТНЫЕ РЕШЕНИЯ СРЕДСТВ ПЕРЕДВИЖЕНИЯ ДЛЯ ИНВАЛИДОВ НА ОСНОВЕ ТРАНСФОРМАЦИИ

В статье исследованы особенности проектных решений средств передвижения для инвалидов на основе трансформации. Приведены практические примеры транспортных средств для инвалидов, отражающие квинтэссенцию принципов трансформации и воплощающие основы их построения. Рассмотрены проектные решения и функциональные возможности трансформирующихся структур этих объектов.

Ключевые слова: проектные решения, функциональные возможности, средства передвижения для инвалидов, трансформация.

**Наталія Вергунова
Віктор Мироненко**

ПРОЕКТНІ РІШЕННЯ ЗАСОБІВ ПЕРЕСУВАННЯ ДЛЯ ІНВАЛІДІВ НА ОСНОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ

У статті досліджено особливості проектних рішень засобів пересування для інвалідів на основі трансформації. Приведено практичні приклади транспортних засобів для інвалідів, що відображають квінтесенцію принципів трансформації та втілюють основи їхньої побудови. Розглянуто проектні рішення та функціональні можливості структур об'єктів, які трансформуються.

Ключові слова: проектні рішення, функціональні можливості, засоби пересування для інвалідів, трансформація.

**Natalia Vergunova
Victor Mironenko**

DESIGN SOLUTIONS OF VEHICLES FOR PEOPLE WITH DISABILITIES BASED ON TRANSFORMATION

Disability is one of the components of human existence. Almost everyone in their lifetime can get temporary and permanent disruptions, especially common for the elderly. Anyway, to improve the life quality of people with disabilities, there are measures required to be taken at the national level and to be carried out by competent authorities. One such national measure is provision to disabled people special devices to ensure proper comfort while satisfying the relevant requirements.

An important lever for efficiency improving of this public policy course in relation to people with disabilities is design, involved in almost all the levels of development and implementation of future objects of the appropriate purpose. One of the basic and urgent needs for people with disabilities is transportation, which will help to ensure complete integration and participation of people in the economic, social and cultural life of society.

Today in Ukraine the qualitative and quantitative level of this demand satisfying is at an early stage and needs organization and planning. To achieve these goals, powers of research and production should be involved, including design tools.

Transformation as one of design principles in this case gains in importance. Using principles of transformation in design process gives an ability to create multifunctional and universal vehicle for people with disabilities. Such vehicle aimed at minimizing both forced dependence of the environment and to enhance the self-actualization and self-realization.

The design solutions and functional capabilities of transforming vehicles are analyzed. Wheelchairs must assure descent / ascent stairs climbing and overpassing other obstacles. Mechanical wheelchair “GradiStandard” has special cross-shaped bearings. In “CARRIER” wheelchair these requirements are satisfied with “Galileo Wheel” construction of the wheelpair. The minimal set consists of one pair, with one primary wheel and one auxiliary, that is inside of the primary in the folded state and spreads out of the boundaries in unfolded state to form a track. In the very moment the system of levers begins to move in different directions. Each lever ends up with an auxiliary wheel, which pushes on the rubber wheel rim from inside. Tyre configuration is changing under this force, so it transforms to the shape of trapeze.

The main function of the electro mobile “Kenguru” is moving on long distances. Proceeding from this function, it is also necessary to provide a process of an arrangement of the person with disabilities in electromobile salon. The algorithm of this process is simple enough: opening of a door of an electromobile is activated by means of remote control, thus there is an automatic lowering of a special ramp for loading and placing of the wheelchair in salon.

Thus, the transforming volume-spatial structure of vehicles for people with disabilities allows to assert, that transformation offers functional advantages in organizing special needs and makes this process more comfortable.

Key words: *design solutions, functional capabilities, vehicles for people with disabilities, transformation.*

Одним из приоритетов и социально значимых ориентиров для работы дизайнера является проектирование разнообразных объектов для людей с инвалидностью, облегчающих их адаптацию в повседневной жизни. Трансформация как один из принципов формообразования в промышленном дизайне в этих условиях приобретает особую актуальность, так как функционально оправданное, с соответствующими композиционными качествами, применение принципов трансформации в процессе формообразования объекта прямо пропорционально его многофункциональности. В случае со средствами передвижения для инвалидов свойство многофункциональности обеспечивает более высокий уровень организации их потребностей, способствует минимизации вынужденной зависимости от окружающих и повышению уровня самоактуализации и самореализации.

В большинстве информационных источников рассматривается применение принципов трансформации в дизайне в целом, но не раскрывается их роль в разработке средств передвижения для инвалидов. В общетеоретическом осмыслении проблематики использованы работы следующих исследователей: В. Устина [7], В. Семкина [6], В. Мироненко [4], Д. Робертсона и К. Ульриха [10], В. Синга [11] и других авторов.

Цель статьи заключается в выявлении наиболее перспективных проектных решений трансформирующихся средств передвижения и их функциональных возможностей, необходимых для дальнейшего уточнения и обобщения принципов трансформации в проектной деятельности дизайнера.

Обоснование и наименование принципов формообразования в дизайне рассматривается в зависимости от тех или иных литературных источников и субъективного представления их авторов. Согласно некоторым формулировкам, толкованиям и другим результатам терминологического осмысления, для обозначения процесса трансформации в дизайне применяется термин “гибкость”.

Терминология гибкости многопланова и охватывает разные аспекты человеческой деятельности. Она затрагивает общее понимание принципов мироздания; рассматривается в

контексте физических качеств человека, его психологических возможностей. Гибкость также свойственна природному миру, где “изменение – явление закономерное, возникающее под действием на форму как внутренних, так и внешних сил. Живые формы, изменяясь, остаются целостными организмами” [7, с. 183].

Принцип гибкости, в отличие от других принципов формообразования, не является междисциплинарным и универсальным в восприятии значения искусства и дизайна, его смысловое наполнение более специализированно и обусловлено определенными факторами. В дизайнерском проектировании и критериях оценки продуктов промышленного дизайна эти факторы проявляются в процессах глобализации и порожденных ими быстрых темпах насыщения рынка товарами, жесткой конкуренции, требующей изменений в организации и технологиях производства.

Следует отметить, что в работах многих исследователей гибкость выступает не как принцип формообразования объекта, а скорее определенное свойство этого объекта. Так, Атиф Куреши, Джереми Мерфи, Бенджамин Кучински, Кэролин Коннер Сэпперсон под руководством Кристена Вуда в работе “Принципы гибкости продукта” (“Principles of product flexibility”) под гибкостью объекта подразумевают “способность к реагированию (адаптируемость) системы к многомерным требованиям пользователей к любым будущим изменениям объекта” [9, с. 2].

Действительно, смысловое наполнение термина “гибкость” более всего подходит для обозначения свойства объекта, а не принципа построения его объемно-пространственной структуры. Уместнее сказать, что форма объекта преобразуется или трансформируется, обеспечивая гибкость объекта. Как таковая трансформация напрямую влияет на формообразование объекта, его художественно-пластическое и проектно-образное решение, выполненное в соответствии с требованиями пользователей и адаптированное к современным рыночным отношениям.

В статье Викрамжита Синга “Инновации в проектировании путем преобразования: Фундаментальное исследование трансформации принципов” (“Innovations in Design Through Transformation: A Fundamental Study of Transformation Principles”) под трансформацией подразумевается “изменение структуры объекта с целью обеспечения его новых функциональных возможностей или усовершенствования уже существующих” [11]. Структура объекта в этом контексте рассматривается как “определенное состояние объемно-пространственного построения, в котором объект выполняет основную функцию или несколько функций” [11].

Трансформация свойственна проектной деятельности Джо Коломбо – представителя футурологического дизайна жилой среды 60-х годов. По мнению Коломбо, в будущем людям потребуются новый тип среды обитания: “пространства, которые могут трансформироваться; пространства, подходящие для медитации и экспериментов, для интимности и для общения” [1]. Этот посыл лег в основу множества проектных разработок итальянского дизайнера, как промышленных объектов массового производства, так и концептуально-футурологических инсталляций, выполненных для выставок и международных конкурсов.

Среди наиболее известных разработок Коломбо: кресло “Tube” (1969–1970), сделанное из стальных цилиндров, обитых тканью и соединенных резиновыми переходниками; кресло-трансформер “Multi Chair” (1969), состоящее из двух подушек, заполненных полиуретаном, подушки можно использовать отдельно или соединить вместе в различных вариантах (стул, кресло, кушетка); многофункциональный блок “Total Furnishing” (1971) – динамическая система для жизни, включающая четыре блока (кухня, стенной шкаф, ванная и спальня) на площади в 28 квадратных метров [1].

Перспективность трансформации в формообразовании объектов отмечена в теоретических трудах нескольких авторов [4; 6; 7]. “Она проявляется уже на первых стадиях композиционной работы, когда происходит отбор вариантов решения одной и той же формы, когда по-разному составляются (сочетаются, комбинируются, полностью изменяются) ее элементы” [7, с. 188]. В применении к средствам передвижения для инвалидов трансформация

приобретает особое значение, ее многоплановость в возможностях и приемах осуществления предоставляет разнообразное количество решений поставленных задач.

Для дальнейшего уточнения и обобщения принципов трансформации следует более внимательно рассмотреть трансформирующиеся средства передвижения, их проектные решения и функциональные возможности.

Транспортные средства для инвалидов с трансформирующейся структурой ориентированы, в основном, на обеспечение передвижения пользователя в тех или иных условиях с преодолением соответствующих препятствий. В средствах передвижения первого уровня – это возможность спуска и подъема по лестнице, специальная организация которой представлена в проектом решении российской инвалидной коляски “Гради-стандарт” (Компания “ГРАДИ”).

Механизм трансформации “Гради-стандарт” основан на расположенных спереди и сзади двух парах крестообразных опор. При спуске по лестнице рабочими являются передние крестообразные опоры, при этом задние “кресты” выполняют роль антипрокидывателя. При подъеме по лестнице (осуществляется спиной вперед) ведущие “кресты” – задние, а передние, соответственно, работают в качестве антипрокидывателя [3].

В целом конструктивно-технологическое решение инвалидной коляски “Гради-стандарт” отличается от подобных приспособлений для передвижения, наличие возможности трансформации обеспечивает одну из важных проблем передвижения – спуск и подъем по лестнице. В то же время мускульный характер привода предполагает от человека с инвалидностью значительных физических усилий в процессе перемещения по лестнице, а большие габаритные размеры трансформированной инвалидной коляски значительно усложняют передвижение по узким лестничным маршам и площадкам, характерным многоэтажным жилым домам стран постсоветского пространства.

Следующей функцией средств передвижения первого уровня является вертикализация – придание человеку с инвалидностью положения “стоя”, что обеспечивает более комфортное общение с окружающими и другие повседневные необходимости. Дизайнер Джейк Эди разработал концептуальное решение инвалидного кресла “Modiv” с электродвигателем, который приводит в движение механизм задней стойки – основного трансформирующего компонента [8]. Конструкция “Modiv” напоминает треногу, между направляющими которой расположено инвалидное кресло. Два боковых “плеча” содержат органы управления, задняя стойка работает как опора, поднимая пользователя в положение “стоя” или опуская вниз – в положение “сидя”.

Проектное решение еще одного средства передвижения первого уровня – инвалидной коляски “CARRIER” – содержит расширенные функциональные возможности, охватывающие спуск/подъем по лестнице, вертикализацию и преодоление других препятствий. “CARRIER” основано на специальной конструкции колеса “Galileo Wheel” – разработке израильской компании “Galileo Mobility Instruments”, которая сочетает в себе и колесный, и гусеничный ход [2].

В минимальной комплектации “Galileo Wheel” состоит из основного колеса и вспомогательного, то есть из одной колесной пары. Другие комплектации характерны большим количеством вспомогательных колес, соответственно и изменением конфигурации гусеницы при трансформации. Одна пара в разложенном состоянии – это каплеобразная форма, две пары – трапециевидная форма и так далее. В любом случае вспомогательное колесо, одно или несколько, в собранном состоянии находятся внутри основного колеса, а в разложенном выдвигаются за его пределы.

В инвалидной коляске “CARRIER” применена система рычагов с роликами на концах, которая раскрывается, преобразуя круглое очертание резинового обода колеса в трапециевидное. Таким образом, инвалидная коляска трансформируется в несколько положений: передвижение с использованием колесного хода; спуск и подъем по лестнице на гусеничном ходу; вертикальное положение на основе энергетического блока и другие дополнительные преобразования [13].

Трансформация в средствах передвижения второго уровня сконцентрирована, в первую очередь, на размещении инвалида в салоне индивидуального транспортного средства. Для этих целей в корпорации “Toyota” было создано несколько версий субкомпактвэна “Toyota Raum”:

– версия с поворотным передним пассажирским сиденьем и с дополнением в виде электрического подъемника инвалидного кресла;

– версия с поворотным и выдвигающимся задним пассажирским сиденьем, также электрический подъемник инвалидного кресла;

– версия с поворотным и выдвигающимся вперед передним пассажирским сиденьем и электрический подъемник инвалидного кресла в качестве дополнения;

– версия с ручным управлением, оснащенная инвалидной коляской, которая при помощи электрического крана манипулятора с дистанционным управлением самостоятельно убирается в салон. Следовательно, данной версией человек с инвалидностью может управлять без посторонней помощи [12].

Вариативность средства передвижения “Toyota Raum” может быть расценена как агрегатирование, то есть наличие определенных дополнительных элементов, применяемых в тех или иных ситуациях. В зависимости от потребностей человека с инвалидностью, появляется возможность выбора и комбинаторики нескольких операций в одном транспортном средстве. Преобразование объемно-пространственной структуры транспортного средства, придание ему функциональной и образной многозначности свидетельствует о трансформируемом характере построения этого объекта.

Другое решение проблемы расположения инвалида в салоне транспортного средства предложено в моделях электромобиля “Kenguru”. Управление транспортным средством осуществляется непосредственно из инвалидного кресла, на котором человек с инвалидностью заезжает в салон автомобиля через заднюю дверь. Выдвижной пандус, фиксирующие элементы для инвалидного кресла; моторизованный руль или джойстик в качестве органов управления так или иначе преобразуют или трансформируют объемно-пространственную структуру средства передвижения “Kenguru”.

Комплексный подход в решении проблемы передвижения инвалидов продемонстрирован в концепте “Ferrari Numero UNO” от дизайнера Лукаша Мышинского (Lukasz Myszynski) [5]. “Ferrari Numero UNO” представляет собой инвалидную коляску и одноместный спортивный автомобиль с возможностью обоюдного интегрирования. Управление автомобилем осуществляется из инвалидной коляски, на которой пользователь заезжает через заднюю дверь. Оказавшись на водительском месте, инвалидное кресло трансформируется в водительское по специальным направляющим: подвеска и колеса отсоединяются.

Таким образом, можно утверждать, что транспортные средства для передвижения инвалидов, в которых используется принцип трансформации, обладают рядом функциональных преимуществ, направленных на многоплановые решения в обеспечении надлежащего комфорта при удовлетворении соответствующих потребностей инвалидов. Среди них можно выделить возможность спуска и подъема по лестнице; передвижение по пересеченной местности с преодолением соответствующих препятствий; принятие вертикального и горизонтального положения; упрощенное размещение в салоне транспортного средства; агрегатированное управление и другие целесообразные дополнения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джо Коломбо [Электронный ресурс] // Информационный портал “Totalarch”. – Режим доступа : <http://famous.totalarch.com/colombo>
2. Колесо Галилео на ходу меняет гусеницы [Электронный ресурс] // Информационный портал “Membrana”. – Режим доступа : <http://www.membrana.ru/particle/3237>
3. Кресло-коляска “Гради-Стандарт” [Электронный ресурс] // Официальный сайт ООО “ГРАДИ ПРОИЗВОДСТВО”. – Режим доступа : <http://www.gradi.pro/wheelchair.html>

4. Мироненко В. П. Архитектура, дизайн, эргономика: иллюстрированный терминологический словарь-справочник / В. П. Мироненко. – Белгород : Изд-во БГТУ, 2009. – 403 с.
5. Самые необычные транспортные средства для инвалидов [Электронный ресурс] // Информационный портал “За городом”. – Режим доступа : <http://ribalych.ru/2014/08/13/samye-neobychnye-transportnye-sredstva-dlya-invalidov/>
6. Семкин В. В. Морфологическая трансформация как средство решения художественно-конструкторских задач [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.06 “Техническая эстетика” / В. В. Семкин. – М., 1983. – 15 с.
7. Устин В. Б. Композиция в дизайне: учеб. пособие / В. В. Устин. – М. : Астрель, 2007. – 242 с.
8. Modiv: концепция идеальной инвалидной коляски [Электронный ресурс] // Информационный портал “AmpGirl”. – Режим доступа : <http://www.ampgirl.su/2010/03/29/modiv-koncepciya-idealnoj-invalidnoj-kolyaski/>
9. Qureshi, A. Principles of product flexibility / A. Qureshi, J. Murphy, B. Kuchinsky, C. Seepersad // Journal of Mechanical Design. – 2006. – vol. 10. – p. 31.
10. Robertson, D. Planning for product platforms / David Robertson, Karl Ulrich. – Cambridge : Sloan Management Review, 1998. – pp. 19–31.
11. Singh, V. Innovations in Design Through Transformation: A Fundamental Study of Transformation Principles / V. Singh, J. Krager, S. Skiles // Journal of Mechanical Design. – 2009. – vol. 131. – p. 18.
12. Toyota Raum [Электронный ресурс] // Социальный портал “Sheinik.com”. – Режим доступа : <http://www.sheinik.com/avtoinval.php>
13. Wildly Wonderful Wheelchair Design Concepts [Электронный ресурс] // Информационный портал “LoveThesePics”. – Режим доступа : <http://www.love-these-pics.com/2012/09/35-wildly-wonderful-wheelchair-design-concepts/>

REFERENCES

1. Joe Colombo // Data portal “Totalarch”, available at : <http://famous.totalarch.com/colombo> (access September 28, 2015). (in Russian).
2. Galileo Wheel changes tracks // Data portal “Membrana”, available at : www.membrana.ru/particle/3237 (access September 25, 2015). (in Russian).
3. Wheelchair “Gradi-Standard” // Official website of “GRADI PRODUCTION” company, available at : www.gradi.pro/wheelchair.html (access September 20, 2015). (in Russian).
4. Mironenko, V. P. (2009) Arhytektura, dyzajn, ergonomyka: illjustryrovannyj terminologycheskyj slovar'-spravochnyk [Architecture, design, ergonomics: illustrated terminological dictionary], Belgorod, BSTU. (in Russian).
5. The most unusual vehicles for people with disabilities // Data portal “In the country”, available at : <http://ribalych.ru/2014/08/13/samye-neobychnye-transportnye-sredstva-dlya-invalidov/> (access September 22, 2015). (in Russian).
6. Semkin, V. V. (1983), “Morphologic transformation as the decision of artistic and structural tasks”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Study of art.), 17.00.06, Semkin Vladimir All-Union research institute for industrial design, Moscow, 15 p. (in Russian).
7. Ustin, V. B. (2007) Kompozicija v dizajne: uceb. posobie [Composition in design: tutorial], Moscow, Astrel. (in Russian).
8. Modiv: the concept of ideal wheelchair // Data portal “AmpGirl”, available at : www.ampgirl.su/2010/03/29/modiv-koncepciya-idealnoj-invalidnoj-kolyaski/ (access September 19, 2015). (in Russian).
9. Qureshi A., Murphy J, Kuchinsky B and Seepersad C. (2006) Principles of product flexibility, Journal of Mechanical Design, vol. 10, p. 31. (in English).
10. Robertson, D., Ulrich K. (1998) Planning for product platforms, Cambridge, Sloan Management Review, pp. 19–31. (in English).

11. Singh, V., Krager J. and Skiles, S. (2009) Innovations in Design Through Transformation: A Fundamental Study of Transformation Principles, Journal of Mechanical Design, vol. 131, p. 18. (in English).
12. Toyota Raum // Data portal “Sheinik.com”, available at : www.sheinik.com/avtoival.php (access September 19, 2015). (in English).
13. Wildly Wonderful Wheelchair Design Concepts // Data portal “LoveThesePics”, available at : www.love-these-pics.com/2012/09/35-wildly-wonderful-wheelchair-design-concepts/ (access September 21, 2015). (in English).

УДК 75.041.5

Катерина Хоменко

КУПЕЦЬКИЙ ТА МІЩАНСЬКИЙ ПОРТРЕТ СЛОБОЖАНЩИНИ ТА ПОЛТАВЩИНИ КІНЦЯ ХVІІІ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті представлено результати дослідження феномену купецького та міщанського портрета на територіях Слобожанщини й Полтавщини. Наведено результати мистецтвознавчого дослідження у контексті європейських впливів на купецький і міщанський портрет регіонів. Охарактеризовано особливості використання атрибутів, костюма, композиційних і технічних особливостей у портретах Слобожанщини й Полтавщини. Розкрито особливості побутування явищ купецького й міщанського портрета на даних територіях із уточненням часових меж існування кожного із них.

Ключові слова: купецький портрет, міщанський портрет, портрет, Слобожанщина, Полтавщина.

Екатерина Хоменко

КУПЕЧЕСКИЙ И МЕЩАНСКИЙ ПОРТРЕТ СЛОБОЖАНЩИНЫ И ПОЛТАВЩИНЫ КОНЦА ХVІІІ – НАЧАЛА ХХ ВЕКА

В статье представлено результаты исследования феномена купеческого и мещанского портрета на территориях Слобожанщины и Полтавщины. Приведено результаты искусствоведческого исследования в контексте европейских влияний на купеческий и мещанский портрет регионов. Охарактеризовано особенности использования атрибутов, костюма, композиционных и технических особенностей в портретах Слобожанщины и Полтавщины. Раскрыто особенности бытования явлений купеческого и мещанского портрета на данных территориях с уточнением временных границ существования каждого из них.

Ключевые слова: купеческий портрет, мещанский портрет, портрет, Слобожанщина, Полтавщина.

Kateryna Khomenko

MERCHANTS AND BOURGEOIS PORTRAIT OF SLOBOZHANSCHINA AND POLTAVA REGION LATE XVIII – EARLY XX CENTURY

The article presents the results of the research of the phenomenon of merchants and philistines portrait on the territories of Slobozhanshchina and Poltava region. The study based on material what was collected in expedition held in Kharkiv Art Museum, Poltava Art Gallery, Borisovka historical museum, Kharkiv branch of the National Research and Restoration Center of Ukraine, as well as private collections of Kharkiv and Poltava. The results the research of art history, which included a

stylistic, technical and technological, compositional and iconographic analysis of portraits. Theoretical base for the study was the work of Soviet and modern Ukrainian and Russian researchers the art history, sociology, cultural studies, art history, research specialists in antiquities and costume. The results of the search refinement thesaurus on the matter, the concept of “philistines” and “merchant” portrait delineated, reveals the reasons and timing the using of the concepts of relevance. Disclosed the social origins the phenomenon, features of using and characteristics of portraits depending on the nature the customer request. Shown the analysis of stylistic influences rococo, biedermeier, romantic, sentimental, icons, the art of Peredvizhniki and impressionism to a merchant and philistines portrait of Slobozhanshchina and Poltava region. Opened the features the using of attributes, costume, compositional and technical features in the portrait of a region in the context a global and local trends. The features the phenomena of existence merchant and philistines portraits in these areas, specifying time limits the existence each of them. The results the comparative analysis of the works the late XIX – early XX century, the Kharkiv and Poltava region with the neighboring regions, including the other provinces the European part of the Russian Empire.

Key words: merchant portrait, philistine portrait, portrait, Slobozhanshchina, Poltava region.

Останнім часом при дослідженні мистецької спадщини провінційних міст колишньої Російської імперії виникає необхідність звернення до мистецтва “середніх” верств, міських мешканців. Портрети, що не зображують членів царської родини чи дворян, а зосереджені на зображенні міщанства, здатні у більшій мірі розкрити соціальні особливості суспільства в цілому. Адже, на відміну від портрета високого мистецтва, що використовує типову модель благополуччя, міщанство має свої характерні смаки й синтезовану культуру. Тож дослідження міщанського й купецького портрета здатне надати нові факти не тільки у мистецтвознавчій галузі, а й допомогти розкрити питання культурології й соціології. Інтерес до провінційного портрета як об’єкта купівлі-продажу антикварного ринку зростає серед колекціонерів, аукціонерів і реставраторів. Тим не менш, саме таке мистецтво не здобуло достатньої вивченості у дослідженнях вітчизняних мистецтвознавців.

Питання провінційного портрета стає предметом дослідження з кінця XIX – початку ХХ сторіччя, завдяки працям О. Лазаревського [13; 14], В. Горленка [5], зафіксовано й описано багато пам’яток портретного малярства Східної України. Праці Є. Редіна [17], Д. Багалія та Д. Міллера [1; 2], В. Карпова [11] та ін. володіють важливим, у тому числі візуальним, матеріалом для дослідження портретного мистецтва означених регіонів.

Праці радянських вчених П. Жолтовського [8; 9], Я. Затенацького [10], П. Білецького [3] розкривають феномен портрета попередніх періодів, не визнаючи важливість дослідження портрета ХІХ ст. П. Білецький вважає цей період занепадом не тільки портретного жанру а й усього українського мистецтва.

Першим автором, що досліджувала український портрет даного періоду, є В. Рубан [18; 19; 20], чії монографії володіють широким ілюстративним матеріалом, описанням пам’яток, що розглядаються в контексті загальних мистецьких течій. Серед “портретів примітивізуючої тенденції” автор виділила кілька груп: портрети, що продовжують традиції парсунального портрета, чие походження пов’язане з іконописними та цеховими майстернями; “наївно-реалістичні” народно-фольклорні портрети; та найбільш численна група – міські портрети, що наслідують зразки академічного мистецтва [19, с. 184], тим не менш, у роботах дослідниці міщанський та купецький портрет не розкриваються.

Поняття міщанського й купецького портрета досі залишаються за межами української мистецтвознавчої думки, не відбувається їх розмежування, терміни часто використовуються як тотожні. Натомість, серед російських дослідників останніх десятиліть відбулось поживавлення у дослідженні таких портретів. Н. Перевезенцева [4; 15], Н. Гончарова [4], О. Лебедев [15] провели роботу з зібрання й дослідження портретів купців та міщан, а також дворянського портрета південних губерній Російської імперії, Петербурга та Москви. Н. Гончарова, підкреслюючи “відсутність термінологічної стабільності” [4, с. 12], зауважує, що: “Термін “примітивний портрет” для означення купецького й міщанського портрета – надто вузький, слово “побутовий” – виявляє частково характер образу, частково – його функціонування. Назва

“провінційний портрет” підкреслює ареал створення та побутування. Нарешті, визначення “портрет у міському народному мистецтві” близько окреслює тему, проте цілий ряд пам’яток залишається за його межами” [4, с. 12]. Тим не менш означення характеристик творчості багатьох авторів у дослідженнях Н. Гончарової звучить саме як “провінційний портрет” [4, с. 18, 22]. Дослідниця Н. Перевезенцева відносить купецький портрет до “народного побутового” або називає його “провінційний портретний живопис” [4, с. 32], але все ж виділяє його як окреме явище. На думку дослідниці, провінційне мистецтво свідомо прагнуло до архаїчності з метою відмежування від сучасного йому “вченого мистецтва”. Вона зазначає, що “купецький портрет протягом усього періоду знаходиться в ситуації усвідомленої культурної відокремленості... Незважаючи на зв’язок фольклорної традиції з сучасним мистецтвом, купецький портрет прагнув до винаходу власного канону” [15, с. 51], тобто не був повністю ремінісцентним, а заслуговує окремого ретельного вивчення.

Мета статті – дослідити феномени й розкрити поняття “купецький” та “міщанський” портрет, визначити часові й соціальні межі існування кожного з них на територіях Слобожанщини й Полтавщини, визначити техніко-технологічні, композиційні, стилістичні особливості пам’яток, а також вивчити костюми й атрибути, притаманні цим портретам.

Питання розмежування міщанського та купецького стану східних областей України в історико-соціологічних дослідженнях вітчизняних вчених донині залишається відкритим, тож поняття міщанин прив’язується до офіційного набуття, за наказом Катерини II 1785 р., означення соціального статусу. Купецтво ж офіційно виникає раніше, але формування інтересу до портрета серед цієї верстви починається тільки після гільдійської реформи 1775 р. В процесі узагальнюючого аналізу визначено, що широкого розповсюдження купецький портрет вперше набуває серед представників найвищої – I-ї гільдії у 80-х рр. XVIII ст.

Результати порівняльного аналізу показали, що розповсюдження й розквіт міщанського портрета припадає на другу половину XIX ст. Історичні факти підтверджують таку хронологію. Реформа Олександра II призвела до скорочення чисельності купецтва та кількісного збільшення стану міщан, адже у 1863 р. представники III-ї гільдії купецтва перейшли у міщанство, а селяни після відміни кріпацтва, навпаки, отримали більш широкі можливості, у тому числі й можливість вступу до міщанського стану. До того необхідність зміцнення статусу, шляхом портретування, до цього часу була притаманна тільки купецтву. Виходячи з цих фактів, більшість портретів періоду кінця XVIII – першої половини XIX ст. можна атрибутувати як портрети купців. Все ж більшість провінційних портретів періоду XIX ст. непідписні. Тому класифікація пам’яток за призначенням на міщанський та купецький портрет, за відсутності достовірних даних про діяльність портретованого або наявність купецьких нагород, може бути доволі умовною. Орденами, медальйонами й іншими нагородами в цей період серед міського населення, окрім дворян, могли бути відзначені представники купецького стану, хоч за рідким винятком нагороди за певні досягнення видавали й міщанам. Ця складова портрета може служити деталлю відмежування купецького портрета від міщанського. Тим не менш, на нашу думку, при неможливості достеменного визначення статусної приналежності зображуваного, поняття “міщанський портрет” як вказівка на місце створення й побутування твору може використовуватись ширше й включати зображення купецтва.

Для кінця XVIII – першої чверті XIX ст. міщанському провінційному портрету характерне наслідування зразків високого мистецтва більше, ніж у подальших періодах, про що свідчать костюм, композиція, певна міра художньої професійності. Справедливо зауважує О. Лебедев: “Впродовж XVIII століття провінційний портрет виступає в ролі шанобливого учня “великого” мистецтва” [15, с. 44]. Пам’ятки даного періоду консервативніші й більш одноманітні, ніж їх послідовники. Моралізуюча складова – одна з основних характеристик портрета купецтва; якщо високе мистецтво не має за ціль всебічно показати благодійність зображуваного, то провінційний портретист приймає це за одне з основних завдань. У відтворенні особистості художники радше жертвують зовнішньою схожістю, віковими відзнаками, але набір необхідних атрибутів залишається незмінним. Серед них: ознаки освіченості у чоловічих і жіночих портретах – лист, книга, сувій із текстами моралізуючого змісту; обручка – ознака сімейних цінностей; обов’язковий у жіночих портретах очіпок й

інколи хустина у руці. Н. Перевезенцева зазначає, що у купецькому середовищі побутує опозиційне офіційній церкві старообрядництво, що виражається в портретах зображенням чоток-листівок, відповідних богослужбних текстів на сувоях, але на територіях українських земель зображення чоток-листівок не зустрічається.

Для творів характерний середній розмір полотна, інколи використовується овальний формат, що, незважаючи на це, не стає домінуючою тенденцією. Портрети часто поясні або оплічні, фігури тісно вписуються в формат, автори уникають зайвого простору в композиції, нехтуючи тими напрямками столичного портретування, де фігура може зображуватися в повний ріст, така тенденція залишається домінуючою протягом усього періоду побутування купецького портрета. Напрямок освітлення завжди боковий із яскраво вираженою тіннювою частиною й тональним рефлексом. Частіше напрям освітлення мав напрям зліва направо, але були й винятки – “Портрет жінки в жовтому очіпку” (інв. № ЖРУ 1279) авторства невідомого художника середини XIX ст. з Харківського художнього музею (далі ХХМ) є одним з небагатьох творів, де освітлення подається справа, інші такі експерименти були притаманні творам художників, що отримали професійну освіту. І. Васькова зображує подружжя Сбитневих із Лебединського міського художнього музею ім. Б. Руднева (далі ЛХМ), свідомо використала прийом передачі освітлення з різних сторін для надання цільності портретному ансамблю.

Жіночі образи у купецькому й міщанському портреті, якщо не перебільшують кількість чоловічих портретів, то принаймні мають той самий рівень популярності, О. Гуржій відзначає рівноправність жінок і чоловіків серед купецького стану, наводячи дані Лівобережної України кінця XVIII – початку XIX ст, де кількість жінок серед купецтва дещо менша за кількість чоловіків, тож зображатися могли не тільки купецькі дружини, а й власне купчихи [6, с. 17]. Тим не менш парні портрети також були розповсюджені в цей період.

На костюм кінця XVIII – початку XIX ст. впливає рококо та неокласицизм [21], французької і англійської моди. У чоловічому костюмі це виразилося у запозиченні характерного абі, із широким і високим відкладним коміром, при зображенні якого портретисти могли нехтували анатомією – занижуючи плечі, серед весткоутів (англ. – жилет) та шийних хустин переважав білий та світлі кольори. У жіночому портреті зустрічаються сукні на кшталт “роб а ля англес” із відкритими плечима, що закривались ажурною напівпрозорою тканиною, так само користувались популярністю й закриті сукні із тонким білим мереживним коміром. У цей самий час у моду входять східні пледи, що зображують у жіночих портретах, навіть тоді, коли вони не зовсім пасують до загального колориту твору чи кольору сукні, ця традиція зберігається до середини XIX ст. У жіночому портреті Слобожанщини та Полтавщини протягом століття побутують два типи очіпка на європейський або російський манер – у вигляді м’якого капору із рюшами по краю замість полів, що зав’язувався під підборіддям. Такі очіпки виготовляли з білої тканини або мережива із візерунком “білим по білому”, інколи використовували ніжні рожеві, жовті або блакитні кольори для стрічок, що обрамляли чепець і служили зав’язками, ближче до кінця сторіччя набув популярності чорний колір. Другий тип – давньоукраїнські м’які або тверді очіпки, що не мали зав’язок під підборіддям та полеподібних рюшів, зав’язувались вище лоба, утворюючи характерний вузол або бант. Очіпки українського типу мають більш різноманітну кольорову гаму й могли одягатися відповідно до кольору сукні, та не дивлячись на розмаїття візерунків традиційного очіпка, у портретах жодний орнамент на очіпках не зображувався. В портреті руки майстра П. Ігнат’єва із с. Борисівка Курської губернії першої половини XIX ст. з МБУК Борисівського історико-краєзнавчого музею (далі – БІКМ) костюм витримано у холодному колориті – очіпок полтавського типу має насичений ізумрудний колір.

З початку XIX ст. все більше міщан, як і дворян, захоплює стиль ампір, тож світський костюм трансформується й набуває рис військового або ж військового костюм використовується у незмінному вигляді для портретування. Використання мундира й військової атрибутики притаманне східноукраїнському портретові саме даного періоду, пізніше зображення мундира не зустрічається, в російській традиції наявність шаблі чи мундира залишається популярною ще у другій половині XIX сторіччя.

Наступний період, що відзначається характерними ознаками, – друга та третя чверть XIX ст. З початку другої чверті XIX ст. набувають поширення портрети міщан, хоч зображення купецького стану не втрачає домінуючих позицій у мистецтві провінційних осередків.

За композиційним вирішенням портрети другої та третьої чверті XIX ст. можна умовно поділити на два типи: інтер'єрні або просторові та традиційні на монотонному тлі. У портретах першого типу чоловіків зображують у кабінетах, жінок – в оточенні хатніх меблів, домашніх рослин тощо. Розмір і формат таких портретів різноманітніший за портрети не інтер'єрні, але коливається у межах до 70 см у висоту. Тим не менш, є і винятки – “Портрет Гадяцького судді Хохловського” з Полтавського художнього музею ім. М. Ярошенка (далі ПХМ), виконаний невідомим місцевим художником, є типовим портретом свого часу, за винятком розміру, але, ймовірно, зображена постать була варта полотна розміром 117×99 см.

Стиль бідермеєр, що розповсюдився у Європі з 40-х рр., яскраво виразився саме в інтер'єрному купецькому портреті. Зображення осіб у інтер'єрі надає художнику можливість виключити необхідність вираження соціального статусу безпосередньо на моделі, чи поблизу неї. Якщо на освіченість купця у портреті XVIII – початку XIX ст. вказував лист у руці чи книга, а на сімейний статус обручка, то тепер ці символи втрачають свою популярність і необхідність, вони не зникають з портрета, а нівелюються насиченістю сюжету. Розкіш меблів чи наявність кабінета сама по собі здатні розкрити для глядача людину ділову й заможну. В ХХМ зберігається пандан (інв. № ЖРУ 1867 та ЖРУ 1868), виконаний невідомим художником. На одному з портретів покоління зображено жінку, що обгортається ковдрою зі східним візерунком, вдягну у європейську сучасну сукню, голову вкрито очіпком. За її спиною зображено підвіконня з квітами у яскравих горщиках, зліва від фігури – бузкова атласна штора та секретер. Другий портрет зображує чоловіка за столом у кабінеті, де, окрім канцелярських предметів та листа на столі, є й інші цікаві деталі. В одному куті кімнати розміщено скульптуру, що, ймовірно, зображує античний мотив, справа від фігури композиція із мисливською сумкою, двома перехрещеними рушницями та порохівницею. Поява такої кількості предметів у композиції, з одного боку, покликана стверджувати індивідуальність і неповторність зображуваного в його смаках та оригінальність його інтересів, що завжди було притаманно Слобожанському купецтву; з іншого – виражає всі постулати міщанської моди бідермеєр, виказуючи важливість комфорту, любов до приємних дрібниць.

Серед ознак другої та третьої чверті століття є популярність зображення атрибутів паління, чоловіки зображуються із сигарою в руці, або із попільничкою на кабінетному столі. Композиція одного з невідомих портретів (інв. № ЖРУ 1286) з фондів ХХМ наочно розкриває пріоритети зображувальних символів часу. Невідомий чоловік, світський фронт був зображений невідомим автором у доволі бідному на деталі інтер'єрі, де використано лише декілька атрибутів. Рука із сигарою спирається на стіл на передньому плані, на цьому ж столі й позолочена попільничка, на дальній стороні сюртука прикріплено орден чи нагороду, але яку саме, неможливо роздивитися через те, що її накрито коміром, такий хід можна розглядати як загравання з глядачем й зміну акцентів в атрибутиці купецького портрета.

З'являються й атрибути, що вказують на професійну діяльність зображуваного. Кодекси законів у “Портреті гадяцького судді Хохловського” (ПХМ); флейта й партитури в “Портреті музиканта” П. І. Шлейфера (ПХМ).

Розкутість поз портретованих – також характерний прийом живопису даного періоду. Зміна формату зображення й перехід від превалюючого поясного типу до поколінного дозволяє гармонійно вписувати фігури в насичене деталями оточення та надавати їм динаміки. Невідомий на портреті з ХХМ (інв. № ЖРУ 1867) однією рукою спирається на папери на столі, іншу – перекидає через спинку стільця, через що фігура дещо подається вперед й надає рух повороту голови. П. Рожевецький (“Автопортрет” бл. 1850 р. (ЛХМ)) зобразив себе із перехрещеними на грудях руками, перекресливши тим самим традицію статичних поз у міщанському портреті.

Світло-тіньовий розподіл у портретах даного типу набуває зв'язку із джерелом освітлення, яке прибуває через вікно або знаходиться в приміщенні. Відбувається спроба зв'язати джерело освітлення з моделлю й середовищем.

Для другого типу портретів – з безпредметним тлом, характерна більш обмежена палітра, для тла використовуються коричневі, теплогелені кольори та відтінки сірого. Загальний колорит творів у цілому стриманіший за інтер'єр у творі. Формати таких творів не мають великих розбіжностей між собою. Це цілком камерні портрети, висота яких в середньому сягає 60–70 см, ширина – 40–50 см.

Чоловічий костюм другої половини XIX сторіччя включав редингот або сюртук, частіше чорного кольору, зустрічаються також відтінки сірого або зеленуватого кольору. Біла сорочка із стоячим коміром – “фатермордом”, перейшла з ампіру, під фатерморд зав'язувалася краватка, чорного кольору, в деяких випадках краватка могла бути коричневою, але обов'язково темною, візерунок на краватці не набув популярності – але прості лінійні візерунки все ж зустрічаються. В 50-х роках широка краватка або шийна хустина в Європі вже втратила свою популярність, на зображеннях слобожанського портрета такий вид краватки зі способом зав'язування, що приховує кінці матерії під жилет, залишається ще до кінця 70-х рр. XIX ст. Жилет цього періоду частіше за все був білого кольору, але не виключалися молочні, вохристі, кремові та золотаві відтінки.

Р. Кирсанова, досліджуючи костюм у російській літературі XIX ст., стверджує: “Форми краватки настільки чітко вказують на час, що можна використовувати цю деталь як засіб атрибуції творів образотворчого мистецтва...” [12, с. 67]; можна додати, що спостереження способу зав'язування краватки дає змогу ще й визначити рід занять зображуваних у цих творах.

У процесі дослідження було визначено, що прихована коміром краватка може свідчити про особистість творчу, наслідуючи молодих європейських романтиків Європи, адже, як зазначає дослідниця історії костюма М. Мерцалова [16, с. 99], вони відкидали загальноєвропейські принципи вбрання, як і музиканти, художники й письменники східної України, що часто зображувались у костюмах без накладного стоячого коміра із накрохмаленими кутами й пишної краватки. Краватка перекривала комір повністю й була значно скромнішою, ніж ця деталь гардеробу в представників дворянства й купецтва.

У чоловічому костюмі з 60-х років краватка й комір також грають визначну роль. Слідуючи за спрощенням усього костюма, що складався вже з менш пишної сорочки а сюртук замінювався на піджак, краватка ставала меншою й набувала вигляду краватки-метелика, а комір сорочки стали відкладати. Ці характерні ознаки костюма допомогли уточнити датування портретів невідомих авторів з Харківського (інв. № ЖРУ 1673) та Сумського художніх музеїв (інв. № ЖРУ 1357).

Для вказівки на характерну діяльність у деяких випадках редингот замінювався фракком (“Портрет музиканта” П. І. Шлейфера (ПХМ)).

Важливою характеристикою чоловічого портрета пізнього періоду є також зміна форми вусів й бакенбардів, вуса стають пишнішими, а бакенбарди полишають моду. Відсутність бороди всього досліджуваного періоду в портретах міщан і купців східної України є також однією з основних відмінностей від портрета міщан східних та центральних областей Росії, де традиційно зображувалась борода.

У жіночому костюмі 40–70-х рр. XIX ст. залишається схильність до підкреслення скромності й відданості, тим не менш крій плаття може бути різноманітним, наслідуються тенденції від ампіру із завищеною талією, рукавів-ліхтариків романтизму і, нарешті, відчувається раціональний стиль бідермеєр. У цей період превалюють насичено-червоні та бузкові кольори у зображеннях сукні, зустрічаються також портрети, де вбрання має темно-синій колір. Сукня доповнюється мереживними комірцями, мереживом закінчуються й рукави.

Очіпок гармонує за кольором із коміром, він може бути білим, рожевим чи кремовим. Ближче до кінця сторіччя очіпок набуває нової форми – збільшується об'єм його потиличної частини, подовжуються краї, тим самим перетворюючи очіпок водночас і на шаль. Для очіпка цього типу використовували мереживо із грубим, великим, рослинним орнаментом. Нова форма розширює й декорування очіпка, що тепер прикрашається брошками зі штучних квітів або із дорогоцінним камінням, бантами, широкими стрічками та булавками, що передають портрети епохи. Саме такий очіпок зображено у портреті невідомої невідомого художника (інв. № ЖРУ 2391, (ХХМ)) та “М. Д. Раєвської-Іванової” М. І. Данилевського (ХХМ).

Обов'язковим атрибутом у жіночих зображеннях була обручка – так само, як й очіпок, вона вказувала на заміжній статус, тож її зображення не виключається аж до початку ХХ ст. Серед інших прикрас золоті сережки, намисто, браслети й брошки, прикрашені перлами, смарагдами й іншими видами каменю, або не прикрашені зовсім, прості й монолітні видають менш заможну міщанку. Іншим видом прикрас були штучні квіти, їх чіпляли до сукні, шалі або вплітали у волосся. Ювелірні прикраси та брошки, нав'язні заходом, були ознакою прогресивності. Більш традиційними атрибутами були: хустина у руці, свиток, книга або запечатаний лист.

Вплив іконопису яскраво прослідковується саме в жіночих портретах Слобожанщини. Лінійний малюнок “Портрета Черханової” з ХХМ є показовим у наслідуванні тенденції ікони, композиція побудована за “богородичним” принципом, включаючи відповідний трьохчвертний поворот голови й тулуба, фігура статична, відчувається тяжіння до надмірної геометризації малюнка, що також властиво іконі. Костюм зображеної за кольором теж нагадує образи Божої Матері – з-під темно-синьої накидки ледь виглядає червона сукня, світські атрибути виписано із надмірною педантичністю – мереживний комір більше нагадує орнамент на накидці, ніж виглядає окремою деталлю костюма; ретельно побудована хустина в руці не згладжується – у її побудові наявна іконописна штудія, де кожна лінія підпорядкована загальній композиції твору. У пластиці руки автор неавтоматично схиляється до змалювання звичного благословляючого жесту. У рисах обличчя багатьох портретів використовуються неанатомічні пропорції, притаманні радше зображенням святих – збільшені очі, зменшені губи, характерні дуги брів, характерне виділення лінії носа, все це підкреслюється ледь помітною зворотною перспективою. У кольоровому й тональному розборі теж багато від ікони: холодні зеленуваті тіні, м'які переходи тональних градацій, використання підрум'янку.

Вплив іконопису відчувається також і в технологічному підході до виконання замовних портретів: для написання “Портрета жінки в жовтому очіпку” (інв. № ЖРУ 1279 (ХХМ)) та у “Портреті Ігнатєва А. І.” руки І. В. Ігнатєва з БІКМ в якості основи автори використали дошку замість полотна.

Портрет кінця ХІХ – початку ХХ ст. змінює свою цільову спрямованість, і зображення купецтва відходить на другий план. Такою зміною мистецтво портрета зобов'язане декільком факторам. Одним з цих факторів став швидкий розвиток промисловості й перехід найзаможніших людей міста від продажу продукції до її виробництва. Дослідник історії України О. Донік зауважує зміну ментальності купецтва цього періоду: “...купецтво все більше ставало відкритим до “духу перемін”, змінюючись разом з усією країною, а у чомусь навіть випереджаючи інші верстви” [7, с. 182]. Виробники та їх діти тепер здобувають якісну освіту не тільки задля підтвердження статусу, а й використовують отримані за кордоном знання у виробничих цілях. Тож можна стверджувати, що наприкінці ХІХ ст. на територіях, що досліджуються виникає новий тип замовника – підприємці або виробники.

Епоха Просвітництва впливає на підняття зацікавленості до зображення творчих особистостей, людей інших вузькоспеціалізованих професій. За характером зображення у межах певного домінуючого стилю купецький портрет тепер не відрізняється від портрета інтелігенції, підприємців і меценатів. Що, не дивлячись на продовження існування верстви заможного купецтва – основного замовника портрета попередніх періодів, дає змогу стверджувати перехід основних позицій у цьому жанрі портретам “еліт”. Портрети художників, їх родичів та близьких, автопортрети набувають популярності в контексті пошуків нового стилю живописного вираження, необхідність якого диктує час. Тож появу незамовного провінційного портрета можна фіксувати останніми десятиліттями ХІХ ст. Характерним є зникнення традиції подружнього портрета, жіночі образи у цей час остаточно набувають самостійності.

У час передвижництва, коли у провінційних містах розпочинається розповсюдження професійних художніх шкіл, художник східної України здобуває не тільки професійні навички, а й ім'я, тож аналітику значної частини творчої спадщини актуально проводити в персоніфікованих межах. Лише частину непідписаних творів, дані про які було, на жаль, втрачено, можна розглядати у рамках узагальненого поняття міщанського портрета.

Кінець XIX ст. ще зачіпає романтичні впливи. У зібраннях ХХМ та ПХМ зберігається ряд творів із яскраво вираженими романтичними характеристиками. Майже всі твори виконано у форматі овалу, розмір картин середній, постаті зображено в анфас, увагу глядача зосереджено виключно на особистості. Простий одяг темного кольору відходить на другий план, інколи списується із монотонним або градієнтним тлом. Центром композиції стають проникливі, спрямовані на глядача очі зображуваного, через що долева відповідність верхньої частини збільшується відносно до нижньої. В зображенні обличчя постає задача вираження гідності, зацікавленості, стурбованості й освіченості. За технікою написання художники наслідують передвижницькі тенденції, кількість живописних шарів зменшується, живописна структура спрощується, водночас набуваючи професійності у реалістичності зображення. Анонімним автором даних творів беззаперечно була людина, що мала певну художню освіту. Провінційному художнику даного періоду характерне не тільки слідування одному живописному стилю, а й синтез декількох або одночасно в одному творі, або зміна стилевих вподобань у різні періоди творчості.

Тенденцією можна назвати поєднання засвоєних в освітніх закладах Російської імперії технологій написання реалістичного портрета із романтизмом чи імпресіонізмом. Митці розщеплювали техніко-технологічні властивості стилю на колір, техніку накладання мазка й живописного шару, вид освітлення, композицію, колорит й використовували їх відокремлено одне від одного, поєднуючи прийоми з різних стилів (“Чоловічий портрет” н. х. (інв. № ЖРУ 2392), “Жіночий портрет” н. х. (інв. № ЖРУ 2394) з ХХМ).

Характерною для цього періоду була популярність всього національного, від одягу і до образів. Яскравим представником примітивної течії, де національне виразилося в повній мірі, був полтавський художник Г. П. Ксьонз, серед робіт якого велика кількість міщанських портретів.

Отже, в міщанському та купецькому портреті можна виділити три характерні періоди: кінець XVIII – перша чверть XIX ст., друга та третя чверть XIX ст., кінець XIX – початок XX ст. В портретах кінця XVIII – початку XIX ст. зафіксовано впливи рококо, романтизму та сентименталізму. Набутки іконопису та водночас впливи класицистичного мистецтва прослідковуються у портретах першої та другої чверті XIX ст. Портрету кінця XIX – початку XX ст. притаманні впливи імпресіонізму, романтизму та передвижництва. На початку XX ст. розвитку набула примітивна течія у міщанському портреті.

Прослідковано особливості зображення костюма та атрибутів, композиційних і технічних особливостей у портретах у контексті загальносвітових і локальних тенденцій: для портрета кінця XVIII – початку XIX ст. притаманна мода рококо, романтизму, європейського неокласицизму; ампір, бідермеєр та романтизм характерні для другої та третьої чверті XIX ст.; у портретах кінця XIX – початку XX ст. використовували європейський і національний костюм.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багалея Д. И. История города Харькова за 250 лет его существования (1655–1905): историческая монография в 2 т. / Д. И. Багалея, Д. П. Миллер. – Т. 1 (XVII–XVIII вв.): препринт. изд. – Х. : 2004; тип. Зильберберг и с-вья, 1905. – 568 с.
2. Багалея Д. И. История города Харькова за 250 лет его существования (1655–1905): историческая монография в 2 т. / Д. И. Багалея, Д. П. Миллер. – Т. 2 (XIX – начало XX в.): препринт. изд. – Х. : 2004; тип. Зильберберг и с-вья, 1912. – 973 с.
3. Білецький П. О. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. / П. Білецький. – К. : Мистецтво, 1968. – 318 с.
4. Гончарова Н. Н. Для памяти потомству своему (Народный бытовой портрет в России) / Н. Гончарова, Н. Перевезенцева, Л. Ефимова, Т. Алешина и др. – Москва : Галактика Арт, 1993. – 272 с., ил.
5. Горленко В. П. Старинные малороссийские портреты / В. Горленко // Киевская старина. – К. : тип. Т. Г. Корчань-Новицкаго, 1882. – № 12. – Т. 4. – С. 602–606.
6. Гуржій О. І. Деякі проблеми становлення купецького стану в Україні / О. Гуржій. – К. : Інститут історії України НАН України, 2004. – 80 с.

7. Донік О. М. Купецтво України в імперському просторі (XIX ст.) / О. Донік. – К. : Інститут історії України НАН України, 2008. – 271 с.
8. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. / П. Жолтовський. – К. : Наукова думка, 1978. – 327 с.
9. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII століттях / П. Жолтовський. – К. : Наукова думка, 1983. – 178 с.
10. Затенацький Я. Українське мистецтво першої половини XIX століття / Я. Затенацький. – Київ : Мистецтво, 1965. – 61 с.
11. Карпов В. П. Харьковская старина. Из воспоминаний старожила / В. Карпов. – Х. : Харьковский частный музей городской усадьбы, 2007. – 208 с.
12. Кирсанова Р. М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. Костюм – вещь и образ в русской литературе XIX века / Р. Кирсанова. – М. : Книга, 1989. – 286 с.
13. Лазаревський О. М. Старинные малороссийські портрети / О. Лазаревський // Київська старина. – К. : тип. Т. Г. Корчань-Новицкаго, 1882. – № 5. – Т. 2. – С. 337–342.
14. Лазаревський О. М. Старинные малороссийські портрети / О. Лазаревський // Київська старина. – К. : тип. Т. Г. Корчань-Новицкаго, 1882. – № 10. – Т. 4. – С. 173–175.
15. Лебедев А. В. Примитив в России XVIII–XIX веков: Иконопись. Живопись. Графика / А. Лебедев, Н. Перевезенцева. – М. : Искусство, 1995. – 140 с.
16. Мерцалова М. Н. История костюма / М. Мерцалова. – М. : Легпромбытиздат, 1972. – 196 с.
17. Редин Е. К. Альбом выставки XII археологического съезда в г. Харькове [под. ред. Е. К. Редина.]. – Москва : Типо-литография Н. И. Гросман и Г. А. Вендельштейн, 1903.
18. Рубан В. В. Забытые имена: Рассказы об украинских художниках XIX–XX вв. / В. Рубан. – К. : Наукова думка, 1990. – 285 с., ил.
19. Рубан В. В. Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття / В. Рубан. – Київ : Наукова думка, 1986. – 222 с.
20. Рубан В. В. Український портретний живопис першої половини XIX століття / В. Рубан. – Київ : Наукова думка, 1984. – 371 с.
21. Шевнюк О. Л. Історія костюма / О. Шевнюк. – К. : Знання-Прес, 2008. – 375 с.

REFERENCES

1. Bagaley, D. and Miller, D. (1905), *Istoriya goroda Kharkova za 250 let ego sychestvovania (1655–1905)* [The history of the city Kharkiv for the 250 years of its existence (1655–1905)] historical monograph in 2 volumes, Vol. 1 (XVII–XVIII centuries), preprint. ed. Kharkov, 2004, Typography Zilberberg i synovia. (in Russian).
2. Bagaley, D. and Miller, D. (1905), *Istoriya goroda Kharkova za 250 let ego sychestvovania (1655–1905)* [The history of the city of Kharkiv for the 250 years of its existence (1655–1905)]: historical monograph in 2 volumes, Vol. 2 (XIX – early XX century), preprint. ed. Kharkov, 2004, Typography Zilberberg i synovia. (in Russian).
3. Biletskyy, P. (1968), *Ukrayinskyy portretnyy zhyvopys XVI–XVIII st.* [Ukrainian portraiture painting XVII–XVIII century], *Mystetstvo*, Kyiv. (in Ukrainian).
4. Goncharova, N., Perevezentseva, N., Efimova, L., Aleshin, T. and Serebryakova, E. (1993), *Dlya pamyati potomstvu svoemu (Narodnyy bytovoy portret v Rossii* [For memory of his offspring (National Household portrait in Russian)], *Galaktika Art*, Moscow. (in Russian).
5. Gorlenko, V. (1882), *Antique Malorossyyan portraiture, Kievskaya starina* [Kievan antiquity], type. TG Korchana-Novitskago, Kiev no. 4, Vol. 12, pp. 602–606. (in Russian).
6. Hurzhiy, O. (2004), *Deyaki problemy stanovlennya kupetskohu stanu v Ukrayini* [Some problems of formation merchants layer in Ukraine], *Instytut istoriyi Ukrayiny NAN Ukrayiny*, Kyiv. (in Ukrainian).
7. Donik, O. (2008), *Kupetstvo Ukrayiny v imperskomu prostori (XIX st.)* [Merchants of Ukraine in imperial space (XIX cent.)], *Instytut istoriyi Ukrayiny NAN Ukrayiny*, Kyiv. (in Ukrainian).
8. Zholtovskyy, P. (1978), *Ukrayinskyy zhyvopys XVII–XVIII st.* [Ukrainian painting XVII–XVIII cent.], *Naukova dumka*, Kyiv. (in Ukrainian).

9. Zholtovs'kyi, P. (1983), Khudozhnye zhyttya na Ukrayini v XVI–XVIII stolittiyakh [The art life in Ukraine in XVI–XVIII centuries], Naukova dumka, Kyiv. (in Ukrainian).
10. Zatenats'kyi, Ya. (1965), Ukrayinske mystetstvo pershoi polovyny XIX stolittya [Ukrainian art of the first half of XIX century], Mystetstvo, Kyiv. (in Ukrainian).
11. Karpov, V. (2007), Kharkovskaya staryna. Yz vospomynanyy starozhyla [Kharkiv's antiquity. From the memories of an old-timer] Khar'kovskyy chastnyi muzey horodskoy usad'by, Kharkiv. (in Russian).
12. Kyrzanova, R. (1989), Rozovaya ksandreyka y dradedamovyi platok. Kostyum – veshch i obraz v russkoy literature XIX veka [Pink ksandreyka and dradedamovy handkerchief. Costume – thing and the image of Russian literature of the XIX century], Knyha, Moscow. (in Russian).
13. Lazarevskyy, O. (1882), Antique Malorossyian portraiture, Kievskaya staryna [Kievan antiquity], type. TG Korchana-Novitskago, Kiev, no. 5 Vol. 2, pp. 337–342. (in Russian).
14. Lazarevskiy, O. (1882), Antique Malorossyian portraiture, Kievskaya staryna [Kievan antiquity], type. TG Korchana-Novitskago, Kiev, no. 10 Vol. 4, pp. 173–175. (in Russian).
15. Lebedev, A. and Perevezentseva, N. (1995), Prymytyv v Rossyy XVIII–XIX vek: Ikonopis. Zhyvopis. Hrafika [Primitive in Russia XVIII–XIX century: Iconography. Painting. Graphic], Iskusstvo, Moscow. (in Russian).
16. Mertsalova, M. (1972), Istoriya kostyuma [The history of costume], Lehprombytizdat, Moscow. (in Russian).
17. Redin, E. (1903), Albom vystavky XII arkhelohycheskoho siezda v h. Kharkove [The album of the exhibition of XII Archaeological Congress in Kharkov], Typo-lytorhafyya N. Y. Hrosman i H. A. Vendelshteyn, Moscow. (in Russian).
18. Ruban, V. (1990), Zabytye imena: Rasskazy ob ukraynskykh khudozhnykakh XIX–XX v. [Forgotten names: Tales of Ukrainian artists in the XIX–XX cent.], Naukova dumka, Kyiv. (in Russian).
19. Ruban, V. (1986), Ukrayinskyy portretnyy zhyvopys druhoyi polovyny XIX – pochatku XX stolittya [Ukrainian portrait painting of the late XIX – early XX century], Naukova dumka, Kyiv. (in Ukrainian).
20. Ruban, V. (1984), Ukrayinskyy portretnyy zhyvopys pershoi polovyny XIX stolittya [Ukrainian portrait painting of the first half XIX century], Naukova dumka, Kyiv. (in Ukrainian).
21. Shevnyuk, O. (2008), Istoriya kostyuma [The history of costume], Znannya-Pres, Kyiv. (in Ukrainian).

УДК 7.047“18”

Віта Лотоцька

АРХЕТИПИ ІДЕАЛЬНОГО ДОВКІЛЛЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕЙЗАЖІ XIX СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто образ ідеального довкілля в українському пластичному мистецтві XIX ст. шляхом виокремлення та аналізу архетипових образів у творах пейзажного жанру. Охарактеризовано систему образів культурного ландшафту з точки зору відображення в них українського просторового архетипу. Встановлено, що образне втілення національної самосвідомості відіграло ключову роль у формуванні ідеального образу довкілля у пейзажних творах українських митців XIX ст.

Ключові слова: *природа, архетип, пейзаж, ідеальне довкілля, культурний ландшафт.*

АРХЕТИПЫ ИДЕАЛЬНОЙ ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДЫ В УКРАИНСКОМ ПЕЙЗАЖЕ XIX ВЕКА

В статье рассмотрено образ идеальной окружающей среды в украинском пластическом искусстве XIX в. путем выделения и анализа архетиповых образов в произведениях пейзажного жанра. Охарактеризовано систему образов культурного ландшафта с точки зрения отражения в них украинского пространственного архетипа. Установлено, что образное воплощение национального самосознания сыграло ключевую роль в формировании идеального образа окружающей среды в пейзажных произведениях украинских художников XIX в.

Ключевые слова: природа, архетип, пейзаж, идеальная окружающая среда, культурный ландшафт.

Vita Lototska

ARCHETYPES OF THE IDEAL ENVIRONMENT IN UKRAINIAN XIX CENTURY LANDSCAPE PAINTING

This article deals with the image of the ideal environment in the Ukrainian plastic arts of the nineteenth century that was singled out by the means of isolation and analysis of archetypal images in the works of the landscape genre. The system of cultural landscape images is characterized from the point of view of the Ukrainian spatial archetype. It is stated that the imaginative implementation of Ukrainian identity played the key role in forming the image of the perfect surrounding in landscape works of nineteenth-century Ukrainian artists. Exploring art dedicated ideal environment created by national and professional artists, who have made a significant contribution to the formation of the national culture will identify key ideological and artistic and aesthetic basis of their creativity.

In order to trace the perfect surrounding image in the Ukrainian plastic arts of the nineteenth century we study the works of the landscape genre not thinking of the landscape as the exterior appearance of some area but as a concept that belongs to the cultural sphere. In the meaning of the cultural landscape concept, which is based on the interaction of culture and nature, we are interested in the statement that as landscape symbols carry ideals and values of culture, the image of the perfect surrounding of any age is founded on the cultural landscape. Picturesque Ukrainian landscapes got attracted attention of many artists only with the reinforcement of realistic tendencies in the nineteenth century, when profound changes in the reproduction of nature took place. In the article the natural environment is considered as an important factor of formation of the world view of the Ukrainian people and the image of the ideal environment in the Ukrainian plastic arts of the nineteenth century.

In the artists' conceptual picture of the world one can identify images that acquire symbolic meaning. In particular, the characteristics of the natural landscape in its perception by the Ukrainians formed the basis of archetypal motifs of a steppe, a road, a windmill, a river, a house, which form the image of the ideal environment in the Ukrainian plastic arts of the nineteenth century. Besides, folk imagination tends to poeticize nature, when trivial is considered as superb. Therefore the artists of the nineteenth century finely feeling beauty of the Ukrainian landscape and trying to find harmony in trivial things formed the system of images of the Ukrainian cultural landscape.

Key words: nature, archetype, landscape, ideal environment, cultural landscape.

Постійність та сприятливість природного оточення, в якому відбувалося становлення українського етносу, сприяли формуванню гармонійних стосунків українців з довкіллям. Як слушно зазначає М. Боровський: “Український народ завдячує своїй природі, її впливові, зв’язку з нею, з своєю землею – всі духовні, мистецькі, національні скарби... з цієї природної школи вийшло наше багате мистецтво, краса і гордість нашого народу. Народ скористав з благ природи і створив свою окремішню культуру” [1, с. 46–47].

Співіснування з природою лежить в основі українських звичаїв, світогляду, мистецтва і культури. У спостереженнях щодо світоглядних особливостей українського народу І. Нечуй-Левицький зазначає: “Всі образи для своєї релігії давні українці мусіли брати з природи, котра обгортувала їхнє життя з усіх усюдів...” [23, с. 4]. Релігійні уявлення давніх слов’ян, джерелом походження для яких стало природне середовище, зумовили те, що степи, ліси, ріки, луки є значимими для українця, сповнені особливим, сакральним змістом. Таке світосприйняття українців, тісно пов’язане зі світом природи, характеризується ставленням до неї як до впорядкованої та організованої цілісності. Це й робить природу чи не головним об’єктом художнього втілення. Образи природи, які виникали в процесі творчої діяльності людини, ставали архетиповими, а простір – сакралізованим.

Різноманітні природні ландшафти як об’єкт захоплення та джерело натхнення нерідко відображалися у творах талановитих митців і сьогодні демонструють не лише зафіксований у часі поточний стан ландшафтів (пейзаж як зображення реальності), але й тогочасні уявлення людей про них (пейзаж як образ і ідеал). Підтримуємо думку Л. Савицької, що саме зображення природи, головні риси якої залишаються незмінними протягом сторіч, дає змогу простежити розвиток художньої образності, зрозуміти сенс та форми втілення національного світобачення [26, с. 5]. Адже кожен тип пейзажу відображає не тільки внутрішні переживання, духовні прагнення, естетичні уявлення та систему духовних цінностей художника, а й ті зміни, які відбувалися у сприйнятті природи, в характері суспільних пріоритетів у процесі духовного розвитку. “Ніхто ніколи не сприймає чисту позаісторичну природу. На ній завжди лежить густий шар інтуїції певної епохи...” [19, с. 129]. Таким чином, у процесі історичного розвитку в суспільній свідомості тієї чи іншої культури формується певний ідеальний образ-архетип довкілля.

Вбачаючи красу рідної природи не у виняткових її краєвидах, а в звичайних буденних мотивах, близьких і знайомих кожній людині [13, с. 27], українські художники, вслід за західно-європейськими, поєднували реальні зображення навколишньої природи з образами-архетипами.

Особливості розвитку пейзажної традиції в українському мистецтві XIX століття висвітлено як у багатьох працях з історії українського мистецтва узагальнюючого характеру (А. В’юник, П. Говдя, А. Жаборюк, В. Касіян, Д. Кривавич, Б. Лобановський, В. Овсійчук, Д. Степовик, Ю. Турченко), так і в дослідженнях, що стосуються художнього життя в окремих регіонах України (С. Король, Б. Мисюга, Л. Савицька, Н. Сапак), а також у наукових працях, присвячених творчості провідних художників (В. Афанасьєв, І. Огієвська, Я. Нановський). Проте доводиться констатувати, що у мистецтвознавчій літературі вкрай мало досліджень, присвячених аналізу ландшафтних символів, що набули архетипного значення в українському пластичному мистецтві XIX ст. Тому доводиться скористатися доробком дослідників, які розглядають архетипи в ракурсі вивчення фольклористики, літературознавства (О. Боронь, Л. Генералюк, І. Ткаченко), філософії (В. Даренська, Л. Миколаєнко, П. Ямчук), аналізу українського менталітету (М. Боровський, Д. Чижевський).

Метою дослідження є розгляд образу ідеального довкілля в українському пластичному мистецтві XIX ст. шляхом виокремлення та аналізу архетипових образів у творах пейзажного жанру (на матеріалах Центральної України).

З метою простеження ідеального образу довкілля в українському пластичному мистецтві слід розглядати роботи пейзажного жанру не у розумінні реального ландшафту як зовнішнього виду певної території, а як поняття, пропущеного крізь призму людських цінностей, ідеалів, що належить до поля культури. Інтерпретуючи поняття ландшафту, науковці дедалі частіше сходяться на розумінні ландшафту як продукту освоєння певною культурою конкретного фізичного простору, який не лише містить культурні елементи як свої складові, а сам є культурним артефактом, формою культури [7, с. 18]. У контексті концепції культурного ландшафту, в основі якої покладена взаємодія культури і природи, цікавим є твердження про те, що, оскільки ландшафтні символи несуть у собі ідеал і цінності культури і культурний ландшафт є частиною спадкової пам’яті колективу, то саме в культурному ландшафті будь-якої епохи закладений образ ідеальної природи [16].

Мальовничі українські краєвиди потрапили в поле зору багатьох художників лише з посиленням реалістичних тенденцій у XIX столітті, коли відбулися глибокі зміни у відтворенні природи [18, с. 5–6]. Усвідомлення людиною своїх зв'язків з природою в епоху романтизму набуло нового звучання завдяки тому, що докорінно змінилися концепції як людини, так і природи [8, с. 89]. Тогочасними художниками відтворювався не просто якийсь конкретний пейзаж, а створювався образ батьківщини, з її національними рисами, адже саме в романтизмі відбувається “справжнє відкриття образу національної природи” [17, с. 93].

У контексті відтворення ідеального образу українського довкілля особливого значення набувають твори Тараса Шевченка, у яких відображене цілісне бачення української природи, зафіксовані саме узагальнені, найголовніші її риси. Зокрема, художник оперував етноконцептами, які сформували особливе явище архетипного пейзажу: “Дніпро”, “степ”, “могили”, “шлях”, “вітряк”, “хата”, “сад”. Улюбленим пейзажним мотивом Т. Шевченка є береги річок, ставків, дерева, обриси яких профілюються на тлі водної гладіні, околиці сіл [5, с. 21] (“У Києві” (1844), “Андруші” (1845), “На Орелі” (1845), “Хутір на Україні” (1846)). Сакральна образність природного довкілля його творів, а також особливе натурфілософське осмислення ним природних станів та явищ і їх художньо-образне відтворення значною мірою вплинули не лише на формування ментальних та предметно-буттєвих характеристик народу, а й заклали в наступних поколіннях “світоглядний контент українськості” [24, с. 230]. Серед пейзажів Т. Шевченка є також і панорамні. Зокрема, своєрідність українського ландшафту підкреслена в роботах епічного характеру, виконаних у графічних техніках акварелі та олівця (“Чигирин з Суботівського шляху” (1845), “Чумаки серед могил” (1846), “На Орелі (село)” (1845), “Коло Седнева” (1846)).

Варто зазначити, що панорамний пейзаж є одним із різновидів архетипного пейзажу і орієнтований на далину, котра в символічному плані унаочнює ідею свободи, необмеженості духу, а в ширшому сенсі символізує етнічну пам'ять, що сягає глибин віків [6, с. 42].

Зображення широких просторів є одним із ключових образів художньої картини світу українських митців. Так, панорамні живописні та графічні пейзажі Г. Дядченка “Вечірнє небо”, С. Васильківського “Залишки вікового лісу” (1897), К. Крижицького “Україна. Пейзаж”, О. Кунавіна “Вигляд України” (1800-і), В. Орловського “Вид на Україні” (1883), І. Соколова “Український пейзаж” (1857), К. Трутовського “Україна”, в яких показано широчінь землі, неосяжність відкритих далей втілюють відчуття безмежного простору, спокійних ритмів, розкривають багатоманітність природи, масштаби степів, полів, образи річкових долин, берегів, лугів, лісів. Масштабність зображуваного простору, широка панорамна композиція наповнюють відчуттям величі природи – саме такий погляд на пейзаж став основою узагальненого образу рідної землі.

У спостереженнях Д. Чижевського про вплив природи України на формування українського світогляду відзначається, що психічний склад українців формувалася під впливом степового ландшафту: “Почуття безмежної могутності, безмежної величі, що його викликають ліс, море чи гори, народжуються і степом, де широта і політ краєвиду поєднуються з пишним проявом життя природи; естетичні та релігійні почуття, як і філософське усвідомлення, власне і виростають на основі степових краєвидів” [30, с. 40].

На думку Л. Миколаєнка, дослідника естетичності степу та його художнього сприйняття, саме цей архетип є головним етнічним архетипом українців [20, с. 29]. Невипадково степова природа знаходить своє відображення у творчості багатьох українських майстрів пейзажного жанру (С. Костенко “Степ” (1888), А. Куїнджі “Осінь. Степ” (1875), “Захід в степу” (1900), С. Світославський “Вечір у степу” (1890-і)).

Відомо, що тема степу набула самостійної вартості в епоху романтизму. Саме в цей період, коли склалося нове відчуття природи, в образі степу романтики “відкрили епічність і водночас високий ліризм, образно-художню пластичність і здатність поєднуватися зі складною проблематикою історичного або ж філософічного плану й тим самим представили світу один з найпрезентативніших образів нашого краю” [3, с. 132].

В українському пейзажному живописі “художником неба та степу, їх поетом і співцем” вважають С. Васильківського, панорамний краєвид якого “дуже часто “населений” постатями –

селян, козаків, жінок, дітей. Це не стафаж, а частка світу, українського макрокосму, про який ще Т. Шевченко сказав: “Я не люблю пейзаж, не зігрітий присутністю людини...” [10, с. 12].

Степовими просторами захоплювалися не лише українські художники. Зокрема, Б. Мисюга, простежуючи витoki малярської традиції зображення краєвиду у мистецтві Галичини, в дослідженні згадує про польських живописців Я. Станіславського та Л. Вичулковського, які, мандруючи Україною у 1890–1900-х роках, “відкрили для польського мистецтва феномен українського краєвиду”. Одним із чинників формування епічного пейзажу нового типу стала гіперболізація у їхніх етюдах просторової неосяжності рівнинних просторів. “Багатоплановий вид українського степового ландшафту, його характерні типологічні характеристики місцевої флори (квітучі трави ромену, соняхи), особливості народного будівництва (дерев’яна стодола під солом’яною стріхою), типовий характер повітряного простору (вітряне небо) – складають збірний образний символ Української Землі початку ХХ століття у творач Я. Станіславського”, – зазначає автор [21, с. 38].

На думку дослідників, довшену художню модель степу як знаково-національного елемента українського пейзажу створив Т. Шевченко, у творчості якого цей образ є невід’ємним і незмінним елементом картини світу як сакральнo-духовного світоглядного універсуму української нації [29, с. 81]. Неодмінним атрибутом степу в Т. Шевченка є воля, втілена в безмежжі простору [2, с. 52].

Феномен мандрівництва як своєрідної форми світогляду притаманний українській культурі ще з давнини. В українській культурі безмежний простір, в якому немає перешкод для пересування, часто уявляється як воля, яку особливо відчували чумаки, мандруючи українськими степами [25, с. 219].

Яскравим прикладом втілення мотиву шляху є живописні та графічні краєвиди І. Айвазовського “Чумацька валка” (1862), А. Куїнджі “Чумацький шлях у Маріуполі” (1875), Т. Шевченка “Коло Седнева” (1846), в яких враження безмежності шляху створює розміреність руху чумацьких валок. І навіть тоді, коли чумаки зображені під час відпочинку (В. Орловський “Відпочинок у степу” (1844)), все ж виникає відчуття руху, що підсвідомо пов’язано з безкінечністю дороги, що веде у далечинь.

Проте шлях-дорога символізують не лише рух чи переміщення у просторі, а й зміну внутрішнього світу особистості, перевтілення, входження в нове середовище, що відкривається на новому місці. Життя людини у мистецьких творах часто уподібнюється до символічного шляху чи дороги, на яких людині треба подолати певні перешкоди та труднощі. Образи становлення, вдосконалення, розвитку наділені, як відомо, сакральним змістом. Художники, черпаючи натхнення в сокровенних мотивах шляху, дороги, в образному вигляді відображали своє уявлення про життя як рух і розвиток. Символічність шляхів та доріг формують також уявлення про просторово-часові категорії.

У такому аспекті цікавою є картина В. Штернберга “Вітряки в степу” (1837), в якій, відтворюючи своєрідність української природи, художник зображує дорогу і на ній самотню постать селянина, який спокійною ходою віддаляється, на тлі неосяжності рівнинного краєвиду з вітряками. Епічність твору посилюється завдяки низькій лінії горизонту і майстерно зображеному небу.

Варто відзначити, що пейзажі з млинами відображають ще один окремий тип культурних ландшафтів. Як відомо, масового поширення у забудові сільських поселень на початку ХІХ століття набули саме вітряні млини, на противагу водяним, що переважали до того часу. Ставши символом українського сільського краєвиду, вітряки відігравали важливу роль не лише у господарській діяльності, але й у розвитку духовного життя народу, створюючи певне культурне середовище. Як поєднання вічного (символ руху) та земного (хліборобська праця, врожай), вітряки органічно увійшли в побут українського народу, захоплюючи своєю величністю і таємничістю, що пов’язано зі своєрідним культом хліба. В історично-етнографічній розвідці М. Сумцова зазначається, що “в хазяйстві і краєвиду українському не останнє місце займають і вітряки та водяні млини... вітряки стоять на взгір’ях, на просторі, являються покрасою краєвидів, вельми улюблені художниками...” [28, с. 126].

Саме тому вітряки як традиційний елемент української народної культури стали об'єктом відтворення в мистецтві XIX ст. Формуючи краєвид українського села, вітряки, споруджені на відкритих місцях, околицях села, в полі, втілюють у нерухомому стані величний спокій (І. Айвазовський “Млин на березі річки. Україна” (1880), “Вітряні млини в українському степу при заході сонця” (1862), П. Левченко “Вітрячок на горі”). Зображення млина на передньому плані та широкої і далекої перспективи у картині В. Орловського “Український пейзаж з вітряним млином” (1882) створює узагальнений образ культурного ландшафту. Цікавим є образ вітряків, який подає М. Стельмах: “...сизі від негоди, вітряки, ці добрі душі українського степу, що віками вписували в сторінки хмар і неба нелегкий літопис хліборобської долі... основою, хрестовиною тримаються чорної, репаної землі, а крилами жадають неба...” [27, с. 496].

Одним із прикметних образів у картинах пейзажного жанру є образ селянської хати, зображення якої стало знаковим символом народного життя в українському мистецтві. Серед чинників, що визначають сакральність простору хати в традиційній українській культурі, В. Даренська виділяє сприйняття хати як джерела релігійного виховання і духовного натхнення [8, с. 25]. Зокрема, осмислення образу хати як однієї із базових духовних категорій помітне у сакралізованому образі-символі хати у творчості Т. Шевченка, прирівнюваної ним до земного раю: “В хаті, як у раї!” [2, с. 71].

У роботах художників бачимо чимало зображень українських хат, які приваблюють відчуттям затишку та мальовничістю. Як правило, українська хата зображена у весняну чи літню пору, серед мальовничої зелені садів (П. Левченко “На Україні” (1907), В. Маковський “Український пейзаж з хатами” (1901), І. Репін “Українська хата” (1880), М. Ткаченко “Весна” (1906)), “біля будинку віє настроєм сільської ідилії – однієї з найхарактерніших рис українського мистецтва” [9, с. 64].

Сад, поруч із образом хати, виступає неодмінним компонентом українського пейзажу, виражаючи характерну для української національної традиції нероздільність буттєвих обширів хати і саду, що втілюється у неординарному концептуальному розумінні саду в хаті [31, с. 95]. Тому для українського світосприйняття характерною є сакралізованість не лише хати, а й саду як місця для роздумів, відпочинку, спілкування з Богом. В одному із енциклопедичних видань навіть подано мотив змалювання “раю як хати-саду” поруч із поширеним мотивом “раю як саду” [4, с. 416].

Увираження образу хати у творах художників досягається шляхом підсилення її контрастності спекотним сонцем (С. Васильківський “Весна на Україні” (1883), В. Орловський “Хата” (1875)) чи при його заході на тлі густої зелені (А. Куїнджі “Вечір на Україні” (1878), К. Крижицький “Вечір на Україні” (1901)). Як писав О. Довженко: “Напишу я слово про хату... Білу, з теплою солом'яною стріхою, що поросла зеленим оксамитовим мохом, архітектурну праматір пристанища людського... Білу і ясну, як добре слово, і просту, ніби створили її не робочі руки, а сама природа” [12, с. 454]. Досліджуючи традиції української архітектури, І. Дида виділяє природу як складовий її компонент, наголошуючи, що у формуванні традиційного життєвого середовища українців природні елементи відіграють таку саму роль, як і ті, що створені людиною [11, с. 110].

Загалом, простежуючи феномен дому, дослідники простежують тенденцію досліджень житла не лише як об'єкта матеріальної культури, а як символічного простору. Так, І. Мойсеїв підкреслює, що “у ході формування свідомості хата виступає спершу як синкретичне уявлення-ставлення і міфологема-символ, далі – як образ і знак, нарешті, особливо впродовж останнього століття – як ідея, ідеологема, концепт, принцип, моральна засада, естетичний критерій, світоглядна категорія” [22, с. 152].

Водні і прибережні ландшафти посідають чільне місце у творчості українських художників. Це не випадково, адже саме з водою, яка є першоелементом у сприйнятті сакральності природи, пов'язане усе життя людини. В українців вода є символом плинності, і водночас оновлення, очищення і не лише тілесного, а й духовного, оскільки з нею пов'язаний обряд хрещення.

Образ води у творчості українських художників не обмежується лише поетизацією природи, а є складним та багатоплановим семантичним комплексом, вартий філософського осмислення. Стихія води втілена в образах річки, озера, джерела, моря у творах багатьох українських митців.

Для мешканців території України з давніх часів “найперше значення мав Дніпро, бо мережею своїх приток обгортав мало не цілу Україну і злучував усі українські землі в одну цілість” [14, с. 10].

Досліджуючи вплив річки Дніпро на формування культури та традиційного світогляду, Д. Кітов сформулював наукову гіпотезу про Дніпро як головний сакральний символ українців, дійшовши висновку про те, що Дніпро належить до архетипових явищ, які становлять константну основу етнічної культури українців [15]. Ввійшовши в систему головних цінностей, Дніпро відображається у всій своїй повноті та величі, формуючи національні ідеали.

Образ Дніпра, ставши об’єктом пильної уваги художників, втілювався у багатьох живописних і графічних роботах, що свідчить про співвідношення його образу з чимось значно більшим, ніж звичайна ріка.

Могутність та сила образу Дніпра породжує відчуття спокою, величі та таємничості, що панує в природі (С. Васильківський “Дніпровські плавні” (1896), С. Костенко “Вечір над Дніпром” (1891), А. Куїнджі “Дніпро вранці” (1881), М. Мурашко “Над Дніпром” (1890-ті), В. Орловський “Дніпро” (1882)). Дніпро як уособлення надзвичайних сил рідної природи, а також контрастні зміни його стану породжують побожну повагу.

За словами Д. Кітова, Дніпро є живою пам’яткою української культури, за допомогою якої утверджується співвідношення існування “початкового” часу з часом життя наступних поколінь. Саме у такий спосіб, вважає автор, “минуле певною мірою сприймається як існуюче “завжди” і навіть відлунується в сучасності” [15, с. 75].

Таким чином, художники XIX ст., тонко відчуваючи красу українського пейзажу і намагаючись віднайти гармонійне у буденному, керуючись одвічними світоглядними настановами, сформували систему образів українського культурного ландшафту. У концептуальній картині світу митців можна виокремити образи, що набувають символічного змісту. Зокрема, особливості природного ландшафту у їх сприйнятті українцями лягли в основу архетипових мотивів степу, шляху, вітряка, ріки, хати, які й формують образ ідеального довкілля в українському пластичному мистецтві. Крім того, народній уяві властива поетизація природи, коли повсякденне сприймається як величне. Саме таке образне втілення національної самосвідомості відіграло ключову роль у формуванні ідеального образу довкілля у пейзажних творах українських митців XIX ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Боровський М. Любов до природи як психологічний чинник окремішності українців / М. Боровський // Хроніка-2000. – Київ : Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2000. – Вип. 37–38 : Україна: філософський спадок століть. – С. 44–52.
2. Боронь О. В. Поетика простору в творчості Тараса Шевченка / О. В. Боронь. – К. : Агентство “Україна”, 2005. – 152 с.
3. Василенко В. Наша доля прослалася степами. Есе-роздум / В. Василенко // Пам’ять століть. – 1998. – № 6. – С. 125–138.
4. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
5. Генералюк Л. Образ дерева і семіотика візуально-просторових концептів (поетика, проза, малярство Т. Шевченка) / Л. Генералюк // Слово і час. – 2006. – № 6. – С. 21–31.
6. Генералюк Л. С. Пейзаж-гіпотипозис (пластичний пейзаж) у творчості Шевченка / Л. С. Генералюк // Актуальні проблеми слов’янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство : Міжвуз. зб. наук. ст. – 2009. – Вип. XX. – С. 39–46.
7. Гродзинський М. Д. Пізнання ландшафту: місце і простір : Монографія. – У 2-х т. / М. Д. Гродзинський. – К. : Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2005. – Т. 1. – 431 с.

8. Даренська В. М. Сакральність простору традиційного українського житла / В. М. Даренська // Вісник Національного технічного університету України “Київський політехнічний інститут”. Філософія. Психологія. Педагогіка : зб. наук. праць. – К. : ІВЦ “Політехніка”, 2009. – № 1 (25). – С. 22–26.
9. Денисенко О. Творці українського пейзажу / О. Денисенко // Образотворче мистецтво. – № 3–4. – 2000. – С. 64–66.
10. Денисенко О. Сергій Васильківський: українська доля Дикого Поля: каталог виставки / [авт. вст. статті О. Денисенко, авт.-упорядники: О. Денисенко, В. Кацай]. – Київ : Майстер книг, 2013. – 85 с.
11. Дида І. А. “Архітектурний міф” і традиції української архітектури / І. А. Дида // Вісник Національного університету “Львівська політехніка”. – 2010. – № 674 : Архітектура. – С. 108–114.
12. Довженко О. П. Про красу / О. П. Довженко. – К. : Мистецтво, 1968. – 532 с.
13. Жаборюк А. А. Український живопис останньої третини ХІХ – початку ХХ століття / А. А. Жаборюк. – Київ; Одеса : Либідь, 1990. – 312 с.
14. Історія української культури / [заг. ред. І. Крип’якевича]. – Львів : Видання Івана Тиктора, 1937. – 718 с.
15. Кітов Д. Дніпро у сакральному бутті українців / Д. Кітов // Етнічна історія народів Європи : збірник наукових праць. – К. : УНІСЕРВ, 2008. – Вип. 27. – С. 70–76.
16. Колбовский Е. Ю. Ландшафт в зеркале культурологии [Электронный ресурс] // Юбилейная научная конференция “Культурный ландшафт: теория и практика”. 3–11 ноября 2003 г. – Режим доступа: <http://kultland2003.narod.ru>
17. Король С. Естетика природи у творах галицьких романтиків / С. Король // Будитель Галицької України-Руси (до 200-ліття від дня народження Маркіяна Шашкевича). – Львів : Логос, 2011. – С. 89–94.
18. Лильо-Откович З. Український пейзажний живопис ХІХ – початку ХХ сторіччя : [альбом] / З. Лильо-Откович. – К. : Балтія-Друк, 2007. – 120 с.
19. Лосев А. Ф. Філософія. Мифологія. Культура / А. Ф. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 525 с.
20. Миколаєнко Л. Український степ як естетичний феномен / Л. Миколаєнко // Український культурологічний альманах. – К., 2000. – Вип. 37–38. – С. 28–43.
21. Мисюга Б. Витоки малярської традиції зображення краєвиду та еволюція образу природи в мистецтві Галичини ХVІ–ХІХ ст. / Б. Мисюга // Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. – Львів, 2008. – № 1(10). – С. 32–39.
22. Мойсеїв І. Рідна хата – категорія української духовності / І. Мойсеїв // Сучасність. – 1993. – № 7. – С. 151–163.
23. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології / І. Нечуй-Левицький. – К. : АТ “Обереги”, 1992. – 88 с.
24. Отрошко Л. Символічний образ України у пейзажному живописі ХІХ століття / Л. Отрошко // Україна у світовій історії. – 2014. – № 4. – С. 228–243.
25. Рик С. Ідея мандрівництва у філософії та житті Григорія Сковороди / С. Рик // Переяславські Сковородинські студії. – 2013. – Вип. 2. – С. 215–221.
26. Савицька Л. Український краєвид як мегатекст національного світобачення / Л. Савицька // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 3. – С. 5–10.
27. Стельмах М. П. Твори в 7-ми томах / М. П. Стельмах. – К. : Дніпро, 1983. – Т. 4. – 712 с.
28. Сумцов М. Ф. Слобожане: Історично-етнографічна розвідка / М. Ф. Сумцов. – Харків : Видавництво Союз, 1918. – 240 с.
29. Ткаченко І. Тарас Шевченко як творець національно-знакового образу степу / І. Ткаченко // Шевченкознавчі студії : збірник наукових праць. – К., 2008. – С. 81–90.
30. Чижевський Д. До характерології слов’ян. Українці / Д. Чижевський // Філософські твори: у 4 т. – К., 2005. – Т. 2. – С. 36–42.

31. Ямчук П. М. Філософія саду в світовій та українській світоглядних традиціях / П. М. Ямчук // Філософські обрії. – 2013. – Вип. 30. – С. 89–97.

REFERENCES

1. Borovskiy, M. (2000), Love of nature as a psychological factor of the peculiarity of Ukrainians, *Khronika-2000 [Chronicle 2000]*, Kyiv, Iss. 37–38, pp. 44–52. (in Ukrainian).
2. Boron', O. V. (2005), Poetyka prostoru v tvorchosti Tarasa Shevchenka [Poetics of space in Taras Shevchenko's works], *Ahentstvo "Ukraina"*, Kyiv. (in Ukrainian).
3. Vasylenko, V. (1998), Our destiny formed by steppes, *Pamiat stolit [Memory ages]*, no. 6, pp. 125–138. (in Ukrainian).
4. Voitovych, V. (2002), *Ukrainska mifolohiia [Ukrainian mythology]*, Lybid, Kyiv. (in Ukrainian).
5. Heneraliuk, L. (2006), The image of the tree and semiotics of visual-spatial concepts (T. Shevchenko's poetic, prosaic and artistic works), *Slovo i chas [Word and Time]*, no. 6, pp. 21–31. (in Ukrainian).
6. Heneraliuk, L. S. (2009), Landscape-hypotyposis (plastic landscape) in the work T. Shevchenko's creative work", *Aktualni problemy slovianskoi filolohii. Serii: Lihvistyka i literaturoznavstvo, [Actual problems of Slavic Studies. Series: Linguistics and Literary Studies: Interuniversity collection of scientific articles]*, Iss. XX, pp. 39–46. (in Ukrainian).
7. Hrodzynskiy, M. D. (2005), *Piznannia landshaftu: mistse i prostir [The knowledge of landscape: the place and space]*, vol. 1, *Vydavnycho-polihrafichnyi tsentr "Kyivskiy universytet"*, Kyiv. (in Ukrainian).
8. Darenska, V. M. (2009), Sacral space of the traditional Ukrainian housing, *Visnyk Natsionalnoho tekhnichnoho universytetu Ukrainy "Kyivskiy politekhnichnyi instytut". Filosofiia. Psykholohiia. Pedahohika: zb. nauk. prats [Herald of the National Technical University of Ukraine "Kyiv Polytechnic Institute". Philosophy. Psychology. Pedagogy: Coll. Science. works]*, Kyiv, IVC Politecnic, no 1 (25), pp. 22–26. (in Ukrainian).
9. Denysenko, O. (2000), Ukrainian landscape creators, *Obrazotvorche mystetstvo [Fine art]*, no 3–4, pp. 64–66. (in Ukrainian).
10. Denysenko, O. and Katsai, V. (2013), *Serhii Vasylykivskiy: ukrainska dolia Dykoho Polia [Serhii Vasylykivskiy: Ukrainian destiny of the Wild Field]*, *Maister knyh*, Kyiv. (in Ukrainian).
11. Dyda, I. A. (2010), Architectural myth and Ukrainian architectural traditions, *Visnyk Natsionalnoho universytetu "Lvivska politekhnika" [Herald of the National University "Lviv Polytechnic"]*, no. 674, pp. 108–114. (in Ukrainian).
12. Dovzhenko, O. P. (1968), *Pro krasu [About the beauty]*, *Mystetstvo*, Kyiv. (in Ukrainian).
13. Zhaboriuk, A. A. (1990), *Ukrainskyi zhyvopys ostannoï tretyny 19 – pochatku 20 st. [Ukrainian painting of the late XIX – early XX centuries]*, Lybid, Kyiv; Odesa. (in Ukrainian).
14. Krypiakievych, I. (1937), *Istoriia ukrainskoi kultury [History of Ukrainian culture]*, *Vydannia Ivana Tyktora*, Lviv. (in Ukrainian).
15. Kitov, D. (2008), Dnipro in Ukrainian sacred being, *Etnichna istoriia narodiv Yevropy: Zbirnyk naukovykh prats [Ethnic history of the peoples of Europe: Collected Works]*, Kyiv, UNISERV, Iss. 27, pp. 70–76. (in Ukrainian).
16. Kolbovskiy, E. Iu. (2003), Landscape as a mirror of Cultural, *Yubyleinaia nauchnaia konferentsiia [Cultural landscape: theory and practice]*, November 3-11, available at: <http://kultland2003.narod.ru/1-2.html> (access March 12, 2015). (in Russian).
17. Korol', S. (2011), Aesthetics of nature in Galician romantic works, *Budytel Halytskoi Ukrainy-Rusy (do 200-littia vid dnia narodzhennia Markiiiana Shashkevycha) [Galician adherents of Ukraine-Rus (to the 200-th anniversary of the birth M. Shashkevych)]*, Lviv, Logos, pp. 89–94. (in Ukrainian).
18. Lyl'o-Otkovych, Z. (2007), *Ukrainskyi peizazhnyi zhyvopys XIX – pochatku XX storichchia [Ukrainian painting of XIX – early XX centuries]*, *Baltija-Druk*, Kyiv. (in Ukrainian).
19. Losev, A. F. (1991), *Fylosofiia. Myfolohiia. Kultura [Philosophy. Mythology. Culture]*, *Polytyzdat*, Moscow. (in Russian).

20. Mykolajenko, L. (2000), Ukrainian steppe as an aesthetic phenomenon, *Ukrainskyi kulturolohichnyi almanakh [Ukrainian cultural almanac]*, Kyiv, Iss. 37–38, pp. 28–43. (in Ukrainian.)
21. Mysiuha, B. (2008), The origins of the tradition a painting of the landscape and the evolution of the image the nature in the XVI–XIX centuries art of Galichina, *Biuletен Lvivskoho filialu Natsionalnoho naukovо-doslidnoho restavratsiinoho tsentru Ukrainy [Bulletin of the Lviv branch of the National Research and Restoration Center of Ukraine]*, Lviv, no. 1 (10), pp. 32–39. (in Ukrainian).
22. Moiseiv, I. (1993), Native house as the category of Ukrainian spirituality, *Suchasnist [Modernity]*, no. 7, pp. 151–163. (in Ukrainian).
23. Nechui-Levytskyi, I. (1992), *Svitohliad ukrainskoho narodu. Eskiz ukrainskoi mifolohii [The outlook of the Ukrainian people. Sketch of Ukrainian mythology]*, AT Oberehy, Kyiv. (in Ukrainian).
24. Otroshko, L. (2014), The symbolic image of Ukraine in landscape painting of the nineteenth century, *Ukraina u svitovii istorii [Ukraine in world history]*, no. 4, pp. 228–243. (in Ukrainian).
25. Ryk, S. (2013), The idea of wandering in Hryhoriy Skovoroda's philosophy and life, *Pereiaslavski Skovorodynski studii [Pereiaslav Skovorodynski studios]*, Iss. 2, pp. 215–221. (in Ukrainian).
26. Savytska, L. (2003), Ukrainian landscape as a megatext national outlook, *Obrazotvorche mystetstvo [Fine art]*, no 3, pp. 5–10. (in Ukrainian).
27. Stelmakh, M. P. (1983), *Tvory v 7-my tomakh [Works in 7 volumes]*, Dnipro, Kyiv. (in Ukrainian).
28. Sumtsov, M. F. (1918), *Slobozhane: Istorychno-etnografichna rozvidka [Slobozhane: historic-ethnographic exploration]*, Vydavnytstvo "Soiuz", Kharkiv. (in Ukrainian).
29. Tkachenko, I. (2008), Taras Shevchenko as the creator of the national image of steppe, *Shevchenkoznavchi studii: zbirnyk naukovykh prats [Shevchenkoknowledge Studios: scientific research journal]*, Kyiv, pp. 81–90. (in Ukrainian).
30. Chyzhevskyi, D. (2005), About the character of slavs. Ukrainians, *Filosofski tvory u 4 t., [Philosophical works: in 4 vol.]*, Kyiv, pp. 36–42. (in Ukrainian).
31. Yamchuk, P. M. (2013), Philosophy of garden in the world and Ukrainian philosophical traditions, *Filosofski obrii [Philosophical horizons]*, Iss. 30, pp. 89–97. (in Ukrainian).

УДК 7.038.541

Наталія Кохан

ЛЕНД-АРТ, ЯК СТИМУЛ ПОЯВИ НОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ У ЛАНДШАФТНОМУ ДИЗАЙНІ

У статті досліджено базові приклади ленд-арту та ландшафтного дизайну, які дозволяють проаналізувати цінність експерименту, здійснюваного художниками ленд-арту, і побачити можливість подальшого розвитку ідей у масштабі міського середовища. Виділено дві тенденції в розвитку ландшафтного дизайну (геопластичну трансформацію ландшафту і зміну контексту промислового середовища (редімейди в ленд-арті)). Знайдено прийоми, які застосовувалися художниками в артефактах ленд-арту й отримали свій розвиток у практиці ландшафтного дизайну.

Ключові слова: ленд-арт, ландшафтний дизайн, геопластика, архетипічні форми.

**ЛЕНД-АРТ, КАК СТИМУЛ ПОЯВЛЕНИЯ НОВЫХ ТЕНДЕНЦИЙ
В ЛАНДШАФТНОМ ДИЗАЙНЕ**

В статье исследовано базовые примеры ленд-арта и ландшафтного дизайна, которые позволяют проанализировать ценность эксперимента, осуществляемого художниками ленд-арта, и увидеть возможность дальнейшего развития идей в масштабе городской среды. Выделено две тенденции в развитии ландшафтного дизайна (геопластическую трансформацию ландшафта и изменение контекста промышленной среды (редимейды в ленд-арте)). Найдено приемы, применяемые художниками в артефактах ленд-арта и получившие свое развитие в практике ландшафтного дизайна.

Ключевые слова: ленд-арт, ландшафтный дизайн, геопластика, архетипические формы.

Natalia Kokhan

LAND ART AS AN INCENTIVE TO NEW TRENDS IN LANDSCAPE DESIGN

This article highlights some of the basic examples of land art and landscape design, which allows analyzing the value of an experiment, carried out by the artists of land art and seeing the possibility of further development of ideas on the scale of the urban environment. The geoplastic changes of landscape are the most typical for early artifacts of land art. They identified two groups of works that have names: conditionally-associative and geometric volumes.

Conditionally-associative volumes represent someone or something that exists. The land art example is Buffalo Rock State Park (1983–1985). The basis of the park is the reliefs of creatures: “Water strider”, “Snake”, “Turtle”, “Catfish” and “Frog”. In landscape design – it is the Park of C. Jencks “Northumberlandia” (2005–2012). The terrain of the park forms an image of lying naked woman.

Another group of geoplastic landscape changes presented in early artifacts of land art by simple geometric volumes. They form or archetypal either simple geometric shapes. Construction with archetypal forms – is “Earth Mound” H. Bayer (1955), land art park “Crawick Multiverse” (2015) C. Jencks.

Simple geometric forms in artifacts of land art creates R. Smithson (“Spiral Hill” (1971) and “Broken Circle” (1971)), in the practice of landscape – C. Jencks (“The Garden of Cosmic Speculation”, “Landform Ueda” and etc.)

The land art founds also another experiments in space which were developed in landscape design: a series of mirrors of R. Smithson (1969) and one of the themed gardens “Garden of Mirrors” in the Park de la Villette; multiple repetition of similar forms in the land art (U. de Maria (“Lightning Field” (1977)), “Blue trees” K. Demopoulos) and lamps, as imitation of trees in Sydney (designer W. Langley) and on the “Grand Canal Square” in Dublin by Martha Schwartz Partners.

Action of R. Smithson “Monuments of Passaic” (September 30, 1967) has created a precedent of ready-mades (like ready-mades by Marcel Duchamp) in land art. This vision was continued at Gas Works Park in Seattle, (USA). “Monuments of Passaic” has become a reference point for the emergence of urban parks with industrial facilities in which the latter acquire new meanings and new utilitarian functions.

Key words: land art, landscape design, geoplastic, archetypal forms.

Художники ленд-арту, рухомі свободою творчого експерименту і не обтяжені рішенням утилітарних завдань, надали світові артефакти, в яких з'єдналися філософський роздум, пошук нових композицій у природному просторі і матеріалів для їх реалізації. Цей візуальний досвід став гарною підмогою в розвитку ландшафтної архітектури.

Питаннями виникнення і розвитку ленд-арту в Америці і Європі займалися американські автори: художник і теоретик Р. Смітсон (R. Smithson) [11], арт-історик С. Бетгер (S. Boettger) [10], арт-історик Д. Кестнер (D. Kastner) і арт-критик Б. Уолліс (B. Wallis) [13]; англійські: арт-критик та історик Е. Люсьє-Сміт (E. Lucie-Smith) [5], арт-історики Б. Тафнелл (B. Tufnell) [14], М. Гудінг (M. Gooding) і художник У. Ферлонг (W. Furlong) [12]. Вітчизняний ленд-арт досліджували українські автори збірки “Термінологія сучасного мистецтва” Г. Вишеславський і О. Сидор-Гібелінда [3].

Внесок ленд-арту в розвиток нових тенденцій в ландшафтній практиці частково розглядають американський теоретик Д. Бердслі (John Beardsley) [9], німецький дизайнер і педагог У. Вілачер (Udo Weilacher) [15], російський культуролог Л. Бичкова [2], ландшафтні архітектори В. А. Нефедов [6], А. Г. Большаков [1], Н. А. Унагаєва [8] і український архітектор О. Ольховська [7].

Мета статті – виявити аналогію між ранніми творами ленд-арту (створеними на початку його виникнення) і сучасною практикою ландшафтної архітектури.

Початок 50-х років у ландшафтній архітектурі не позначений появою нових напрямків. З’явилася потреба в її розвитку, пошуку нових взаємин з ландшафтом, для яких була б характерна велика виразність і емоційність. Як зазначив німецький ландшафтний архітектор У. Вілачер [15], для цього періоду не вистачало авангардного стимулу, без якого неможливо розробити сучасну мову дизайну. Необхідно ще щось, крім рішення функціональних і екологічних проблем.

Цим авангардним стимулом став ленд-арт. Спочатку він позначився поодинокими творами в 50-і роки, потім офіційно утвердився в мистецтві (1968 р) і представив різноманітність концепцій і напрямків.

Оскільки ленд-арт має аналогічні з ландшафтною архітектурою матеріал виразу (землю) і простір вираження, то їх взаємозв’язок безперечний. І новий погляд на взаємини людина–середовище, запропоновані ленд-артом, в яких простір – це вже не естетичний фон для твору мистецтва, це простір сприйняття і переживання, дозволив оживити діалог між людиною і природою.

Наприкінці ХХ століття англійський ландшафтний архітектор Джеффри Джеліко написав: “Прийшовши до висновку, що ландшафт для сучасної цивілізації не розкіш, а життєва необхідність, ми розуміємо, що недостатньо, якщо пейзаж просто радує око і приносить задоволення. Завдання набагато складніше, необхідно висловити прихований у глибинах підсвідомості “другий невідомий світ”. Цього можна досягти, спираючись на сучасне мистецтво, яке завжди оперує абстракціями, або скажімо, вдатися до сюрреалістичних методів, або зробити ставку на незвичні композиційні рішення” [4].

Ленд-арт не є для ландшафтної практики універсальною експериментальною базою, тому що розглядає взаємодію людина–середовище в своєму специфічному ракурсі. Однак, художниками створені деякі артефакти і акції, які з’явилися пізніше в ландшафтному дизайні.

Для ранніх проявів ленд-арту найбільш характерні геопластичні зміни ландшафту, які слід виділити у дві групи: *умовно-асоціативні об’єми і геометричні*.

Умовно-асоціативні об’єми зображують когось або щось існуюче. Як приклад, слід зазначити артефакти М. Хейзера, які є основою парку Буффало (шт. Іллінойс): “Водомір”, “Змія”, “Черепашка”, “Сом” і “Жаба” (1983–1985). Рельєф місцевості, утворений з тваринних форм, які здавна мешкали в даній місцевості, спрямовує увагу глядача не лише до історії місця, але і до діяльності людини в цьому місці (парк утворений на території відпрацьованого вугільного родовища). Проведені заходи щодо перетворення території дозволили змінити її не тільки естетично, але якісно оживити ці постраждалі землі. Відчуття “дикого” природного простору, що виникає через його місцезорозташування й обробки поверхонь, дозволяє цей парк класифікувати як ленд-арт.

У практиці ландшафтного дизайну є парк, в якому рельєф також має конкретне зображення (умовно-асоціативний об’єм). Основою парку “Нортумберлендія” (19 га) (“Northumberlandia”, Англія (2005–2012), розташованому в сільській місцевості недалеко від міста Ньюкасл, є зображення лежачої оголеної жінки (висотою 34 метри і довжиною 400 м).

Автор проекту – американський ландшафтний архітектор Ч. Дженкс. Відрізняє цей парк від вищевказаного прикладу якістю обробки рельєфу і доріжок (великої “зробленості”). Важливо, що приводом для його створення, так само, як і парку Буффало, стало перетворення промислових територій.

Інша група геопластичних змін ландшафту представлена в ранніх артефактах ленд-арту простими геометричними об'ємами, які, в свою чергу, утворюють або архетипічні форми, або геометричні (останні асоціюються з авангардними експериментами художників ХХ століття). Залежно від зовнішнього вигляду, якості обробки (“зробленості”) геометричних об'єгів змінюється контекст твору.

Споруда з архетипними формами – це “Земляний насип” Г. Байєра (H. Bayer) (1955), побудована в місті Аспен, штат Колорадо. Вона являє собою насипний вал у формі кола, в центрі якого утворений пагорб і встановлений мегаліт (візуально є схожість з древніми рельєфами навколо Стоунхенджа).

Для Ч. Дженкса звернення до архетипових форм у ленд-арт парку “Травік Мультивсесвіт” (2015) стало результатом рішення утилітарних функцій через історичний образ місця. У композиції враховані принципи побудови древніх споруд і архетипічні форми, які виконувалися повністю з місцевих матеріалів. Аналогічно паркам Буффало і “Нортумберлендія”, парк став результатом серйозної роботи з відновлення земель, що перетворив колишній вугільний рудник у культурне місце. Розташований він у Шотландії між Санкваром і Кіркконеллом.

Прикладом використання простих геометричних форм у ленд-арті є деякі з артефактів американського художника Р. Смітсона. На місці шлакових відвалів у Голландії (на запрошення уряду), він створює “Спиральний пагорб” (1971) і “Розірване коло” (1971), що мають форму відповідну назвам.

Прийом контрасту геометричних форм і пластики природного середовища, причому з різними контекстами, став популярний у сучасній ландшафтній практиці, характерний він і для філософських ландшафтів Ч. Дженкса. Штучний рельєф у його проектах має різне композиційне рішення, але часто основу складають прості геометричні тіла і фігури – конус, коло, спіраль.

Прикладом вищесказаного може служити “Сад Космічних роздумів” (1989+), який виконаний ним у співавторстві з дружиною, ландшафтним архітектором – Меггі Кесвік. Сад знаходиться в приватній резиденції, Portrack Будинок, недалеко від Дамфріс (Шотландія). Замість екзотичних квітів і рослин там був створений нереалістичний пейзаж, який включає алюмінієві квітники, фонтан незвичайної форми, ландшафтні композиції і оптичні ілюзії. З геопластичних перетворень – курган “Равлик” є візуальним втіленням ряду Фібоначчі і візуальною аналогією “Спирального пагорба” Р. Смітсона. Ступінчасті кургани і спіральні пагорби є в проектах Ч. Дженкса: “Рельєф Уеда” (1999–2002), “Спіралі Часу” (2002–2012) і ландшафтів, виконаних ним для центрів Меггі в Глазго (2002–2003) та Інвернесі (2003–2005) (Шотландія), а також у парках, інших місць Великобританії.

Крім геопластичних змін ландшафту, здійснених художниками ленд-арту, які знайшли продовження в ландшафтній практиці, викликають інтерес інші їх дослідження з простором.

Серія експериментів з дзеркалами, створена Р. Смітсоном (1969) в природному середовищі на півострові Юкатан, надала ще один візуальний досвід для ландшафтного дизайну: художник протягом світлового дня переставляв дзеркала в різні місця (серед рослинності, гальки, піску тощо).

Даний прийом знайшов свій розвиток у сучасній скульптурі та ландшафтній практиці. Як приклад останнього слід відзначити один з тематичних садів “Сад дзеркал” у парку Ла-Віллет (Париж, Франція). “Сад дзеркал” утворюють тридцять відображаючих поверхонь, створених з полірованої сталі і встановлених вертикально в певному ритмі. Двадцять вісім з них мають розмір більш ніж 2 м у висоту. В результаті множинних різноманітних відображень оточуючого їх простору виникає сюрреалістична “картина” з'єднання неба, зелених насаджень і штучних об'єктів.

Фактично, внесення сторонніх матеріалів у природний простір – це їхня інтеграція, від якої залежить семантика останнього (інтеграція може зберегти природність місця або порушить її).

Є ще один прийом ленд-арту, на який треба звернути увагу і який активно застосовується в ландшафтному дизайні, – прийом багаторазового повторення подібних форм у природному середовищі. Він перегукується з вищевказаними дзеркальними експериментами, оскільки там присутні, крім спотворення простору, багаторазове повторення. Однак, багаторазово можуть повторюватися не тільки дзеркала, але й інші предмети, тому цей прийом слід розглянути окремо.

Повторював подібні *штучні* форми у своїх роботах американський художник ленд-арту У. де Марія (“Поле блискавок” (1977)). Даний артефакт займає проміжне положення між дзеркальними спотвореннями і багаторазовими повтореннями, тому в ньому є і те, й інше. Твір встановлено стаціонарно і складається з чотирьохсот відполірованих блискавковідводів, зроблених з нержавіючої сталі, діаметром п’ять сантиметрів, заввишки більше шести метрів на відстані шістдесяти семи метрів один від одного. Розташовані вони в сітчастому порядку і займають площу більше одного квадратного кілометра. Основна їхня функція – створювати миттєві оптичні ефекти під час світанку і заходу, коли промінь сонця ковзає, відбиваючись від металу, а так само захоплювати блискавки в грозу, перетворюючи природне явище у видовище.

Інший варіант багаторазового повторення *природних* об’єктів (дерев) знаходимо в артефактах австралійського художника Костянтина Дімопулоса, який він здійснив у різних частинах світу: в Америці (в декількох штатах), Канаді, Новій Зеландії і Великобританії. Для реалізації проекту він насаджував (або використовував готову рослинність) і фарбував стовбури в синій колір.

У ландшафтному дизайні багаторазове повторення кольорових стовбурів дерев (або імітація їх) зустрічається часто. У Сіднеї, створивши штучні світильники у вигляді жовтих дерев (ідея австралійського дизайнера Уоррена Ленглі), висвітлили місце під автострадою.

Високі червоні труби, встановлені в неспокійному ритмі, створюють відчуття лісу на площі “Гранд-канал” в Дубліні (Ірландія). Верхня частина червоних труб перетворюється в нічний час теж у вуличні світильники. Проект здійснено фірмою “Марта Шварц і партнери”.

У даній статті виділені деякі базові приклади ленд-арту та ландшафтного дизайну, які дозволяють проаналізувати цінність експерименту, здійснюваного художниками ленд-арту і побачити можливість подальшого розвитку ідей у масштабі міського середовища.

Важливий внесок у формування нових тенденцій розвитку ландшафтної архітектури вніс Р. Смітсон. Його акція “Пам’ятники Пассейк” (здійснена 30 вересня 1967) створила прецедент редімейдів (подібно редімейдам Марселя Дюшана) в ленд-арті: міські об’єкти (вже побудовані і які ще будуться) були ним представлені як художні твори в художньому просторі. Серйозно досліджуючи ентропію, він розглядав будівельні майданчики як будівництво навпаки, тобто наділяв їх станом руйнування (інший погляд на звичні об’єкти міського простору та промислового середовища). Подумки перетворюючи їх утилітарну функцію на художню, змінювалося естетичне й емоційне сприйняття середовища.

Це бачення знайшло своє продовження в ландшафтному дизайні. Як приклад слід зазначити Газворк парк у Сіетлі (США). Це громадський парк (8,3 га), створений на місці промислового підприємства дев’ятого століття – колишнього синтетичного виробничого газопереробного заводу, розташованого на північному березі озера Лейк Юніон. Для перетворення в парк він був викуплений містом у 1962 році і був відкритий для публіки в 1975 році. Автор проекту – американський ландшафтний архітектор Річард Хааг. Унікальність його розробки полягає в тому, що він зумів не лише зберегти історичні об’єкти і перетворити територію в музей під відкритим небом, він зміг здійснити культурний та емоційний зв’язок часів (минулого і сьогодення). Озеленення територій та зміна утилітарної функції об’єктів викликає відчуття нереальності (сюрреалістичність).

Ми припускаємо, що “Пам’ятники Пассейк” стали опорною точкою для появи урбаністичних парків з промисловими об’єктами, в яких останні набувають нові смислові значення і нові утилітарні функції.

Таким чином, ленд-арт, здійснивши свободу експерименту, надав для ландшафтного дизайну візуальний досвід, який дозволив сформувати нові тенденції, а саме: геопластичну трансформацію ландшафту і зміну контексту промислового середовища (редімейди в ленд-арті).

У геопластичних змінах ландшафту виділені дві групи творів: *умовно-асоціативні об'єкти і геометричні*. В останніх виділені споруди з архетипними і простими геометричними формами.

Відзначено прийоми візуального спотворення природного простору і відображення сонячного світла за допомогою дзеркал у природному середовищі; прийом багаторазового повторення подібних форм (штучних і природних) які вдало перейшли з ленд-арту в практику ландшафтного дизайну. Визначено, що подібний вплив ленд-арту (мистецтва) на ландшафтну архітектуру надає останній великої виразності та емоційності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Большаков А. Г. Градостроительная организация ландшафта как фактор устойчивого развития территории : автореф. дисс. на соиск науч. степ. докт. архитектуры : 18.00.01 / А. Г. Большаков. – Иркутск, 2003. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/gradostroitel'naya-organizatsiya-landshafta-kak-faktor-ustoichivogo-razvitiya-territorii>.
2. Бычкова Л. Ленд-арт (англ. Land Art – природо-искусство) / [под общ. ред. В. В. Бычкова] // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. – М. : “Российская политическая энциклопедия” (РОССПЭН), 2003. – С. 276–277. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://yanko.lib.ru/books/aesthetica/buchkov-estetika-lexicon.htm#_Точ77514400.
3. Вишеславський Г. Ленд-арт. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України / Г. Вишеславський, О. Сидор-Гібелінда. – Париж–Київ : Terra Incognita, 2010. – 416 с.
4. Джеллико Д. Ландшафт человека [Электронный ресурс] / Д. Джеллико, С. Джеллико // speech : энциклопедия архитектуры. – Режим доступа : <http://archspeech.com/article/kniga-landshaft-cheloveka-dzheffri-i-s-yuzan-dzhelliko>.
5. Мистецтво довкілля. Україна 1989–2010 [Текст]. Environmental Art Ukraine 1989–2010 : [альбом] / ред.: П. Бевза, Г. Гідора. – Київ : Софія-А, 2010. – 342 с.
6. Нефедов В. А. Ландшафтный дизайн и устойчивость среды / В. А. Нефедов. – СПб., 2002. – 295 с. : ил.
7. Ольховская Е. В. Культуроведческое исследование новых направлений в средовом дизайне / Е. В. Ольховская, А. Блудов // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. – Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ. – Київ : Фенікс, 2010. – Вип. 7. – С. 150–155.
8. Унагаева Н. А. Проблемы типологии и композиции в ландшафтной архитектуре второй половины XX – начала XXI вв. (зарубежный опыт) : автореф. дисс. ... канд. архитектуры : 05.23.20 / Н. А. Унагаева. – Москва, 2011. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://niitiag.ru/publications/auto_referat/47-unagaeva-na-problemy-tipologii-i-kompozicii-v-landshaftnoy-arhitekture-vtoroy-poloviny-hh-nachala-xxi-vv-zarubezhnyy-opyt.html
9. Beardsley John. A Word for Landscape Architecture [Електронний ресурс]. – Harvard Design Magazine. – No. 12 / Sprawl and Spectacle. – Режим доступа : <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/12/a-word-for-landscape-architecture>
10. Boettger S. After Babel. Earthwards: Robert Smithson and Art After Babel. – book reviews / Art Journal. 1996. – Summer / [Електронний ресурс]. – Режим доступа : http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_n2_v55/ai_18533943.
11. Earthwork (novel) / Academic Dictionaries and Encyclopedias/ [Електронний ресурс]. Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enwiki/548543>.
12. Gooding M. Song of the Earth: European Artists and the Landscape / Mel Gooding, William Furlong. – London : Thames & Hudson, 2002. – 168 p.
13. Kastner J. Land and Environmental Art / Jeffrey Kastner, Brian Wallis. – Phaidon, 2005. – 304 p.

14. Tufnell B. Land Art / Ben Tufnell. – New York : Harry N Abrams Inc, 2007. – 158 p.
15. Weilacher, Udo. Between Landscape Architecture and Land Art / Udo Weilacher. – Basel; Boston : Birkhäuser, 1999. – 247 p.

REFERENCES

1. Bol'shakov, A. G. (2003), "Town-planning organization of a landscape as a factor for sustainable development of the territory", Thesis abstract for Doct. Sc. (Architecture), 18.00.01, Irkutsk: available at: <http://www.dissercat.com/content/gradostroitel'naya-organizatsiya-landshafta-kak-faktor-ustoichivogo-razvitiya-territorii>. (in Russian).
2. Bychkova, L. (2003), Land art (eng. Land Art – Nature-Art), Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura XX veka [Lexicon nonklassiki. Artistic and aesthetic culture of the XX century], Editor by Bychkov, V. M., "Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya" (ROSSPEN), pp. 276–277 : http://yanko.lib.ru/books/aesthetica/buchkov-estetika-lexicon.htm#_Toc77514400. (in Russian).
3. Vysheslavs'kiy, G and Sidor-Gibelynda, O. (2010), Land art, Terminologiya suchasnogo mistetstva. Oznachennya, neologizmi, zhargonizmi suchasnogo vizual'nogo mistetstva Ukrainy [The terminology of contemporary art. Definitions, neologisms, jargon of contemporary visual art Ukraine], Terra Incognita, Paris–Kyiv. (in Ukrainian).
4. Jellicoe, G., Jellicoe, S. Landshaft cheloveka [Human Landscape], speech: Encyclopedia of Architecture: available at: <http://archspeech.com/article/kniga-landshaft-cheloveka-dzheffri-i-s-yuzan-dzhelliko>. (in Russian).
5. Mistetstvo dovkillya. Ukraine 1989–2010, Environmental Art Ukraine 1989–2010, Editor by Bevza, P. and Gidora, G, Sofiya-A, Kyiv. (in Ukrainian).
6. Nefedov, V. A. (2002), Landshaftnyy dizayn i ustoychivost' sredi [Landscaping and environmental sustainability], St. Petersburg. (in Russian).
7. Ol'khovskaya, E. V. and A. Bludov, A. (2010), Cultural studies research new directions in environmental design, Suchasni problemi doslidzhennya, restavratsii ta zberezhennya kul'turnoji spadshchini [Modern problems of research, restoration and preservation of cultural heritage], In-t problem suchasnogo mistetstva AMU], Feniks, Kyiv, vol. 7, pp. 150–155. (in Russian).
8. Unagaeva, N. A. (2011), "Problems of typology and composition in the landscape architecture of the second half of XX – beginning of XXI century. (foreign experience)", Thesis abstract for Cand. Sc. (Architecture), 05.23.20, Moscow, available at: http://niitiag.ru/publications/auto_referat/47-unagaeva-na-problemy-tipologii-i-kompozicii-v-landshaftnoy-arhitekture-vtoroy-poloviny-hh-nachala-xxi-vv-zarubezhnyy-opyt.html (in Russian).
9. Beardsley, John. A Word for Landscape Architecture. Harvard Design Magazine, no. 12, Sprawl and Spectacle, available at: <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/12/a-word-for-landscape-architecture> (in English).
10. Boettger, S. (1996), After Babel. Earthwards: Robert Smithson and Art After Babel. [Book reviews]. Art Journal, Summer: available at: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_n2_v55/ai_18533943. (in English).
11. Earthwork (novel). Academic Dictionaries and Encyclopedias: available at: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enwiki/548543>. (in English).
12. Gooding, M. and Furlong, W. (2002), Song of the Earth: European Artists and the Landscape. Thames & Hudson, London. (in English).
13. Kastner, J. and Wallis, B. (2005), Land and Environmental Art, Phaidon. (in English).
14. Tufnell, B. (2007), Land Art: Harry N Abrams Inc, New York. (in English).
15. Weilacher, U. (1999), Between Landscape Architecture and Land Art: Birkhäuser, Basel–Boston. (in English).

**АРХЕТИПИ ІНТЕРНЕТУ В КОНТЕНТІ СУЧАСНОГО
КУЛЬТУРНОГО ПОЛЯ УКРАЇНИ**

У статті досліджено вітчизняну зону Інтернету методом діалектичного аналізу веб-зображень сайтів, порівняння їх з артефактами первісної культури і прикладами древнього мистецтва. Розглянуто стан сучасного інформаційного поля українського суспільства за відбірним принципом вживаності архетипів як засобу впливу на колективне підсвідоме. Охарактеризовано проблему співвідношення фізіологічних архетипів та архетипів культурних у рефлексії динамічних змін Інтернет-ресурсів України.

Ключові слова: архетип, інстинкт, суспільство, Інтернет, веб-зображення, первісне мистецтво.

Оксана Куліш

**АРХЕТИПЫ ИНТЕРНЕТА В КОНТЕНТЕ СОВРЕМЕННОГО
КУЛЬТУРНОГО ПОЛЯ УКРАИНЫ**

В статье исследовано отечественную зону Интернета методом диалектического анализа веб-изображений сайтов, сравнения их с артефактами первобытной культуры и примерами древнего искусства. Рассмотрено состояние современного информационного поля украинского общества по отборочному принципу применяемости архетипов как средства воздействия на коллективное подсознательное. Охарактеризовано проблему соотношения физиологических архетипов и архетипов культурных в рефлексии динамических изменений Интернет-ресурсов Украины.

Ключевые слова: архетип, инстинкт, общество, Интернет, веб-изображение, первобытное искусство.

Oksana Kulish

**ARCHETYPES INTERNET IN THE CONTENT OF CONTEMPORARY
CULTURAL FIELD IN UKRAINE**

In the article investigated the domestic Internet zone by the method of dialectical of analysis web-images sites, comparing them with artifacts of primitive culture and examples of ancient art. Was consider state of the modern information field Ukrainian society by select the principle the use of archetypes, as a means to of influence on collective subconscious. We characterize the problem ratio of physiological archetypes and cultural of archetypes in the reflection of dynamic changes Internet of resources Ukraine.

It was established before a physiological archetypes belong on the basis the instinct of self-preservation and human reproduction (quench your hunger, thirst, Eros), before cultural of archetypes – products of social, spiritual and material evolution. By means clarify of popularity represent of archetypes in web-images on sites ascertained fact a priority of physiological the archetypes and archetype Thanatos over the archetypes culture of modern information network.

Been clarified dichotomy states of peaceful and militarized a society on the example Ukrainian Internet zone in comparison before 2014 and during the years 2015–2016. Is noted, that online Resources society which is in a state peacetime and military of action differ sharply. Is ascertained fact: Internet space of Ukraine before Revolution of Dignity (November 2013 – February 2014) was oversaturated web-images with physiological archetypes, archetypes of the Thanatos and cultural archetypes the such: archetype of food (the binary archetype which is owned and before physiological instinct and the scope of progress the material culture), archetype of the game, the archetype mythical of time “End of the world”, archetype of monsters (in its semantic limits archetype

of the child), archetype of extraterrestrial beings. For users the Internet it rendered effect on the subconscious level distraction from the understanding and resolving socio-political and economic problems. But with the change of political situation in Ukraine (overthrow the dictatorial power and military aggression of Russia against Ukraine) in the information space, particular in Internet, turned by leading web-images of archetypes hero warrior heroine weapons, battle and fight. After this not the last place by popularity gained sites with web-images of archetypes the soothsayer or clairvoyant-woman with their to forecasts regarding the end of hostilities. This is because the society tends completion of armed aggression against Ukraine, strengthening territorial integrity and restoration of peace in the state.

Key words: *archetype, instinct, society, Internet, web-images, primitive art.*

Цінності морально-етичного, духовного чи матеріального гатунку тримаються на архетипах колективного підсвідомого людства, що виникли у світоглядній системі наших предків ще за кам'яної доби (верхній палеоліт, мезоліт, неоліт) і продовжували активно розвиватися за палеометалевої доби, тобто в епоху міді-бронзи. Цей величезний період минулого буття людства в науці називається доісторичним періодом або первісною культурою.

Виникає питання: а чи змінилися соціальні цінності з тих первісних часів? Зрозуміти, наскільки далеко людство просунулося на сходинах культурогенезу в інтелегібельному¹ сприйнятті цивілізаційних здобутків, можна лишень критично проаналізувавши інформаційний простір суспільства початку III тис., зокрема веб-зображення як вираження архетипів у змістовному насиченні Інтернет-ресурсів.

Актуальність дослідження зумовлена спостереженнями щодо різкої зміни контенту вітчизняного Інтернет-простору за виявом архетипів на веб-зображеннях сайтів історичного відтинку протилежних станів суспільства мирного часу (до січня 2014 р.) і військових дій (після січня 2014 – протягом 2015 рр.).

Термін “веб-зображення” (від англ. “Web” – частина всесвітньої мережі і “зображення”) у цьому дослідженні виокремлено автором для понятійного інструментарію стосовно тих картинок, які є супровідними до текстів сайтів, що надають користувачам Інтернету будь-яку інформацію.

Географічні рамки дослідження включають, передусім, інформаційний простір Східної Європи на комунікаційних веб-порталах ukr.net (мережа України), mail.ru (російськомовний сектор комп'ютерної мережі, що тримає найбільш високий рейтинг відвідування користувачами Інтернету сусідньої Росії та нашої держави), також google.com.ua, yandex.ua (пошуковики та мультисервісні портали українського представництва), “YouTube” – сервіс для перегляду відео.

Останні дослідження і публікації представників вітчизняної науки показують невпинний інтерес до проблеми вивчення стану сучасного інформаційного поля українського суспільства: С. Квіт [3], І. Коваленко [4], Ю. Легенький [6], В. Нікітін [8], А. Скорик [9], В. Шейко [11] та ін.

З приводу впливу засобів масових комунікацій (ЗМК), таких як Інтернет і телебачення, на культурне поле соціуму, спостерігається ситуація агресивного нав'язування цінностей споживацького типу світогляду, підтримка і запит суспільства на цей тип світогляду у площині матеріальної і політичної культури. Так, культуролог В. Нікітін піддає гострій критиці простий устрій сучасного “екранного” суспільства, де з одного боку екрана знаходяться дві категорії людей: юзери, що використовують екран технічно, наступна категорія людей – ті, які, не усвідомлюючи суті інформації, погоджують з екраном усе своє життя; далі, але вже по інший бік, знаходиться категорія технарів, які забезпечують роботу екрану, і категорія тих, хто любить на цьому екрані красуватися. І нарешті, є найменша категорія, точніше група осіб, яка вирішує, що буде на екрані, а чого не буде [8]. В річищі історико-філософської концепції постмодерну Ю. Легенький констатує, що для сучасної людини реальність знаходиться в стані конфлікту онтології, де реальність видає утворює онтологію співбуття Буття [6, с. 125]. Історик В. Шейко аналізує сучасну культуру в процесі глобалізації світової економіки, а саме: з прогресом

¹ Інтелегібельний (від лат. intelligibilis – пізнаваний, мислимий) – той, що досягається лише розумом, мисленням; надпочуттєвий [10, с. 287].

інформаційних технологій та Інтернету відбувається підвищення інформаційних потоків у економіці. Це приводить не тільки до позитивних результатів – відкритості і розширення культурного простору держави, але й до негативних наслідків – культурної поляризації, пов'язаної з проблемою співвідношення ціннісних систем людства, що вимагає стимулювання адаптаційних захисних механізмів культури [11, с. 75–77]. Про деструктивні тенденції щодо надмірності інформації у впливі ЗМК на громадянську культуру, а відтак ускладнений вибір моральних пріоритетів, застерігає І. Коваленко [4, с. 93]. Дослідниця розвитку мас-медіа А. Скорик звертає увагу на те, що проблеми українських ЗМК повністю збігаються з больовими точками медіакультурного простору західних країн [9, с. 11].

Стосовно архетипів, візуально представлених у веб-зображеннях на сайтах інформаційної мережі у ретроспективі звернення до первісної культури, то за вихідне положення цього дослідження береться до уваги точка зору французького філософа-позитивіста Л. Леві-Брюля: “Якщо врахувати древність життя людини на землі, то люди кам'яної доби зовсім не більш первісні, ніж ми” [5, с. 7].

Мета статті – встановити найбільш активно залучені архетипи візуального ряду вітчизняної зони Інтернету у ретроспективі до первісної культури і мистецтва методом діалектичного аналізу веб-зображень сайтів.

Веб-дизайн сайтів у світовій мережі Інтернет, наповнення цих сайтів певним інформаційним (з текстом і картинками) та мультимедійним (з відео і звуком) контентом базуються на архетипах – базисних елементах культури, що протяжні у часі від первісності і до початку III тисячоліття (нашої сучасності).

У культурі, що розуміється як “неспадкова пам'ять колективу”, архетипи культурні виступають як спонтанно діючі стійкі структури обробки, зберігання та репрезентації колективного досвіду [2, с. 38]. Культурні архетипи є продуктом соціальної, духовної та матеріальної еволюції, до них можна зарахувати архетипи гри, зброї, транспортного засобу, житла (дому), тератоморфної істоти, доброго божества, героя (героїні) тощо.

Визначення візуального ряду культурних архетипів спонукає порівняти їх аксіологічну відміченість з архетипами фізіологічними як такими, що найчастіше залучаються на веб-сайтах. Науковою новизною дослідження є введення до культурологічного обігу поняття “фізіологічні архетипи” – під цим автор розуміє ті архетипи, які безпосередньо стосуються фізіології і фізіологічних функцій живого організму людини (тварини), а саме: харчування, розмноження, частини тіла за статевими ознаками.

Образний ряд веб-зображень на порталах має свій сенс. На початок XXI століття найбільш активними іконічними представленнями архетипів інформаційного поля Інтернету у впливі на колективне підсвідоме є перш за все архетипи фізіологічні на основі статевого інстинкту, Еросу (повністю підтверджується теорія З. Фрейда). Зокрема, найбільш популярними є парціальні архетипи, що стосуються репродуктивних частин чоловічого і жіночого тіла. Тобто користувачу Інтернету повсякчас перебування в інформаційному полі нав'язливо демонструються рекламні сайти, з інформацією щодо вдосконалення функцій чоловічої статевої системи та її лікування. Також користувачу Інтернету повсякчас пропонується (у відео-файлах і статичних картинках) ознайомитися з різними способами збільшення об'єму м'язів чоловічого торсу і розміру жіночих грудей, чим нав'язуються фальшиві стереотипи чоловічої і жіночої тілесної краси та ерзац-потреби. Адже якщо у первісному мистецтві виявлені мініатюрні зображення жіночих грудей (наприклад зі стоянки Дольні Вестоніце (Чехія)), то це були своєрідні фетиші, які стосувались передусім задоволення, в сенсі побажання, доброї лактальної функції жінки: материнські груди повні молока – значить повні життя, що дається немовляті. Щодо чоловічої статевої сфери, то у мистецтві епохи пізнього палеоліту мініатюрні зображення чоловічого знаку статі (з бивня мамонта, кістки чи рогу) були для представників первісного соціуму побажанням плодючості у тваринному світі та людській спільноті (наприклад зі стоянки Мізин (Україна)). Зазначена семантика зображень базується на етнографічних розвідках дослідників світоглядної системи примітивних тубільних народів, які ще на початок XX ст. перебували на стадії розвитку первісної культури і були значно віддаленими від цивілізації.

Далі в системі провідних цінностей Інтернету є архетип їжі, зумовлений головним, елементарним фізіологічним інстинктом самозбереження – тамування голоду і спраги – незліченні веб-зображення з апетитними стравами і кулінарними рецептами до них або вже готовими харчовими продуктами. На протигагу цьому поруч розташовуються картинки дуже огрядних людей, хворих на ожиріння, а також пропозиції за невеличку платню дати чудотворну пораду щодо схуднення. На контрасті до картинок з надто огрядними людьми знаходяться веб-зображення схудлих або й дистрофічних людей, знову ж таки з пропозицією щодо “спалення жиру” тією чи іншою речовиною. Такі картинки за принципом “товстий – тонкий” дуже вриваються в пам’ять людини на підсвідомому рівні. Тому діалектика архетипу їжі зумовлена не тільки інстинктом тамування голоду – обов’язковою умовою фізичного існування будь-якого виду життя на нашій планеті, але й розумінням шкідливості обжерливості, що порушує здорові функції організму.

Отже, слід пам’ятати, що архетип їжі є бінарним – це обумовлено тим, що, попри приналежність архетипу їжі до елементарного фізіологічного інстинкту, він є основною частиною кулінарної культури з численними національними особливостями, яка, відповідно, є проявом еволюції матеріальної культури. Втім, щодо первісного мистецтва, то архетип їжі ми зустрічаємо здебільшого на фресках і рельєфах бронзового віку, приміром Давнього Єгипту чи Крито-мікенської культури, як принесення божеству мирної жертви продуктами харчування, чим підкреслюється символічний обрядовий характер архетипу їжі.

Окрім Еросу, не менш популярною в Інтернеті є інформація на основі цікавості до інстинкту смерті (за С. Шпільрейн¹), тобто архетипу Танатосу, з лякливими чи, навпаки, жалісливими картинками і неприємно вражаючими відеофайлами. Ця неминуча подія стосується віщування щодо скорої смерті (або вже наявного факту смерті) публічних людей (провідних політиків, журналістів, акторів, музикантів, бізнесменів, спортсменів та ін.), пропозиції взнати персональну дату смерті, а також загибелі всього людства. Це безпосередньо стосується архетипу міфічного часу – давно минулого і майбутнього, тобто архетипу часу “від початку створення світу” (Прачасу), до архетипу часу “кінця світу” і, як такого, архетипу Майбутнього, тому що люди завжди прагнули (чи спокушалися) взнати свою прийдешню долю. На цьому ґрунтується феномен гадання, його можна здійснити в он-лайн (для тих, хто в стані підключення до Інтернету), не докладаючи великих зусиль. Звісно, знання щодо минулого чи майбутнього може надати тільки людина з надзвичайними властивостями – звідси набуває активності архетип віщуна (чи провидиці), а також архетип відьми (чи мага), які, начебто, мають здатність бачити наперед і впливати на людську долю. Втім, усі людські долі для таких “фахівців” заганні у прокрустове ложе розрахунків за арифметичними схемами і тестами, в яких ігнорується людська індивідуальність і воля, а також незбагненні випадки життя або ж свавілля самого випадку. Аналогічно і в первісному мистецтві, зображення архетипів мага, віщуна, провидиці присутні практично у всіх древніх культурах людства.

Поза тим, візуальні образи віщуна, відьми (чи мага) на веб-зображеннях представлені досить виразно за принципом контрасту у створенні психологічного портрета (контраст кольору, силуету, світло-тональних співвідношень).

Як не дивно, на веб-сайтах архетип доброго божества – Спасителя (у християнстві) у меншій мірі поширений за архетип віщуна чи відьми. Для пояснення цього факту треба взяти до уваги те, що архетип чоловічого божества у релігійній культурі, незалежно від конфесій, вельми древній і формувався з давніх часів. Йдеться про те, що у світовій релігійно-міфологічній системі сюжет про молодого Бога, який постраждав заради людей, принесений ними у жертву або насильно вбитий своїм злим конкурентом, є архетипічним мотивом. Проблема сучасного технократичного суспільства полягає в тому, що низький чи посередній (у кращому разі) рівень інтелегібельного і духовного сприйняття у споживанні інформації робиться штучно для Інтернету, адже архетип доброго божества (чоловічого або жіночого) на веб-сайтах піддається профанації (не завжди умисної). Окрім того, архетип доброго божества поступається у популярності архетипам звичайних земних людей з “надзвичайними” якостями,

¹ Сабіна Шпільрейн – психоаналітик, учениця К. Юнга.

так званим магам, відьмам, провидицям, які за певну платню електронним повідомленням нададуть вам “цінну” інформацію стосовно вашої долі.

Архетип доброго божества значно більше, ніж вище названі “фахівці” (відьми, маги, віщуни), поступається сайтам з веб-зображеннями архетипа героя нерозлучного з архетипом зброї та архетипічним сюжетом у мультимедіа-файлах героїчної битви, погоні, боротьби. Як доводить давня міфологія, з первісних часів у людства був попит на архетип героя, який бореться з тим чи іншим засновником жорстоких традицій і правил, також з тими, хто підтримує норми зла у суспільстві. У цій боротьбі герой, або войовнича героїня, відіграє позитивну роль суспільного рушія і захисника моральної культури і духовного прогресу. Особливої актуальності набуває архетип героя-воїна разом з архетипом зброї у мілітаризованому суспільстві.

Герой (чи героїня) бореться з тератоморфними істотами, але в сучасному інформаційному полі, зокрема в Інтернеті, часто відмічається навіть самотійна (окрема від героя) присутність архетипу тератоморфної істоти, тобто чудовиська. Ось як аномалії у світі тварин – веб-зображення з гігантською змією, двоголовою рибою чи двоголовим плазуном або ж якогось незнаного в медицині паразита, що виїдає плоть. Стосовно людських морфологічних аномалій, то тут серед веб-зображень популярним є феномен потворного немовляти, з супровідним текстом на кшталт: “...акушери ледь не втратили свідомість від жаху, коли побачили, що народила жінка” [1].

У первісному мистецтві (від верхнього палеоліту до епохи бронзи включно) архетип героя з архетипом зброї, архетипічними сюжетами битви, погоні і боротьби з чудовиськом або окремо взятий архетип тератоморфної істоти настільки часто зображуються, що їх потрібно назвати провідними культурними архетипами.

Слід зазначити, що архетип дитини як такий дуже сильний, але в інформаційному полі його експлуатація на картинках веб-сайтів відбувається по-різному: то, як народилося прекрасне чудо-немовля, то, як народилося страшне немовля. Відповідно, Інтернет майорить картинками жіночого вагітного черева і прихованого в ньому архетипу зародка або окремо сайтів з веб-зображеннями людського зародка та додатковою інформацією щодо доцільності появи нового людського життя.

Примітно, що в мистецтві кам'яної доби архетип дитини майже відсутній, окрім рідкісних знахідок епохи неоліту статуєток жінок, що народжують, і жінок з немовлятами з поселення Чатал-Хююк (Туреччина). Проте архетип зародка займає чільне місце в мистецтві епохи міді, приміром керамічні жіночі статуєтки культурно-історичної спільності Трипілля-Кукутені (Україна-Молдова-Румунія) і культури Варна (Болгарія) містять у порожнині “вагітного” черева глиняні гульки або перепалені зерна пшениці.

Менш популярними, але постійно присутніми у веб-зображеннях є архетипи небесних світил: сонця, місяця, зірок. Ці архетипи переважно залучені як конвенційні знаки у веб-дизайні сайтів прогнозу погоди. Для порівняння, у первісному мистецтві з епохи мезоліту на розмальованих гальках гроту Мас д'Азіль (Франція) архетипи небесних світил зустрічаються постійно, особливо за палеометалевої доби, набуваючи сакральної значущості в якості орнаментальних мотивів розпису чи гравірування керамічних виробів, також мотивів композиції до рельєфів, фресок, мозаїк (ось як гліптика у мистецтві Межиріччя від Шумеро-аккадського періоду до періоду Нововавилонського царства).

В інформаційному візуальному контенті веб-сайтів архетипи небесних світил взаємопов'язані з архетипом міфічного часу – Прачасу або Майбутнього, а також з вельми складним архетипом інопланетянина. Складність цього архетипу полягає в тому, що він здається відносно “молодим”, тобто таким, як ми знаємо із засобів масової інформації ХХ століття, коли людство за допомогою нових успіхів у науці і техніці почало відкривати космос. Популяризацію архетипу інопланетянина як належне треба віддати письменникам-фантастам і кінорежисерам фантастичних фільмів на космічну тематику. Тепер у ХХІ столітті можна констатувати факт: веб-сайти з наочним представленням архетипу інопланетянина мають високий рейтинг відвідування Інтернет-користувачами. Для більшості науковців цей архетип є розважальним феноменом сучасної культури, окрім тих ентузіастів-уфологів, які

ведуть дослідження непізнаних літаючих об'єктів (транспортного засобу інопланетян). Загалом у науці інформацію про інопланетян вважають несерйозною, за принципом “треба досліджувати земні реальні проблеми”.

Багатьом людям до вподоби підкреслювати свою винятковість причетністю до феномена незвіданого, що, за аналогією з первісною культурою, буде як свідчення власної приналежності до езотеричного міфу – звідси розмови про особисті спостереження за невідомими літальними об'єктами, сні про інопланетян, викрадення інопланетянами тощо. Це результат навмисного впливу засобів масової інформації ХХ–ХХІ століть на людську психіку, відтак на колективне підсвідоме для відволікання від буденних соціально-економічних проблем. Адже, за теорією культурології, архетип на рівні колективного підсвідомого визначає композицію сновидінь, міфів, художньої творчості. Відтак назріває переконання, що архетип інопланетянина належить до сучасних міфів, як і певні соціально-політичні міфи. Але значення слова архетип у тому і полягає, що це прообраз, початкова форма, зразок, модель культурно значимої дії, відносин, що передається від покоління до покоління на несвідомому рівні [7, с. 476]. Тому спадковість передачі інформації про неземну істоту слід шукати в первісній художній культурі, що охоплює образотворче мистецтво і міфологію. Ось як, зображення антропоморфних істот з солярними знаками замість голови – це так звані сонячні божества в петрогліфах урочища Тамгали (Казахстан), датованих бронзовим віком.

Щодо стародавніх творів, в яких описуються фантастичні розумні істоти, то слід взяти до уваги те, що ця тема існувала і в минулі століття і тисячоліття – ось як твір Гомера “Одіссея” Давньої Греції і навіть шумерський “Епос про Гільгамеша” на клинописних табличках. Так би мовити, “фантасти” часів Середньовіччя, Античності, культури розвиненої первісності (доби бронзи) і навіть дописемних часів створювали певні міфічні образи за покликанням вираження того архетипу, який так популярний у наш час технократичного суспільства. Це архетип незвіданої, неземної істоти в ролі божества, культурного героя (нерідко з ознаками андрогіну) або чудовиська; ця істота дуже розумна і сильна, а значить – сакральна, в сенсі ціннісна, а також аксіологічно амбівалентна. Отож, архетип неземної істоти, з вражаючою емоційною дією на людей і присутній на сьогодні в мас-медіа, буде сучасною мовою називатися архетипом інопланетянина.

Примітно, що в суспільстві, в якому точаться збройні сутички, терористичні атаки, архетип інопланетянина не справляє інтересу на користувачів Інтернету, тому на порталах сайти з веб-зображеннями щодо нього з'являються рідко. Відтак, маємо змогу стверджувати, що архетип інопланетянина отримує популярність в Інтернет-просторі суспільства мирного часу.

Істотним серед культурних архетипів сучасності є архетип гри. Без перебільшення можна констатувати: прогрес архетипу гри в Інтернеті – найзначніший здобуток культури технократичного суспільства. Вміло створений веб-дизайн комп'ютерних ігор за технологією мультимедіа, мережеві ігри з різним ступенем складності завдань на кмітливість та спритність візуальної, психічної реакції користувача, різноманітні рольові он-лайн ігри – все це беззаперечно підтверджує ігрову концепцію культурогенезу. Але зауважимо стосовно давньої культури: у грі криється смисл первісних ритуалів і містерій, які здійснювалися учасниками екзистенційно в реальному просторі буття у взаємодії з оточуючим справжнім світом природи (зі стихіями неба, землі, води, вогню, зі всім рослинним і тваринним). Проте у випадку сучасних он-лайн ігор наявний факт віртуальності, втечі від реальності буденного життя в мультимедійний світ. Адже протягом часового відтинку тривалості комп'ютерної гри (чи он-лайн гри) відбувається взаємодія людини зі штучними пристроями електроніки, суцільне захоплення людської свідомості мультимедіа-продуктом.

У підсумку слід зазначити: станом на ХХІ століття, з прогресом соціокультурного життя, порівняно з первісною культурою, знакове вираження архетипів трансформувалося іконічно (тобто візуально) та конвенціонально (як умовні знаки певних предметів, явищ), відповідно до активного розвитку господарської діяльності людства, його високотехнологічних засобів виробництва.

Отже, керуюча ланка ІТ-компаній стосовно сучасних мас-медіа, до яких належить Інтернет, на теренах Східної Європи має великий економічний зиск, впливаючи на суспільство, головним чином, веб-зображеннями фізіологічних архетипів, що тримаються на основних інстинктах самозбереження і самовідтворення людини (харчування, Еросу), також впливаючи на суспільство архетипом Танатосу і, як другорядне, культурними архетипами, породженими духовно-соціальною еволюцією.

Замовники контенту Інтернету – правляча еліта – на рівні колективного підсвідомого у комп'ютерній мережі оперують фізіологічними архетипами як найбільш доступним вражаючим інформаційним товаром суспільного споживання. Проте й названа еліта задіяна в еволюції постіндустріального суспільства, його інтенції до вдосконалення візуального контенту кіберпростору, в інтелігібельному сприйнятті культурних архетипів і раціональній екстраполяції архетипів культурних на вітчизняну зону Інтернету.

Дихотомію станів суспільства мирного і мілітаризованого, на прикладі України, ми маємо змогу проаналізувати за спостереженнями Інтернет-простору до 2014 року, потім від лютого 2014, 2015–2016 років і далі... Слід наголосити, що Інтернет-ресурси суспільства, що перебуває у стані мирного часу і військових дій, різко відрізняються. Щодо інформаційного поля нашої держави, потрібно констатувати факт: Інтернет-простір до революції Гідності (листопада 2013 р. – лютого 2014 р.) був перенаповнений фізіологічними архетипами і такими архетипами культурними, як: архетип їжі (бінарний архетип, що належить і до інстинкту самозбереження, і до сфери прогресу матеріальної культури), архетип гри, архетип міфічного часу “кінця світу”, архетип тератоморфної істоти (в його семантичних рамках – архетип дитини), архетип інопланетянина. На користувачів Інтернету це справляло ефект підсвідомого відволікання від розуміння і вирішення суспільно-політичних та економічних негараздів. Натомість зі зміною політичної ситуації в Україні в інформаційному просторі, зокрема в Інтернеті, провідними стали веб-зображення архетипів героя-воїна, героїні, зброї, битви і боротьби. Після чого не останнє місце за популярністю набули сайти з веб-зображеннями архетипів віщуна чи провидиці, які дають суперечливі прогнози щодо закінчення військових дій, організованих чільною владою Росії проти нашої держави. Популярність цих зазначених сайтів у користувачів Інтернету пояснюється тим, що громадянське суспільство прагне завершення збройної агресії проти України, утвердження територіальної цілісності та відновлення миру в державі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Живой журнал // Врачи были в шоке, когда увидели, кого родила женщина. ФОТО (Nov. 20-th, 2012 at 11:40 A) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://brinkiise.livejournal.com/1056.html>.
2. Забияко А. П. Архетипы культурные / А. П. Забияко // Культурология. XX век. Энциклопедия: в 2-х т. [Глав. ред., составитель и автор проекта С. Я. Левит]. – СПб. : Университетская книга; ООО “Алетейя”, 1998. – Т. 1. А–Л. – С. 38–39.
3. Квіт Сергій. Масові комунікації: підручник / Сергій Квіт. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 206 с.
4. Коваленко І. І. Громадянська культура та засоби масової комунікації в інформаційному суспільстві // Вісник Національного університету “Юридична академія України імені Ярослава Мудрого” (редкол.: А. П. Гетьман та ін.). – Харків : Право, 2014. – № 3 (22). – С. 90–101.
5. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Люсьен Леви-Брюль – М. : Педагогика-Пресс, 1994. – 608 с. (репринт и перевод с французского издания 1935 г.).
6. Легенький Ю. Г. Людина REALITY або як можлива трагедія в XXI столітті / Ю. Г. Легенький // Культура в сучасних трансформаційних процесах: монографія. – Ніжин : ТОВ “Видавництво “Аспект-Поліграф”, 2011. – С. 110–130.
7. Матвеева Л. Л. Культурология: курс лекцій: навч. посібник / Л. Л. Матвеева. – К. : Либідь, 2005. – 512 с.

8. Никитин Владимир // ДИАЛОГ.UA / Мы скорее выходим из общества знания, чем приходим к нему (22 апреля 2013) [Электронный ресурс] / Владимир Никитин. – Режим доступа : <http://dialogs.org.ua/ru/dialog/page150-2307.html>.
9. Скорик А. Я. Медіакультура як реальність медіа-середовища / А. Я. Скорик // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. Смоляка]. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. – № 3. – С. 3–13.
10. Словник іншомовних слів [За редакцією члена-кореспондента АН УРСР О. С. Мельничука]. – К. : Головна редакція УРЕ, 1974. – 775 с.
11. Шейко Василь. Культура та глобалізація: компаративістський аналіз / Василь Шейко // Культурологічна думка [Щорічник наукових праць]. – К. : Інститут культурології АМУ, 2009. – № 1. – С. 73–79.

REFERENCES

1. Zhyvoy zhurnal, (2012), [Livejournal], “Doctors were shocked when they saw the woman whom gave birth. PHOTO”, available at: <http://brinkiise.livejournal.com/1056.html> (access November 28, 2013). (in Russian).
2. Zabiyako, A. P. (1998), Arkhetipy kulturnye [Archetypes cultural], Kulturologija. XX vek. Entsiklopedija: v 2-kh t. [Culturology. XX century. Encyclopedia: in 2 volumes], Universitetskaja kniga, OOO “Aleteyja”, Vol. 1, St. Petersburg, pp. 38–39. (in Russian).
3. Kvit, Sergiy (2008), Masovi komunikatsii [Mass Communications: textbook], Publishing house “Kyiv-Mohyla Academy”, Kyiv. (in Ukrainian).
4. Kovalenko, I. I. (2014), Civic culture and means of mass communication in the information society, Visnyk of National University “Law Academy of Ukraine named after Yaroslav the Mudryi” [Proceedings of the National University “Law Academy of Ukraine named after Yaroslav Mudryi”], Kharkiv, Pravo, no. 3 (22), pp. 90–101. (in Ukrainian).
5. Levi-Bruhl, L. (1994), Sverhestestvennoe v pervobytnom myshlenii [Supernatural in Primitive Thinking], Pedagogika-Press, Moscow, [Reprint and translation from of the French edition 1935]. (in Russian).
6. Lehenkyj, J. G. (2011), Person REALITY or as a possible tragedy in the XXI century, Kul'tura v suchasnyh transformacijnyh procesah: monografija [Culture in modern transformational processes: monography], TOV “Publishing House “Aspekt-Poligraf ”, Nizhin, pp. 110–130. (in Ukrainian).
7. Matveeva, L. L. (2005), Kulturologija: Kurs lektsiy: nav. posibnyk [Culturology: course of lectures: tutorial], Lybid, Kyiv. (in Ukrainian).
8. Nikitin, Vladimir (2013), “We rather leave from the knowledge society, than we arrive to him”, DIALOG.UA, available at: <http://dialogs.org.ua/ru/dialog/page150-2307.html> (access April 28, 2013). (in Russian).
9. Skoryk, A. J. (2014), Media culture as a reality of the media sphere, Naukovi zapysky Ternopil's'kogo nacional'nogo pedagogichnogo universytetu im. Volodymyra Gnatjuka. Serija: Mystectvoznnavstvo / [za red. O. Smoljaka], [Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after V. Hnatiuk. Series: Arts / [ed. O. Smolyak]], Ternopil, Publishing house TNPU named after V. Hnatiuk, no. 3, pp. 3–13. (in Ukrainian).
10. Slovnyk inshomovnykh sliv, (1974) [Dictionary of foreign words], Holovna redaktsija URE, Kyiv. (in Ukrainian).
11. Shejko, Vasyl' (2009), Culture and Globalization: comparative analysis, Kulturolohichna dumka Shhorichnyk naukovykh prac' [Culturological opinion: Yearbook of scientific works], Kyiv, Instytut Kulturologiji AMU, no. 1, pp. 73–79. (in Ukrainian).

УДК 7.071.1:76 (477.86)

Ірина Максимлюк

**ТВОРЧИСТЬ ПРИКАРПАТСЬКОГО ХУДОЖНИКА-ГРАФІКА ОСТАПА ГНАТЮКА:
СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ**

У статті розглянуто творчість івано-франківського графіка Остапа Гнатюка. Визначено основні чинники, що зумовили сюжетно-тематичну спрямованість, художньо-композиційну характеристику робіт художника та їх зв'язок з народним мистецтвом. Акцентовано увагу на аналізі графічних робіт митця 1960–1970-х років як періоду активних пошуків самовираження та ідентифікації.

Ключові слова: графіка, ліногравюра, глиномонотіпія, народне мистецтво, декоративність.

Ірина Максимлюк

**ТВОРЧЕСТВО ПРИКАРПАТСКОГО ХУДОЖНИКА-ГРАФИКА ОСТАПА ГНАТЮКА:
СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ И ИННОВАЦИЙ**

В статье рассмотрено творчество ивано-франковского графика Остапа Гнатюка. Определено основные факторы, обусловившие сюжетно-тематическую направленность, художественно-композиционную характеристику работ художника и их связь с народным искусством. Акцентируется внимание на анализе графических работ художника 1960–1970-х годов как периода активных поисков самовыражения и идентификации.

Ключевые слова: графика, линогравюра, глиномонотипия, народное искусство, декоративность.

Iryna Maksymliuk

**OEUVRE OF PRECARPATHIAN GRAPHIC ARTIST OSTAP GNATIUK:
THE SYNTHESIS OF TRADITION AND INNOVATION**

The article deals with oeuvre of Ivano-Frankivsk graphic artist Ostap Gnatiuk. We define main factors that caused his plot and thematic focus with artistic and compositional characteristics and their connection with folk art. The periods of Ostap Gnatiuk's work are singled out: the formation as the artist, the choice of own artistic method; the growth of skill and his recognition as a graphic artist, as a sculptor of monuments; the work during the period since Ukraine gained its independence. The attention is focused on the analysis of the artist's graphic works of 1960–1970 years as a period of active self-expression and self-determination search.

We reveal Ostap Gnatiuk works' issues concerning the historical past of the Ukrainian people, the imaginative interpretation of folklore and ethnographic material, literary sources of his oeuvre. All the moral, psychological, social, ideological and aesthetic problems of human being that hide behind every plot element of Ostap Gnatiuk's graphic sheets are defined. In his works the artist raised the important issue of creating an image of a contemporary.

The influence of social and political processes upon the artist's work is analyzed. Also, the peculiarities of his own technique – claymonotopy – are described, stylistic features of artist's works are characterized. We analyze the influence of folklore, ethnographic, literary and scientific sources on the choice of imaginative, compositional and plastic means in his linocuts. Ostap Gnatiuk's works belong to the dominant folk and decorative trends in graphics of 1960s in Western Ukraine, and, in particular, Ivano-Frankivsk region. He prefers folk and traditional settlement of images and the subordination of plastics to national art principles. In Ostap Gnatiuk's oeuvre one can trace the tendency to generalize and decorate, to pastiche, to simplify as much as possible, to dominant with

clear, concise composition solutions, to be dynamic and multilevel. We marked the ambiguous role of colour in artist's linocut. The purpose of introducing the colour into a graphic work is strengthening the emotional stress without losing the significance of black and white. The connection of linocut with imaginative possibilities of traditional flat woodcarving is traced. Ostap Gnatyuk's experience in decorative woodcarving became the basis of graphics plastic language and made the individual style of his graphic works more distinct.

In creating of a typical contemporary's image, an inhabitants of the Carpathians, the artist is primarily interested in highlanders' atmosphere, aesthetics of their life and customs. Ostap Gnatiuk made a significant contribution to the art treasury of the Carpathians. We also specified the location of artist's works and examined his exhibitions.

Key words: *graphics, linocut, claymonotopy, folk art, ornamentality.*

Переосмислення подій та явищ минулого з метою створення цілісної картини розвитку українського мистецтва є досить актуальним, тому ключем до розуміння цих явищ є дослідження творчої спадщини українських митців, зокрема Остапа Гнатюка. Становлення його як митця відбувалося в умовах тоталітарної доби. Авторська техніка викликає зацікавлення дослідників його творчого доробку.

Серед актуальних питань у сфері графічного мистецтва Івано-Франківщини середини ХХ століття важливе місце посідає проблема відтворення історичного минулого українського народу, образного трактування фольклорно-етнографічного матеріалу, літературних першоджерел. Все це характеризує творчий доробок одного із провідних графіків Прикарпаття Остапа Гнатюка. За кожним сюжетним мотивом його графічних аркушів стоять морально-психологічні, соціальні, ідейно-естетичні проблеми буття. У своїх творах митець порушував важливу проблему створення образу сучасника.

Базовими в дослідженні творчості Остапа Гнатюка є статті мистецтвознавців у періодичних виданнях Івано-Франківщини, де розглядається творчість художника різних періодів (Р. Дреботюк, В. Баран, М. Якимечко). Однак досі відсутні цілісні й ґрунтовні дослідження, присвячені творчості Остапа Гнатюка.

Мета статті – проаналізувати творчий доробок художника-графіка Остапа Гнатюка, розкрити вплив суспільно-політичних процесів на його творчість, визначити особливості авторської техніки художника.

Вагомий творчий внесок у розвиток західноукраїнської графіки зроблено Остапом Гнатюком – людиною своєрідного таланту і неповторної творчої індивідуальності. Народився художник 23 жовтня 1933 року в селі Козина Тисменицького району Івано-Франківської області. За освітою – прикладник, хоча його творчість різнопланова – він працював у графіці, в малярстві, виконував і монументальні твори, практикував різьбу по дереву. Впродовж багатьох років митець випробовував не одну графічну техніку, створивши чимало оригінальних композицій. Саме в царині друкованої графіки він реалізував себе найповніше. На особливу увагу заслуговують жанрові ліногравюри, які відтворюють життя і побут гуцулів, а також роботи натюрмортного жанру [9, с. 58].

Складним і цікавим був творчий шлях Остапа Романовича, який можна поділити на кілька періодів: становлення його як художника, вибір власного творчого методу; зростання майстерності та визнання митця як майстра-графіка, майстра-монументаліста; творчість у період Незалежної України [3, с. 245].

Дитинство майбутнього художника припало на важкі роки, та було в ньому й багато яскравих подій. Враження юних літ пізніше ляжуть в основу хвилюючих творів. Остап Гнатюк запам'ятовував окремі епізоди життя, переживав їх як людина з вразливим серцем і яскравою уявою [10]. Малювати почав ще в дитинстві: вже в першому класі перемальовував ілюстрації з різних книжок, майстрував вироби з дерева, чим і заробляв перші власні гроші, які витрачав, в основному, на олівці, папір, книги. Це захожувало до праці, і хлопець виготовляв іграшки, моделі літаків, предмети сільськогосподарського реманенту, що й слугувало йому доброю школою.

Три роки армійської служби на Балтійському флоті стали початком творчої діяльності О. Гнатюка. В армії він почав працювати як художник, усвідомив своє життєве покликання. Він створив тоді багато портретів моряків – офіцерів, матросів, малював морські красвиди й кораблі. Ескізи цих робіт досі зберігаються в домашньому архіві сім'ї художника. Під час служби Остап Гнатюк поступив на дворічні заочні Художні курси імені Крупської в Москві на спеціальність “Живопис і рисунок” (викладач Р. Закін). Після демобілізації у 1955 році повернувся в рідне село, де працював завідувачем клубу, виготовляв декорації для вистав тощо. Малювання приносило додатковий заробіток: вечорами малював аквареллю образи, які охоче розкуповували мешканці довколишніх сіл [3, с. 246].

Остап Гнатюк – талановитий художник-графік. Та він не одразу визначився у цьому виді образотворчого мистецтва, як і не одразу досяг високого художнього рівня своїх творів. Він вдосконалював талант протягом багатьох років, не розлучаючись з олівцем і пензлем, незважаючи на невдачу під час вступу у Львівське училище прикладного мистецтва [10].

За порадою викладача Р. Закіна та рекомендацією директора Козинської школи П. Чверди О. Гнатюк обрав для навчання Косівське училище прикладного та декоративного мистецтва (1957–1962) [3, с. 246]. Саме там він набув перших фахових знань і саме там розпочалося становлення як митця. Вчився на відділі художньої обробки дерева. Крім різьблення, захоплювався живописом, історією світового мистецтва, графічними техніками. Намагався зафіксувати буденне і красиве всюди, де побував, створюючи переконливу художню досконалість, в основі якої лежить відчуття пластики і ритму, що їх він спостерігає в природі. Тому значне місце в його творчості займає пейзаж. Водночас добре вдавалися різьблені вироби, бо з юності навчився бачити і використовувати саму фактуру дерева, випукло “добувати” з нього потрібне зображення [10]. Його різьблені в дереві декоративні тарілки (1961) з портретами Тараса Шевченка, Лесі Українки, космонавтів Юрія Гагаріна і Германа Титова експонувались на республіканській художній виставці, а потім були придбані кількома музеями України [1].

Художник завжди з теплотою згадував своїх косівських учителів, які допомагали виявити найяскравіші грані його таланту. Це В. Шут, викладач української мови та літератури, О. Соломченко, В. Гуз, В. Гавриш, М. Федірко, П. Сидоренко, П. Сопільник, М. Варення, Г. Малявський, викладачі рисунку, різьблення, живопису.

Під час навчання в Косові за порадою народного художника Володимира Масика з Києва опанував техніку гравюри. Вже перші його роботи в цій техніці “Діти весною у вербовій долині”, “Господар полонини” та “Нові гроші” експонувались на Республіканській виставці в Києві у 1961 році (Остап Гнатюк тоді був студентом IV курсу училища) [3, с. 246]. Від замріяного споглядання буденного, від етюдів олією, які ще не набули виразності авторського почерку, він піднімається до змальовування людей праці, до оспівування життя оновленого краю [10]. Саме ці роботи засвідчують якісні зміни в колірній палітрі, творчий ріст молодого митця і визнання його як професійного художника. В 1962 році твори О. Гнатюка увійшли до виданого в Києві альбому “Художники-графіки України”, того ж року гравюра “Господар полонини” експонувалася в Німеччині на Міжнародній виставці, присвяченій дню Миру [3, с. 246]. Основою для розвитку пластичної мови графіка послужив набутий Остапом Романовичем досвід у декоративній різьбі по дереву, що сприяло більш виразній індивідуальній манері його графічних творів.

Згодом були створені нові роботи, де графік тонкими штрихами відтворив жанрові сцени на фоні індустріальних перетворень, що відбулись на Прикарпатті: “На риболовлю”, “Гуцули – господарі своєї землі”, “Плотогони”, “Гуцули-будівельники”. В них О. Гнатюк виступає як художник-громадянин, який бачить сучасність крізь призму праці, руху, змін і трудових здобутків і трактує її по-новому, цікаво, своєрідно [10]. На тематиці і стилістиці таких творів безсумнівно позначилась ідеологія тогочасного тоталітарного режиму зі списком пріоритетних тем, що їх намагались нав'язати художникам. Головною функцією мистецтва вважалось виховання в комуністичному дусі, тоді як усі інші функції або ігнорувались, або відсувались на другий план. На підтвердження цього назовемо лише кілька робіт: “Прийшов фашизм на нашу землю”, “Арешт революціонера”, “Партизани Ковпака в Чорному лісі...”. Це

роботи різних років, а тому вони не однакові за рівнем виконання. Та всіх їх об'єднує громадянський пафос, героїка, вміння автора передати такі душевні якості героїв, як незламність, стійкість, самопожертва [10]. Ці графічні листи відзначаються реалістичним трактуванням сюжетів, де як засіб художньої виразності переважає штрих і пляма. Зображення вирішується за принципом ритмічного співвідношення ліній і тональних мас, підкреслюється декоративність композиційних елементів, що організовують простір графічних листів. Проте це призводить до зниження змістового наповнення сюжету. Експресивного звучання набувають зображення хмар, диму, полум'я, аркуш максимально заповнюється декоративними мотивами. Це можна простежити у таких роботах, як “Молода Радянська Армія біля підніжжя Карпат” (1964), “Гуцули слухають Декрет про землю” (1966), “Прощання партизана-ковпаківця з гуцулкою” (1969).

Твори Гнатюка, попри їхню індивідуальність, є типовими для української графіки середини ХХ століття і уособлюють сукупність проблем, вирішуваних багатьма тодішніми художниками-графіками з їх відданістю фундаментальним темам соціалістичного мистецтва. Можна виокремити основні з них, як, наприклад, тема праці і певною мірою пов'язана з нею тема сучасного побуту, героїко-революційна тема, особлива увага до якої була викликана святкуванням 50-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції та 100-річчя від дня народження В. І. Леніна, тема історичного минулого українського народу, здебільшого культивована в руслі підготовки до відзначення 100-річчя від дня смерті та 150-річчя від дня народження Т. Шевченка [11, с. 61].

Амплітуда творчих уподобань майстра дуже широка. Любов до рідної природи, захоплення героїчним минулим України, повага до народних звичаїв і обрядів давали митцеві наснагу до творчості. В його доробку є багато творів на історичну тематику: давній Галич доби короля Данила; окремі композиції висвітлюють історію України часів Запорозької Січі та опришківського руху під проводом Олекси Довбуша; образи видатних діячів української культури – галерея портретів Тараса Шевченка, Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Івана Франка [9, с. 58]. А ще художник виготовляв еклібри та листівки, різьбив і власноруч оформляв кожен свою роботу [8].

На початку 1960-х років Остап Гнатюк працював у цеху художньої обробки дерева в івано-франківських виробничих майстернях, з 1967 року – головний художник, 1969–1974 роки – директор [5, с. 710]. Проте, бурхлива фантазія художника виходила поза межі різьблення. В уяві поставали грандіозні сюжети, батальні сцени. В думках зринали пережиті та прочитані історії, які художник мріяв перенести на папір. Він залишив різьблення і почав інтенсивно працювати в техніці ліногравюри, створивши серії гравюр найрізноманітнішої тематики: історичної, молодіжної, військової, ліричної, пори року, флори і фауни, сільськогосподарської праці. Серед них вирізняються серія “Пори року”, триптих “Гуцульське весілля”, серія офортів “У Карпатах” [6]. Взввшись за роботу, художник перечитував багато літератури, робив начерки-рисунок і лише тоді обдумував композицію. Вирізняються гравюри, присвячені творчості Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, інших видатних українських письменників. Художник на все життя запам'ятав слова свого вчителя В. Масика: “Робіть гравюри народного змісту, то будете графіком, відомим у світі”. Остапа Гнатюка вже після його перших гравюр визнали такі відомі художники-професіонали, як Касіян, Пашенко, Якутович, Дерегус [3, с. 246].

Митець використовує всі можливості техніки ліногравюри з його лаконічною та виразною мовою, активно вводячи колір. Знання народного гуцульського мистецтва, багатого на яскраві барви, підказало, що гравюри у кольорі були б набагато ефектнішими [10]. Як розповідає Остап Романович: “Але я не розлюбив декоративно-прикладне мистецтво Гуцульщини. Просякнуті давніми традиціями, самотністю, твори карпатських умільців будуть для мене завжди зразком справжнього народного мистецтва. До речі, колоритне рішення ліногравюр я часто запозичую з барвистого, яскравого розпису гуцульської кераміки і писанок. Я не залишив прикладне мистецтво” [1]. Митець шукав нових прийомів у роботі, і в пошуках виникла нова техніка Остапа Гнатюка – глиномонотипія, секретами якої володів лише він. Цей метод забезпечує відчуття об'ємності зображення і багату колірну палітру, адже аквареллю і гуашшю

митець підсилює зображення, виконане різцем [10]. Колірна гама варіюється дуже активно, процес друкування відбитків є творчим, авторським процесом, оскільки не зустрічається два однакових графічних листи. Завдяки цьому аркуші отримують особливу вишуканість, своєрідну живописність. Саме цією оригінальною технікою Остап Гнатюк вирізняється серед інших графіків – він єдиний працював у техніці гравюри з підмальовкою. Власними творчими надбаннями майстер охоче ділився із багатьма друзями-художниками. Крім підмальованої гравюри, митець працював і в чорно-білій манері [3, с. 246].

Кращими роботами, які свідчать про творче зростання митця, є його графічні аркуші у техніці ліногравюри, підфарбовані аквареллю чи гуашшю, серед яких варто назвати твори “Легендарний герой Карпат Олекса Довбуш”, “Партизани біля вогнища”, “Гуцули слухають Декрет про землю”, “Калуський хіміко-металургійний комбінат”. Багатоплановістю композицій характеризуються кольорові ліногравюри “Вони першими зустрічали фронтовиків”, “Боротьба Довбуша з панами”, “Шевченко – поет усіх народів світу”, “Плотогони на Черемоші” [2].

Остап Гнатюк відданий обраним темам, розвиває їх у різних жанрах і техніках. Під час творчої пошукової праці він опанував різноманітні художні прийоми й техніки – ліногравюру, олійний живопис, пастель, монотипію, офорт, рисунок, акварель, різьблення по дереву, монументальне мистецтво (мозаїку). Творчість Гнатюка належно оцінено у 1965 році, коли він став членом Національної Спілки художників України [5, с. 710]. Життєвим та фаховим кредо митця є праця для України. Його твори оспівують красу рідного Прикарпаття, в яке безмежно закоханий, велич його людей. Художник по-особливому захоплювався Гуцульщиною, полюбивши цей край ще в час навчання в Косівському училищі. Остап Гнатюк побував у різних країнах, відвідав багато виставок та музеїв Росії, Австрії, Угорщини, Югославії, Румунії [3, с. 247]. Він брав участь у близько півсотні державних та міжнародних виставках, заявивши про себе насамперед як зрілий, вдумливий художник-графік. Кращі роботи художника експонувалися у Москві, Новгороді, Бая-Маре (Румунія) [4]. Митець любив подорожувати Україною, зокрема й по Прикарпатті. Привозити з мандрівок замальовки – стало правилом художника, оскільки О. Гнатюк багато малював з натури. В його особистому архіві зберігаються альбоми із сотнями начерків портретів, пейзажів, пам’яток архітектури тощо [3, с. 247]. Карпатська тематика збагачувалась новими змістовими якостями, новими ідейно-естетичними оцінками тих чи інших історичних, побутових явищ. Він створив своєрідний мистецький літопис краю, розкриваючи ключові події його історії (серії “Легенда про Довбуша”, “Рейд С. А. Ковпака” і “Всім народам світу про Радянську Армію”, триптих “Возз’єднання західних областей України з Радянською Україною”). Слід визнати, що багато робіт створено під впливом ідеологічних доктрин радянського періоду. Серед них – серії “Ідеї Володимира Ілліча Леніна на Прикарпатті”, “Радянське Прикарпаття”, “Місто будується”, “Карпати – оновлений край” [4]. У виборі теми художники-шестидесятники не завжди могли подолати стереотипне сприйняття подій і явищ минулого. Здебільшого вони підкорялись фактографічному матеріалу і трактували героїв за сталою схемою [11, с. 64]. Культурно-політичні події викликали зацікавлення у митця і безпосередньо впливали на його творчість, визначаючи насамперед тематичну спрямованість робіт, сюжети яких ставали своєрідним документом епохи.

Характерна ознака творчості Остапа Гнатюка полягає в тому, що художник здебільшого мислить у рамках не одного твору, а цілого циклу робіт, що дозволяє йому глибше і повніше розкрити обрану тему. Такі графічні листи, як “Гуцули – будівники комунізму”, “Прикарпаття – нафтовий край”, “На полонину”, “Плотогони”, складають серію акварельованих ліногравюр “Сучасне Прикарпаття”, де домінує тема праці як моральна категорія [1].

У притаманній тільки йому творчій манері Остап Гнатюк створює чимало пейзажів, що відзначаються простотою мотивів, яскравістю кольорів, своєрідним лаконізмом композиційного ладу. Водночас вони сповнені емоційної напруги і зігріті почуттям ніжності і теплоти. Яскраво-соковиті ліногравюри, підфарбовані аквареллю, та барвисті пастелі Остапа Гнатюка увійшли до скарбниці українського мистецтва. У пейзажних ліногравюрах митець знаходить особливий підхід до втілення зображуваного мотиву, що набуває то ліричного, то епічного, то драматичного звучання. При висвітленні будь-якої теми аркуш для митця – не

звичайна площина, а пластичний простір, в якому живе природа. Кожний твір дуже скрупульозно опрацьований, незалежно від того, яку тему він втілює [6]. Поперечні й горизонтальні, чорні по білому і білі по чорному лінії зливаються в гармонію ритмів, передають красу життя і красу, створену уявою, поетичним почуттям і натхненням художника.

Деякі сюжети вимагають знань з етнології, а тому автор нерідко вивчає, спостерігає і досліджує історію, традиції, звичаї та обряди рідного краю, і зображає їх з неабиякою достовірністю.

Характерна особливість творів Гнатюка – їх тісний зв'язок з народною творчістю, з образотворчим фольклором горян, зі стилістикою окремих видів гуцульського мистецтва, зокрема з багатими традиціями плоскої різьби по дереву. Це високохудожні твори графіки зрілого майстра, пройняті радісною святковістю та дзвінкою декоративністю. Автор використовує свіжо-яскраві та соковито-насичені фарби, котрі гармонійно розсипає на зразок вишивки – від синьо-ультрамаринових, зелено-смарагдових на всій площині з акцентами жовто-золотистих та оранжево-кармінових тонів, що вносять у зображення повнозвуччя простору. Широка манера письма, глибока насиченість тону, м'якість кольорових переходів роблять твір привабливим, рукотворним, цільним [6]. У любові до природи слід шукати джерела жанрової та сюжетної різноманітності творчого доробку митця. Щоб підкреслити винятковість мотиву, він вдається до живописних засобів, використовує співзвучність кольору.

У творах “Весна на Придністров'ї” (1958), “На околиці села Жовтня” (1966), “Верби над річкою” (1979) Остап Гнатюк передає своє емоційне відчуття завжди бентежної природи, в якій безперервно нуртують потайні животворні сили [2].

У листах графічної сюїти “Гори кличуть” художник відтворює неповторну красу природи Карпат, адже карпатський краєвид був одним з його улюблених жанрових різновидів.

Як художник Остап Романович дотримувався класичного методу роботи над тематичним твором. Цей метод, апробований багатьма митцями, бере початок в епосі Відродження. Це і численні натурні зарисовки, акварельні і олійні етюди, що відбивають у собі безпосередні спостереження оточуючого життя, а відтак складні багатофігурні композиції з красномовними деталями, що характеризують обставини місця, часу, дії.

У творах на історико-революційну тематику художник прославляє незламну стійкість персонажів. Характерним щодо цього є графічний аркуш “Першотравнева демонстрація у місті Заболотіві в 1924 році” (1977). Це твір про боротьбу трудящих західноукраїнських земель проти колоніальної політики буржуазно-поміщицької Польщі, за воз'єднання з Радянською Україною. Про мужність і героїзм радянських воїнів у роки Великої Вітчизняної війни розповідає художник у творах “За рідну Батьківщину” (1963), “У далекому тилу ворога” (1975), “Переправа через Дністер” (1977).

Партизанські будні переконливо і правдиво відтворені в роботах “Загін Руднева в Карпатах” (1969), “Партизани-ковпаківці в сосновому лісі” (1969), “Розвідники Ковпака в Карпатах” (1974).

У своїх творах автор вдало використовує контрасти світла, тіні й кольору. З їхньою допомогою йому вдається передати піднесений настрій у роботах “Прихід Радянських військ у 1939 році” (1963), “Туцули-будівельники” (1965), “Газопровід – траса дружби” (1982) [2]. Оцінюючи твори, присвячені героїко-революційній темі, слід враховувати момент певного пристосування художника до існуючих адміністративно-командних настанов. Найбільш доцільно розглядати їх не за хронологією, а за типологічними особливостями [11, с. 62].

Остап Гнатюк нерідко вивчав філософські твори, біблійні тексти, фольклор, особливості регіональної етнографії, що й позначилося згодом на його роботах. Багато своїх творів художник подарував Прикарпатському університету імені Василя Стефаника, Івано-Франківським школам № 10 та № 11, Косівському училищу прикладного мистецтва, обласному Краєзнавчому музею, музею Олекси Довбуша, Спільці письменників міста Івано-Франківська, школі рідного села Козина. Як художник-монументаліст працював над облаштуванням прикарпатських церков: це, зокрема, мозаїчний іконостас в одній із церков міста Калущ, каплиця в івано-франківській лікарні для працівників міліції, реставрація церкви в селі Молодінче Ходорівського району на Львівщині. Цікавою є робота над ілюстраціями до збіроч

українських народних пісень Василя Савчука [3, с. 247]. Вперше ознайомитися з цілісним творчим доробком Остапа Гнатюка можна було в 1984 році на персональній виставці в Івано-Франківському краєзнавчому музеї, присвяченій 50-річчю з дня народження і 25-річчю творчої діяльності митця [4]. У 2003 році відбулася друга персональна виставка художника [5, с. 711]. До 70-літнього свого ювілею Остап Романович прийшов із великим творчим доробком: понад 1000 робіт у різних техніках [3, с. 247].

Розглядаючи роботи митця в хронологічній послідовності, простежуємо виразну картину творчого зростання митця. Якщо в ранніх творах траплялися поверховий підхід до розкриття теми чи надмірна жанрова оповідність, то в подальших роботах художник став більш лаконічним, із вмінням довести кожен свій аркуш до рівня узагальненого художнього образу. З іншого боку, можна легко виявити ті спільні риси, які об'єднують весь доробок митця. Його роботи позбавлені зовнішнього формального ефекту, в них відсутні складна символіка, умовність, експериментаторство.

Аналіз творів Гнатюка дозволяє простежити ряд стилістичних ознак його творчості. Художник працює в техніці кольорової ліногравюри. Тому проблема кольору – один з важливих компонентів його творчого пошуку. Остап Романович свідомо відмовляється від традиційного нанесення кольору з допомогою друку, уникаючи, таким чином, випадковості колірної вирішення, а, головне, – це дало йому змогу подовжити процес творення, чітко розділений на два етапи. На першому етапі художник опрацьовує чорно-білий варіант композиції, добиваючись при цьому міцної тектонічної цільності зображення, а на другому – наносить колір, органічно вплітаючи його в уже знайдений композиційний ритм. Слід також відзначити, що роль кольору в роботах митця не завжди однозначна. У більшості композицій художник використовує його як суто декоративний елемент (“Танець верховинців”, “Туцувське весілля”), що свідчить про запозичення автором переосмислених рис народної творчості. В окремих роботах колір несе в собі образно-символічне навантаження (“Першотравнева демонстрація у місті Заболотіві в 1924 році”) [4].

Художник не зраджує своїй авторській манері і в пізній період, наприкінці 1990-х років. Це, зокрема, пастельні пейзажі, що вважаються кращими, “Долина перед Карпатами”, “На полонині Чорногори”, “Вдалині гора Хом’як”, “Вівці на полонинах Чорногори”, а також ліногравюра “Данило Галицький в поході” (усі виконані в 1998 році) [6]. Часто невибагливі за сюжетом композиції переконливо свідчать про вправну руку ліричної, закоханої в життя людини, яка всупереч перешкодам і життєвим негараздам зберегла здатність тепло, тонко і душевно відтворювати радість життя в різних його проявах [9, с. 58].

Твори Остапа Гнатюка зберігаються в багатьох музеях України і Росії, приватних колекціях Америки, Канади, Австралії, Аргентини, Німеччини, Великобританії, Польщі [7].

Творчість Гнатюка реалізувалася якнайповніше у характерній тільки для нього авторській графічній техніці – глиномотипії. Роботи художника ґрунтуються на фольклорно-етнографічному, літературному або науковому матеріалі. Ці джерела впливали на вибір образних та композиційно-пластичних засобів, доволі різноманітних. Остап Гнатюк звертався до скарбниці народної культури – різьбярства, пісенної лірики, вишивки, а також важливими для художника стали тема Карпат, вітчизняної історії, культури, літератури. Художник охопив у творах найрізноманітніші явища народного життя. Серед них трапляються індустриальні та ліричні мотиви краєвидів, а також сюжетно-побутові композиції – сцени праці, весільні обряди. Твори О. Гнатюка належать до домінуючої фольклорно-декоративної течії графіки 60-х років Західної України і, зокрема, Івано-Франківщини. Він віддає перевагу фольклорно-традиційному вирішенню образів та підпорядкуванню пластики принципам народного мистецтва. У творчості Остапа Гнатюка домінують чіткі, лаконічні композиційні вирішення, твори динамічні, різнопланові, простежується тенденція до декоративності й узагальнення, стилізації, максимального спрощення.

У створенні типового образу сучасника, художника передусім цікавить не ідейно-моральний аспект, а атмосфера життя горян, естетика їх побутових звичаїв. Ліногравюри втілюють ідею гармонії людського буття, багату внутрішню культуру жителів Гуцульщини.

Художник Остап Гнатюк зробив вагомий внесок у мистецьку скарбницю Прикарпаття. Завдяки своїм успіхам митець заслужено завоював авторитет старійшини українських графіків Прикарпаття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баран В. Досвітні вогні [Графіка О.Гнатюка з селища Жовтень] / В. Баран // Прикарпатська правда. – 1966. – 21 січня.
2. Виставка творів Остапа Гнатюка: Каталог / [Упоряд. М. Федорак]. – Івано-Франківськ : Облполіграфвидав, 1984. – С. 3–4.
3. Вуянко М. Співець краси Прикарпатського краю Остап Гнатюк / М. Вуянко // Наукові записки. – 2003. – Випуск 7–8. – С. 245–247.
4. Дреботюк Р. Зрозуміла мова пензля [Про члена Спілки художників СРСР Остапа Романовича Гнатюка] / Р. Дреботюк // Комсомольський прапор. – 1984. – 21 січня.
5. Енциклопедія Сучасної України / НАН України, Координац. бюро (Ін-т енциклопед. досліджень); НТШ; [відп. секр. М.Г. Железняк]. – К. : Координац. бюро Енцикл. Сучасн. України (Ін-т енциклопед. досліджень) НАН України, 2006. – Т. 5. : Вод-Гн. – 727 с. : іл.
6. Миколайчук С. Довершеність графічного пейзажу [Про творчість художника-графіка Остапа Романовича Гнатюка] / С. Миколайчук // Західний кур'єр. – 1999. – 30 квітня.
7. Стефурак Н. І творчістю продовжене життя [Про творчість художника-графіка Остапа Романовича Гнатюка] / Н. Стефурак // Галичина. – 2005. – 20 січня.
8. Стефурак Н. Справжній митець завжди оригінальний [Про творчість художника-графіка Остапа Романовича Гнатюка] / Н. Стефурак // Галичина. – 2003. – 23 жовтня.
9. Якимечко М. Мистецька хроніка [Івано-Франківськ] / М. Якимечко // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 4. – С. 58.
10. Яновський М. Змужіння палітри [Про творчість художника-графіка Остапа Романовича Гнатюка] / М. Яновський // Комсомольський прапор. – 1973. – 7 листопада.
11. Яців Р. М. Львівська графіка 1945–1990-х років: традиції і новаторство / Р. М. Яців. – К. : Наукова думка, 1992. – 119 с. : іл.

REFERENCES

1. Baran, V. (1966), Predawn lights. Graphics O. Hnatiuk from the village October, Prykarpatska pravda [Precarpathian truth], January 21. (in Ukrainian).
2. Fedorak, M. (1984), Vystavka tvoriv Ostapa Hnatiuka: Kataloh [Ostap Gnatiuk's art exhibition: Catalog], Oblpolihrafvydav, Ivano-Frankivsk. (in Ukrainian).
3. Vuianko, M. (2003), Ostap Hnatiuk is a singer of the Carpathian region's beauty, Naukovi zapysky [Scientific Notes], issue 7–8, pp. 245–247. (in Ukrainian).
4. Drebotiuk, R. (1984), Clear brush tongue, Komsomolskyi prapor [Komsomolskiy flag], January 21. (in Ukrainian).
5. Zhelezniak, M. H. (2006), Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy [Encyclopedia of Contemporary Ukraine], Institute encyclopaedic research NAN Ukraine, vol. 5, Kyiv. (in Ukrainian).
6. Mykolaichuk, S. (1999), Perfection of graphic landscape. About the work of graphic artist Ostap Romanovich Hnatiuk, Zakhidnyi kurier [West kuryer], April 30. (in Ukrainian).
7. Stefurak, N. (2005), The life continued by creativity, Halychyna [Galichina], January 20. (in Ukrainian).
8. Stefurak, N. (2003), A true artist is always original, Halychyna [Galichina], October 23. (in Ukrainian).
9. Yakymechko, M. (2003), Art chronicle, Obrazotvorche mystetstvo [Fine art], no. 4, p. 58. (in Ukrainian).
10. Yanovskyi, M. (1973), Manliness of the palette, Komsomolskyi prapor [Komsomolskiy flag], November 7. (in Ukrainian).
11. Yatsiv, R. M. (1992), Lvivska hrafika 1945–1990-kh rokiv: tradytsii i novatorstvo [Lviv graphics of the 1945-s–1990-s: traditions and innovations], Naukova dumka, Kyiv, Ukraine. (in Ukrainian).

УДК 7.072.2:791.28:004.9

Наталія Маренич

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ РИСУНКУ ТА АНІМАЦІЇ У ВІДЕОІГРАХ

У статті досліджено особливості використання рисунку та анімації у відеоіграх. Хоча рисунок не є основною лінією у розвитку відеоігор, він займає міцне положення у окремих нішах, серед яких найбільш помітними є жанри квесту, платформеру, стратегії, RPG, екшен, візуальні новели, браузерні й мобільні ігри. Проаналізовано впливи рисунку на гру, від анімаційної стилістики у дизайні персонажів, до структури ігрових рівнів та композиції сцен.

Ключові слова: відеогра, анімація, рисунок, квест, інтерактивність.

Наталія Маренич

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ РИСУНКА И АНИМАЦИИ В ВИДЕОИГРАХ

В статье исследованы особенности использования рисунка и анимации в видеоиграх. Хотя рисунок не является основной линией развития видеоигр, он занимает заметное положение в отдельных нишах, среди которых наиболее знаковыми являются жанры квеста, платформера, RPG, экшена, визуальной новеллы, браузерных и мобильных игр. Проанализировано влияние рисунка и анимации на видеоигру, начиная от стилстики в дизайне персонажей, до структуры игровых уровней и композиции сцен.

Ключевые слова: видеоигра, анимация, рисунок, квест, интерактивность.

Natalia Marenich

THE ROLE OF DRAWING AND ANIMATION IN VIDEO GAMES

The article explores the peculiarities of using drawing and animation in a video games. Although the drawing is not a mainline in development of video games, it occupies strong position in certain niches. Among them, the most notable are the quest genre, platformer, strategy, RPG, action, visual novel, browser and mobile games.

Although three-dimensional games will remain mainstream trend for the gaming industry, the increasing perfection of the animation makes a request for realism is less important. Today, thanks to the saturation of the gaming industry by realistic games, we can see a noticeable diversification of content. Search of visual diversity is embodied in an interesting shapes and ideas. The artists use a variety of sources of inspiration. We can see imitation of old cartoons; posters; appliques; woodcuts; clay animation; paper figures; puppet theatre; drawing in pencil or watercolor.

A separate category of games are those that combine animation style and three-dimensional modeling. In this case, the figure becomes mostly an ornament, a decoration, not penetrating deep into the structure of the game. Games of this type tend to use only some of the visual effects of the picture.

The most complete use of drawing and animation, as the basis of visual solutions in video games, associated with the genre of quest. These games mostly are a set of scenes, where each represents a single static backdrop, painted by a principle similar to stage sets in the theater. The frame in the quest is extremely detailed and rich, because in a video game frame designed for a very slow, a careful look, for long observation and study.

Another, closely connected with animations and drawing subspecies of the games are platformers. Inseparable from this genre is scroll-like space deployment. The basis of such type of space is the idea that the game scene is a great one-piece pattern, the size of which can be several times larger than the screen. The figure in the video game combines the features of the scheme, the map, plan, and most importantly, it becomes the game world.

So, after a brief analysis it can be seen that quest and platformer have their visual specificity, largely depending on the characteristics of drawing and animation.

Key words: *video game, animation, drawing, quest, interactivity.*

Відеоігри, створені із застосуванням рисунку, займають особливе місце у всій ігровій галузі. Хоча найяскравіший період їх історії припадає на 90-ті роки XX століття, сьогодні ми можемо спостерігати відродження цікавості до рисунку у відеоіграх. По мірі набуття рухом інді-ігор все більшого масштабу, рисована гра набуває все більшої популярності.

При цьому, візуальна складова гри, у даному випадку, тісно впливає на її структуру. Це робить актуальним аналіз канону виробленого старими платформерами та квестовими іграми як такого, що увібрав найбільш типові, універсальні правила та прийоми поєднання двовимірного зображення і інтерактивного середовища.

Тема комп'ютерних ігор у вітчизняному науковому просторі досі розглянута надто мало. Нині ми маємо незначний ряд дисертаційних робіт та публікацій, переважно загального, оглядового характеру, котрі у майбутньому здатні стати базовими для більш локальних досліджень. Так І. Югай у роботі “Компьютерная игра как жанр художественно выразительного творчества на рубеже XX–XXI веков” [7] проводить жанрову класифікацію відеоігор. Також авторка аналізує художнє рішення ігор, персонажів та анімації. М. Мошков у дисертації “Художественно-выразительные средства компьютерных игр: типология и эволюция” аналізує відеоігру у її співвідношенні з кінематографом. Науковця цікавить передусім адаптація кінематографічних прийомів у відеоіграх – кадру, внутрішньокадрового мізансценування, використання прийомів суб'єктивної та динамічної камери, міжкадрового та внутрішньокадрового монтажу [3].

Куди ширший список досліджень присвячених тематиці відеоігри ми знайдемо серед англomовних джерел. Теми відеоігор та геймдизайну у своїх роботах торкалися: Дж. Шелл, Т. Фуллертон, М. Чіксентміхайі, Д. МакГонігал, Б. Бретвейт, Р. Костер, С. Свінк, К. Сален, Е. Зіммерман, Г. Голдберг, С. Роджерс, Е. Адамс, К. Бейтмен, Р. Бум, Д. Фрімен, Б. Бретвейт, К. Кроуфорд, Р. Бартл, Д. Перрі, Д. Парлетт та багато інших.

Мета статті – виявити особливості впливу рисунку на структуру відеоігри. Дослідити специфіку будови ігрової сцени та рівня у рисованих 2D іграх.

Використання малюнку у якості виразної основи відеоігри, має чи ненайдовшу історію, якщо не рахувати ще більш традиційну для відеоігор піксельну графіку. Як і у випадку пікселя, на початку, використання малюнку у відеоіграх було зумовлено суто технічними аспектами. З появою полігонної графіки, здатної створювати деталізовані об'єкти у тривимірному просторі, увага індустрії була сконцентрована здебільшого на її розвитку, як найбільш прогресивного та багатообіцяючого напрямку.

Відеоігра – віртуальна модель світу, тож тривимірне зображення тут є логічним етапом розвитку візуальної складової. На цьому тлі двовимірне зображення видається недорозвинутим варіантом ігрового світу, нездатним втілити усі його можливості та дати гравцю усю повноту відчуттів. У такому випадку закономірно, що увага гравця і розробника була спрямована в напрямі, найбільш пріоритетному, посунавши рисунок на периферію індустрії та у область інді ігор.

Власне, пріоритетним він лишається і по сьогодні. Ніхто не поставив під сумнів потенціал тривимірного світу, тоді як двовимірній грі залишається місце цікавого, проте не основного напрямку. Однак, навіть за таких умов, двовимірні ігри ніколи не зникали зі сцени впродовж всієї історії галузі, та, вочевидь, не збираються робити це і у майбутньому. Двовимірне зображення, до котрого відноситься малюнок, має свої неповторні виразні можливості. У відеоіграх він обумовлює особливий підхід до категорії простору, специфічні правила його зображення, побудову рівнів – інакше кажучи, накладає власну специфіку на відеоігру [6].

Хоча тривимірні ігри лишатимуться мейнстрімною течією ігробуду, все більша довершеність анімації робить запит на реалізм не таким важливим, яким він був на світанку появи полігонної графіки у 90-х та у наступне десятиліття, період її бурхливого розвитку. Сьогодні вже дається взнаки насиченість ігрової індустрії реалістичними іграми, в результаті чого можна бачити помітну диверсифікацію контенту, результатом чого є значна популярність

“хіпстерської” піксельної графіки та умисне грубих, спрощених, низькополігональних зображень. До цих явищ відноситься і відродження ігор де у якості візуальної основи гри використано малюнок.

Пошук візуального розмаїття втілюється дедалі у все більш цікавих формах та ідеях. Художники звертаються до самих різноманітних джерел натхнення. Ми можемо бачити імітування: старих, мультфільмів 50-х років – “Cuphead”; стилістики плакатів – “Firewatch”; аплікації – “Year walk”; ксилографії – “Incredipede”; пластилінової анімації – “Neverhood”, “Armikrog”; паперових фігурок – “Tearaway” чи “Luna”; лялькового театру; малюнку олівцем чи аквареллю – “Child of light”.

Крім того, у відеоіграх матеріал отримує додаткове значення, адже вказує на нові можливості персонажів. Цей прийом використовувався і у мультиплікації, зазвичай як своєрідний гег, де герой здатен, наче знаючи про властивості матеріалу з котрого створений, прикріпити назад відірвану руку, або не померти впавши з даху будинку. З новим матеріалом ми граємо у світ з новими можливостями, і у грі це має куди більше наслідків. Матеріал вказує на здібності героя, те як саме ми взаємодіємо зі світом, які правила і способи вирішення ситуації можуть існувати.

Проте, навіть у відеогрі, матеріал зазвичай є виключно зовнішньою естетикою, а його обігравання на рівні геймплею зустрічається не часто. Одним з прикладів, де матеріал покладений в основу естетики гри, одночасно використовується на геймплейному рівні, є “Tearaway”. Усі персонажі та ігровий світ тут створені з паперу і мають відповідні властивості. Гра дає нам можливість відчувати матеріал, адже персонаж тут такий же легкий як папірець та здатен трансформуватись, а ми, доторкнувшись пальцями до сенсорної панелі на ігровому пристрої, можемо “розірвати” землю в ігровому світі та власною рукою, у прямому смислі цього слова, допомогти своєму герою. Матеріал, у даному випадку, змінює фізичні якості світу, а отже і геймплей. На відміну від скульптури, де він впливає перш за все на візуальний ефект, відеогра має потенціал змінити сам принцип взаємодії зі світом, складаючи куди більш глибокі відносини між естетикою та нашою поведінкою.

Окремою категорією ігор є ті, що поєднують анімаційну стилістику та тривимірне моделювання. Як вже згадувалось, тривимірний простір найбільш повно втілює можливості віртуального світу, а 2D анімація, відповідно, накладає забагато обмежень [7, с. 93]. Якщо ми бажаємо зберегти багатofункціональність першого та виразність другого, виходом є збереження стилістики мультфільму та тривимірних моделей одночасно.

У такому випадку рисунок стає здебільшого орнаментом, прикрасою, не проникаючи глибоко у структуру гри. Ігри цього типу схильні використовувати лише окремі візуальні ефекти малюнку, як це відбувається у серії “Borderlands”, “Tiny & Big: Grandpa’s Leftovers”, “The Darkness II”, чи “The wolf among us”, котрі звертаються до коміксного рисунку. Об’ємні моделі тут оздоблюються контуром чи узагальнюючими штришками, часто умисне грубими та помітними, від чого складається враження намальованості персонажа. Прийоми, що здавалось би, здатні використовуватись лише на площині, адже працюють лише у одному, конкретному ракурсі, активно підлаштовуються під нові потреби. Лінія, штрих, локальний колір, характерні для графіки, стають засобом підкреслити чи створити деталі об’ємного об’єкту. Проте, не дивлячись на такі вдалі приклади як ігри “Telltale games” або японські візуальні новели, що копіюють аніме образи, малюнок у тривимірному просторі лишається зовнішнім ефектом. Справжня царица рисунку, де він здатен проявити себе, це 2D ігри, поза котрими він не має можливості істотно вплинути на ігрову структуру.

Найбільш повне використання малюнку та мультиплікації, як основи візуального вирішення відеоігор, пов’язане з квестом [7, с. 101]. Передусім саме квест є найбільш яскравим прикладом того, як рисунок стає інтерактивним середовищем, хоча золотий вік цього виду ігор був надто коротким, протривавши переважно останні три чверті 90-х. Серії ігор “Broken Sword”, “The Curse of Monkey Island”, “Leisure Suit Larry”, одні з самих відомих представників рисованого квесту. Загальні принципи, сформовані у них, лягли в основу більш пізніх ігор цього ж типу. Через п’ятнадцять років їх наслідували такі ігри як “Deponia”, “Broken Age”, відроджена кікстартером “Broken Sword 5 – The Serpent’s Curse” та інші.

Говорячи про квест, ми одразу уявляємо собі конкретний тип геймплею. Коли ми говоримо про мальований квест, то наше уявлення про те, як виглядатиме і відчуватиметься гра стають ще більш вузькими. Мальований квест це перш за все доволі чіткий канон. Уявлення про те, як виглядають і як граються подібні ігри мало змінилось з кінця 90-х, до середини 10-х років XXI ст.

Кожна з названих вище ігор це point-and-click adventure, гра де ми взаємодіємо зі світом, натискаючи на інтерактивні, сюжетні предмети курсором мишки. Подібні ігри, у більшості, являють собою набір сцен, де кожна представляє окремий статичний задник, намальований за принципом, схожим на сценічну декорацію у театрі. В межах цієї декорації пересувається герой, тоді як решта персонажів, зазвичай, є статичними, та відповідає лише на дії гравця. Графічний квест, як потім більш пізній 3D квест, використовує дещо на зразок склейки, “монтажу” епізодів. Хоча, застосовувати цей термін тут можна лише з певною умовністю. Скоріше ми маємо ситуацію близьку до театру, де різне оздоблення сцени вказує на зміну оточення у котрому діятимуть персонажі.

У рисованому квесті ми маємо справу саме з окремими сценами – малюнками-фонами та статичними персонажами, що ріднить їх як з кадром, так і з мізансценою. Однак, те що ми бачимо, глибинно відрізняється від кадру. Рівень у такій грі хоча і є набором “кадрів”, але кадрів самодостатніх, котрі не змінюються один за одним аби створити миттєвий ланцюжок смислу. Кадр-мізансцена квесту є надзвичайно детальним та насиченим, він створений для довгого розглядання та вивчення. Кожен містить свою загадку, подію, що має відбутись у рамках даної сцени та зав’язана саме на її вмісті – предметах та персонажах. Саме звідси бере причину більш ґрунтовний, в чомусь картинний підхід до композиції ігрового кадру, навантаженого деталями, розрахованого на повільний, уважний погляд, котрий слідкує, ув’язує, шукає вирішення, експериментує, робить висновки. Усе це не передбачає кіно-кадр, що є більш легким і конкретним у своєму посланні до глядача та не призначений для того, щоб його споглядали надто довго.

Нижче ми розглянемо кілька ігрових сцен, торкнемось їх основних елементів та принципів конструювання, спробуємо зрозуміти яку роль тут відіграє малюнок. У якості прикладу слугуватиме один з найбільш типових, але водночас яскравих квестів – “The Curse of Monkey Island” 1998 р. Створений на завершенні ери рисованих квестів, він є однією з вершин еволюції даного жанру у свій час, увібравши найбільш типові для подібних ігор риси. Дана гра цікава для нас і тим, що тут серія досягає найбільшої виразності порівняно із ранніми квестами, де композиція сцен одноманітніша, тяжіє до статичності та фронтальності.

Візьмемо для прикладу сцену з “The Curse of Monkey Island”, де головний герой, Гайбраш Тріпвуд входить у міську перукарню. Перед нами невелике, насичене деталями приміщення, де знаходяться четверо зайнятих своїми справами персонажів. Едвард ван Хелген стоїть майже коло входу, гострячи лезо бритви. Він здається найбільш привітним та відкритим з усіх, що не є випадковим. Другий персонаж, Каттроат Білл, стоячи спиною до нас, нависає над дівкою з пранням, ніби натякаючи на свою закритість і небагатослівність. Третій, Хаггіс МакМаттон обернений у фас, що робить його кремезну фігуру ще більшою. Схилившись над кріслом, у котрому сидить клієнт, – розслаблений і повний достоїнства капітан Рене Роттінгем, він сконцентровано працює. Швидко окинувши оком кімнату, гравець розуміє – відірвати від роботи розмовою Едварда буде легше ніж двох інших, а в особливості Хаггіса МакМаттона, котрий на момент нашого приходу зайнятий обслуговуванням клієнта. Отож, з одним із героїв ми розмовляємо одразу та здатні одразу ж просунути його сюжетну лінію, тоді як з двома іншими буде не так просто. Усе це з першого погляду ми можемо оцінити завдяки їх розташуванню та послідовності у сцені [3, с. 75].

Малюнок, котрий виконує тут функцію декорації, є цілісним простором лише на перший погляд, насправді ж він має невидиме поле для пересування, що зазвичай інтуїтивно відчувається гравцем, або швидко віднаходиться завдяки проклацуванню екрану мишкою. Простір і можливість пересування у конкретну його точку є первинною підказкою у грі. Сама можливість підійти до певного місця, персонажа, предмету, зайняти певне положення, є натяком на можливу

взаємодію і сюжетне значення. Така можливість є сигналом, інформацією, адже квест рідко коли вводить простір не обіграний у геймплеї чи не введений у сюжетну лінію.

Таким чином, простір тут невід'ємний від смислового насичення, від дії, від сюжету. Сам простір є частиною сюжетної дії, частиною головоломки. Тому, знайти місце куди можна дістатись, навіть у випадку якщо гравець не знає, що там робити, зазвичай рівносильне новій сюжетній інформації. Ми оглядаємо сцену, щоб визначити доступні місця, а значить і зрозуміти коло предметів і можливостей котрими оперуватимемо. Досвідчений гравець здатен доволі швидко визначити основні активні зони у сцені, так же як і ті, де буде відбуватись основна сюжетна дія.

Побудова ігрової сцени дає нам можливість на око визначити приблизні зони активності, коло предметів, з котрими можлива взаємодія, найбільш знакові місця, приблизний шлях нашого пересування, точку входу та точку виходу. Маршрут персонажа зазвичай відбувається по найбільш сильних лініях, які підказують розташування інтерактивних предметів, цікаві місця. Так, у перукарні Гайбраш проходить діагональною лінією, ідучи від зменшеного масштабу заднього плану, що забарвлений у синю кольорову гаму, до більш крупних фігур, котрі знаходяться у освітленій теплими сонячними променями правій нижній частині сцени. Тут буде розіграватись найбільша кількість дій та ключовий сюжетний поворот. Саме тут ми поговоримо з Роттінгемом, котрий стане нашим суперником надалі, примусимо Хаггіса викинути його з перукарського крісла та самі зайmemo це місце. Тож не дивно, що саме ця пара персонажів винесена у крупнопланову, акцентовану частину сцени, тоді як для Біла та Едварда відведені більш скромні позиції.

За подібним принципом побудована і композиція у харчевні Білборода, де пряма лінія проводить нас прямо до столу, де ми можемо узяти ключовий предмет, а світлова пляма висвітлює основну область пересування. Інша сцена у грі – приміщення за кулісами театру, аналогічним чином дає кілька точок, у котрих, як ми можемо здогадатись одразу, є потенціал взаємодії. Перше, що кидається у очі одразу – яскраво освітлений та детально промальований стіл-гримерна, де знаходяться перука, циліндр фокусника, рукавички та багато інших речей. Також нас зацікавить скриня на передньому плані, далі, дерев'яні сходи, котрі ведуть у приміщення з ліхтарями та, звісно, куліси, за котрими відкривається сцена. Отже ми маємо одну точку входу, дві точки виходу та кілька місць де може розіграватись сюжет – гримерна, технічне приміщення, сцена.

Мета ліній руху, котрими пересується персонаж – вказати на основні частини головоломки та підказати можливість їх використання, зіставлення з частинами, що були знайдені раніше, чи будуть знайдені найближчим часом. Простір у графічному квесті це межа дозволеного, тісно поєднана з сюжетом, ракурсами, положенням камери, рухом героя. У заздалегідь намальованому просторі-декорації ми маємо обмежене поле для пересування та не здатні вийти за визначені художником межі, блукаючи лише деякими зонами у площині малюнка. Ми завжди займаємо по відношенню до персонажів та сцени в цілому, заздалегідь передбачену позицію [3]. Таким чином, герой ще більше схожий на актора, вимушеного рухатись за наведеними сюжетом лініями, від одного персонажа до іншого та займаючи найбільш ефектні й виграшні положення при розмові.

Останнє теж доволі показово, адже модель Гайбраша промальована так, аби більшість часу ми сприймали героя у три четверному обороті, що дозволяє бачити його міміку та максимально виграшно показує рухи. Аналогічним чином ми бачимо більшість інших дій персонажа, котрий бере речі чи взаємодіє з ними у тих самих три чверті, так, аби ми мали змогу повністю оцінити ефект зробленої нами дії.

Як вже згадувалось, сцена квесту подібна до театральної. Персонаж має точку входу і виходу, тут є герої, що займають свої місця, відіграють чітко відведені їм ролі та говорять репліки. Навіть головний герой інколи здатен заговорити прямо у екран до гравця. Камера є фіксованою, тобто як і у театрі, глядач займає одну позицію та не може керувати точкою погляду. Однак, саме абстрактна, а не фізична присутність глядача, робить камеру більш гнучким інструментом. Це дозволяє помістити фіксовану камеру у будь-яку точку та подавати сцену з будь-якого, заздалегідь обраного ракурсу.

Це зумовлює ще одну цікаву особливість композиції кадру у графічних квестах – наявність переднього плану, котрий розташовано у безпосередній близькості від глядача, створюючи ефект обрамлення, зависи. Це створює враження ніби сцена замкнена, а всі події відбуваються у цілком закритому приміщенні, де ніщо не порушує його цілісність, тоді як у театрі завжди існує ефект відсутності передньої стіни.

В якості прикладу, можна узяти сцену з “The Curse of Monkey Island”, як та, де Гайбраш грає у покер із двома злодіями, у маленькій, схожій на скарбницю кімнаті. Ми споглядаємо сцену згори, десь на рівні невеликого балкону, намальованого зліва. При цьому, живописні гори мотлоху, нагромаджені у кімнаті, збільшують свій масштаб по мірі наближення до точки положення уявного гравця. Цей, передній план, найближчий до нас, однак зазвичай малопомітний чи приглушений, утворює ефект глибини, дозволяє краще відчутти масштаб та посилити присутність у грі. Адже ігрова камера, котра є річчю чисто абстрактною, у графічних квестах, як правило, абсолютно статична. Гравець не керує нею, не може змінити масштаб, що у інших іграх допомагає ліпше злитись із героєм. За допомогою ж такого простого прийому, як передній план, камера підкріплюється оптичною трансформацією предметів. Звісно, у двовимірному світі гри це лише ілюзія, однак така проста деталь робить відчуття присутності більш повним, а гравцю дарує конкретне місце. Створюється враження, наче відеокамеру поклали десь нагорі, серед мотлоху, а не лишили літати безтілесною, абстрактною точкою.

Якщо рисований квест є одним з оплотів рисунку у відеоіграх, то іншим, тісно пов'язаним із ним підвидом ігор є платформери. Невіддільною від цього жанру є сувоєподібне розгортання простору. Зазвичай, ігри що мають такий тип простору, використовують у якості візуальної основи рисунок та анімацію. Навіть у тому випадку, якщо у них задіяні 3D моделі, тут зберігається пласкість простору у котрому рухається персонаж. Найчастіше ігри з таким принципом будови ігрового простору та рівнів відносяться до жанру платформи, інколи екшена, проте елементи сувоєподібного простору можна зустріти і у квесті.

Графічний квест має як абсолютно статичні сцени, задник у котрих повністю вичерпується рамками екрану, так і ті, де задник подібний до довгого сувою, що розгортається по мірі просування гравця. Так, у “Broken Sword II: The Smoking Mirror”, в першій сцені Джордж Стоббарт знаходиться у кімнаті, розмір котрої значно перевищує розмір екрану. Рухаючись вліво гравець тим самим розгортає все нові частини сцени, доки не доходить до дверей, котрі дозволять перейти у інше приміщення. Аналогічно у “The Curse of Monkey Island” Гайбраш іде узбережжям від форту. Але тут ми маємо навіть цікавіший приклад. Якщо у випадку з попередньою грою рух героя відбувається за абсолютно прямою лінією, то тут Гайбраш здатен пройти самі різні плани. Починаючи у центрі екрану, ми можемо піти до зламаного мосту біля підніжжя форту, де персонаж віддаляється від нас, можемо піти в ліву частину екрану і герой перейде куди ближче до позиції камери ніж знаходився відначально, а можемо рухатись паралельно їй, обравши стежку до болота. Таким чином, графічний квест здатен навіть при статичній камері та заднику створювати динамічні події та різноманітні видовище, за рахунок гри з планами.

У суть сувоєподібного простору покладена ідея про те, що ігрова сцена є великим цілісним малюнком, розмір котрого може у кілька разів перевищувати екран, однак зберігати при цьому композиційну цілісність. Те що ми бачимо у квесті, не може зрівнятись із тим, як розвивається зображення у платформері, де рисунок, окрім вже знайомих нам, виконує безліч нових функцій. Тут він є світом у розрізі, що поєднує риси схеми, вертикальної мапи, плану, і головне, стає безперервним оповіданням. Аналогом цьому можуть бути хіба китайські пейзажні сувої, чи настінні фрески, котрі розповідають нам сюжет у довгій низці перетікаючих одна в одну сцен.

Розгортання рівня по мірі просування героя є типовим для більшості ігор, навіть для ранніх. Так, у аркадних іграх, де ми керуємо літаком, котрий знищує ворожі кораблі, камера зазвичай рухається сама, примусово розгортаючи для нас рівень. У старих двовимірних іграх, як екшен-едвенчер “Golden axe”, або RPG ми також рухались за структурою сувою, або по відкритій мапі у різних напрямках.

Такий тип рівня характерний для більшості платформерів, де ми ідемо за класичним напрямком – з лівої частини екрану до правої. Один чи не з самих гарних прикладів такої

структури можна знайти на початку платформера “Braid”, де ми бачимо на екрані чорні обриси дахів, контур мосту та героя, на тлі палаючого вогняними барвами нічного міста. Рухаючись вправо ми перетинаємо міст, розкриваючи панораму ширше, аж раптом опиняємось перед будинком, на тихій вулиці, над котрою сяє сузір’я. Далі вбігаємо у дім, проходимо кімнати. Всі ці зміни представлені одним великим, суцільним малюнком, де разом з задником розвивається і сама гра, одразу вбудована у композицію та розвиток зображення картинки. У іншій грі – “Limbo”, рівень може тривати близько п’ятнадцяти хвилин та складати один безперервний план. Інколи ми можемо навіть не віддавати собі звіт, що усе пройдене нами протягом п’ятнадцяти хвилин чи пів години, є одним безперервним малюнком.

У подібних іграх рисунок має іншу якість та розрахований на інакше, поетапне сприйняття, аніж рисунок класичний. На відміну від квесту, де кожна сцена є самодостатнім, окремим елементом, наповненим купою деталей, рисунок-сувій у платформері вимушений бути сильно полегшеним. Однак, саме тут рисунок стає чимось більшим, включаючи більш повно категорії простору, часу, та перетворюючись у самий справжній ігровий світ [2].

Існують і ігри де рисунок здатен розвиватись не лише за вектором з ліва на право, а у всіх напрямках. Якщо узяти для прикладу тактичну RPG “Child of light”, або платформер-едвенчер “The Cave”, шлях героїв тут взагалі не має ніяких конкретних векторів. Ми пересуваємось як вперед так і назад, рівень простягається як вниз, так і вгору та не має композиційного центру як звичне зображення. Крайню межу у цьому здатен продемонструвати “Spelunky”, де загальна схема згенерованого рівня не має центру чи вісі та виглядає хаотичною. У даному випадку рівень вже важко назвати саме малюнком, це схематична графічна композиція, котра, однак, володіє своєю динамікою та правилами будови. Крім того, ми ніколи не бачимо увесь рівень повністю, як картину на стіні, ми здатні лише запам’ятовувати уривки котрі вже пройшли та здогадуватись про наявність інших частин рисунку чи відкривати їх. Це картина створена для того, щоб її бачили частинами і ніколи всю одномоментно.

Вже після короткого аналізу можна бачити, що рисований квест та платформер мають свою візуальну специфіку, багато в чому зав’язану на особливостях рисунку. Гра частково слідує картинній композиції та правилам театральної мізансцени. Намагаючись досягти найбільшої виразності та насиченості свого простору, вона проводить гравця від одного цікавого персонажа до іншого, від одного предмету до іншого. Побудова ігрової сцени, відповідно і малюнку, передбачає нашу активність, пересування, еволюцію наших здогадок про те, як тут усе має працювати, передбачає дослідження і кульмінацію, що можуть розіграватись у даній локації. Безсумнівно, аби витримати усе це навантаження, рисунок повинен мати особливу структуру та бути продуманим у відповідності із сюжетом.

Таким чином, ми торкнулись тільки основних прикладів використання малюнку у відеоіграх, та точок перетину гри з анімацією. Рисунок не є основною лінією у розвитку відеоігор, проте займає міцне положення у окремих нішах, серед яких найбільш помітними є жанр квесту, платформеру, стратегії, RPG, екшен, візуальні новели, браузерні й мобільні ігри. Можна говорити про самий різноманітний вплив рисунку на гру – від анімаційної стилістики у дизайні персонажів, до структури ігрових рівнів та композиції сцен. У всіх випадках малюнок видозмінюється, набуваючи нових якостей порівняно із рисунком класичним, відповідаючи на поставлені проблеми та завдання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зальцман М. Компьютерные игры: как это делается / Сост. Марк Зальцман. – М. : Логрус, 2000. – [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://cybb.info/kompyutery-i-internet/igry/mark-zalzman-kompyuternye-igry-kak-eto-delaetsya.html> – Загл. с экрана.
2. Маклюэн Г. М. Понимание медиа: внешние расширения человека / Г. М. Клуэн, [Пер. с англ. В. Г. Николаева; Закл. стат. М. К. Вавилова]. – М. : Жуковский: “Канон пресс-Ц”, “Кучково поле”, 2003. – 464 с.
3. Мошков Н. А. Художественно-выразительные средства компьютерных игр: типология и эволюция : дис. канд. искусствоведения : 17.00.09 “теория и история искусства” / Мошков Никита Алексеевич. – Санкт-Петербург, 2011. – 220 с.

4. Негодаев И. А., Пранова М. И. Виртуальная реальность / Вестник ДГТУ. – 2004. – Том 3. – №4 (18). – Январь.
5. Селезнёв А. Е. Компьютерная графика в экранных искусствах рубежа XX–XXI веков : автореф. дис. на получение научн. звания канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 “теория и история искусства” / Селезнёв Артём Евгеньевич. – Санкт-Петербург, 2012. – 22 с.
6. Хейзинга Й. Homo ludens / Й. Хейзинга, [Сост., вступ. статья. Д. Сильвестров, коммент. Д. Харитонович]. – СПб. : Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.
7. Югай И. И. Компьютерная игра как жанр художественного творчества на рубеже XX–XXI веков : дис. канд. искусствоведения : 17.00.09 “теория и история искусства” / Югай Инга Игоревна. – Санкт-Петербург, 2008. – 226 с.
8. Adams E. Game Mechanics: Advanced Game Design / E. Adams, J. Dormans // New riders games. – 2012. – [Электронный ресурс] Режим доступа до ресурсу: http://www.amazon.com/Game-Mechanics-Advanced-Design-voices/dp/0321820274/ref=pd_rhf_se_s_cp_1_X9F8?ie=UTF8&refRID=1P1REPDY5CAA2HQWDCS
9. Bateman C. Beyond Game Design: Nine Steps Towards Creating Better Videogames / Chris Bateman // Course technologi. – 2009. – [Электронный ресурс] Режим доступа до ресурсу: <http://www.amazon.com/Beyond-Game-Design-Creating-Videogames/dp/1584506717>.
10. Swink S. Game Feel: A Game Designer’s Guide to Virtual Sensation / Steve Swink // Morgan Kaufmann. – 2008. – [Электронный ресурс] Режим доступа до ресурсу: http://www.amazon.com/Game-Feel-Designers-Sensation-Kaufmann/dp/0123743281/ref=pd_bxgy_14_img_y.

REFERENCES

1. Saltzman, M. (2000), *Kompyuternyye ihry kak eto dyelayetsya [X-Play Insider’s Guide to Gaming: All You Ever Wanted to Know about Video Games]*, Lohrus, Moscow, (in Russian).
2. McLuhan, M. (2003), *Ponimanye myedia: vnyeshniye rasshireniya chelovyeka [Understanding Media: The Extensions of Man]*, Translated by Nikolayeva, V.N. and Vavilova, M.K., Kanon pryess-Ts, Kuchkovo polye, Moscow (in Russian).
3. Mochkov, A. (2011), “Artistic and Expressive Means of Computer Games: A Typology and Evolution”, The dissertation of the thesis candidate of art specials. 17.00.09. “theory and history of art”, St. Petersburg, 220 p. (in Russian).
4. Negodaev, I. and Pranova, M. (2004), *Virtualnaya realnost [Virtual Reality]*, Vesnyk DSTU [Bulletin of DSTU], 4th, ser. 3, pp. 18–26. (in Russian).
5. Seleznev, A. (2012), “Computer graphics in screen arts of the turn of XX–XXI centuries”, Thesis for Cand. Sc. (Art history.), 17.00.09, St. Petersburg, 22 p. (in Russian).
6. Huizinga, J. (1997), *Homo Ludens*, Translated by Silvyestrov, D.V., Progress-Traditsiya, St. Petersburg. (in Russian).
7. Ygay, I. Y. (2008), “Computer Game as a Genre of Artistic Creativity at the Turn of XX–XXI Centuries”, Thesis for Cand. Sc. (Art history.), 17.00.09, St. Petersburg, 226 p. (in Russian).
8. Adams, E. and Dormans, J. (2012), *Game Mechanics: Advanced Game Design*, CA New Riders, Bercley, available at: http://www.amazon.com/Game-Mechanics-Advanced-Design-Voices/dp/0321820274/ref=pd_rhf_se_s_cp_1_X9F8?ie=UTF8&refRID=1P1REPDY5CAA2HQWDCS (access May 13, 2015). (in English).
9. Bartle, R. A. and Bateman, C. M. (2009), *Beyond Game Design: Nine Steps towards Creating Better Videogames*, MA Charles River Media, Cengage Technology, Boston, available at: <http://www.amazon.com/Beyond-Game-Design-Creating-Videogames/dp/1584506717> (access May 13, 2015). (in English).
10. Swink, S. (2009), *Game Feel: A Game Designer’s Guide to Virtual Sensation*, Morgan Kaufmann, Elsevier, Amsterdam, available at: http://www.amazon.com/Game-Feel-Designers-Sensation-Kaufmann/dp/0123743281/ref=pd_bxgy_14_img_y (access May 13, 2015). (in English).

Марія Артеменко
Олена Якимчук
Андрій Фефелов

НАВЧАЛЬНІ ПРИМІЩЕННЯ ТА ВИХОВНИЙ ПРОЦЕС ЯК СЮЖЕТ ХУДОЖНІХ АРТЕФАКТІВ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ

У статті досліджено традиції розвитку принципів оформлення інтер'єрів навчальних приміщень відповідно до сформованих у суспільстві ідеалів виховання та методології викладання епохи Відродження за існуючими художніми артефактами заданого періоду, що ілюструють вказану тематику. Розглянуто творчі роботи відомих митців епохи Відродження – Альбрехта Дюрера, Вацлава Брейка, Ганса і Амброзіуса Гольбейнів, Пітера Брейгеля Старшого, а також невідомих художників, на яких зображено сюжети навчального процесу того часу. Встановлено, що вже в перехідному періоді між Середньовіччям та Відродженням спостерігається наявність типового проектування в оформленні навчальних приміщень. Характерною для організації простору є виділення зони для покарань та підняття зони вчителя над основним рівнем приміщення, що покликана підкреслити його авторитет в очах учнів.

Ключові слова: навчальні приміщення, виховний процес, оформлення інтер'єру, епоха Відродження.

Марія Артеменко
Елена Якимчук
Андрей Фефелов

УЧЕБНЫЕ ПОМЕЩЕНИЯ И ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС КАК СЮЖЕТ ЖУДОЖЕСТВЕННЫХ АРТЕФАКТОВ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

В статье исследовано традиции развития принципов оформления интерьеров учебных помещений в соответствии со сложившимися в обществе идеалами воспитания и методологии преподавания в эпоху Возрождения по существующим художественным артефактам заданного периода, которые иллюстрируют указанную тематику. Рассмотрено творческие работы известных художников эпохи Возрождения – Альбрехта Дюрера, Вацлава Брейка, Ганса и Амброзиуса Гольбейнов, Питера Брейгеля Старшего, а также неизвестных художников, в которых изображено сюжеты учебного процесса того времени. Установлено, что уже в переходном периоде между Средневековьем и Возрождением наблюдается наличие типового проектирования в оформлении учебных помещений. Характерной для организации пространства является выделение зоны для наказаний и возвышение зоны учителя над основным уровнем помещения, что призвано подчеркнуть его авторитет в глазах учеников.

Ключевые слова: учебные помещения, воспитательный процесс, оформление интерьера, эпоха Возрождения.

Maria Artemenko
Olena Yakymchuk
Andriy Fefelov

EDUCATIONAL APARTMENTS AND EDUCATIVE PROCESS AS SUBJECT OF ARTISTIC ARTEFACTS OF RENAISSANCE AGE

The modern system of education in Ukraine a long time is looking for educational ideals, which in its turn cause a number of different views on prospects for there further development within

an integrated society. One of the leading positions, which are supported on the state level, is following the tradition of pedagogical practices of European institutions. Today it is withstand institutes with old history that leaves the root in the days of Middle Ages and the Renaissance, but in terms of design, art, culture and pedagogy raises interest in the research visualization of the original forms of education and study, that existed at the birth of “alma mater” in the educational space.

The article investigates the traditions of the principles interior design classrooms under existing in society ideals of education and teaching methodology Renaissance on existing artistic artifacts of given period that illustrating the specified subject. The analysis is based on examination art works of famous artists of the Renaissance – Albrecht Durer, Vaclav Breik, Hans and Ambrosias Holbein’s, Pieter Brueghel the Elder, and also unknown artists, works of that represent the plots of educational process that time. It was established that in the transition period between the Middle Ages and Renaissance observed the presence of typical design in the decor of educational rooms. A characteristic for organization of space is allocation a zone for penalties and raising teacher zone above the main level room, which aims to highlight its credibility in the eyes of students.

In addition, despite the development ideas of humanism in Western Europe in the investigational period, on illustrations there is presence in educator process different methods and forms of punishments, visible contempt students to knowledge and imposing them by force. Also on some interiors as additional confirmation of considerable influence of church on educator processes there are crucifixes and icons placed on walls.

Illumination results of this research to wide public will be useful not only from point of view of theoretical bases art study, but also directly can be used in practical activity of interior designers.

Key words: *educational apartments, educative process, interior decoration, Renaissance age.*

Сучасна система освіти України вже доволі тривалий час знаходиться в постійному пошуку виховних ідеалів, що в свою чергу спричиняє низку різних поглядів на перспективи її подальшого розвитку в межах інтегрованого суспільства. Одна з провідних позицій, якої притримуються на державному рівні, – це слідування традиціям педагогічної практики європейських навчальних закладів. Сьогодні це усталені інститути з давньою історією, що сягає своїм корінням у часи Середньовіччя та Відродження, проте, з точки зору дизайну, мистецтвознавства, культурології та педагогіки, постає інтерес до дослідження візуалізації вихідних форм виховання та навчання, які існували на час зародження “alma mater” в навчальному просторі.

У період сьогодення Україна знаходиться на етапі становлення суспільних, політичних, культурних та виховних ідеалів, що підтверджується доволі частим виданням та редагуванням стратегій розвитку і концепцій системи освіти [10; 7]. Складний період вимагає від мистецтвознавства підтримки у тлумаченні основних культурних та історичних подій, що дасть змогу з’ясувати вихідні істини та відмежуватися від стереотипів, які нав’язуються сучасним не фільтрованим інформаційним середовищем. Першоджерелом візуальної інформації про виховний процес та навчальне середовище є культурна спадщина людства у вигляді творів мистецтва, що ілюструють сюжети зазначеної тематики.

Попередні дослідження даної теми, що викладені в публікаціях [1; 2], засвідчують наявність певного взаємозв’язку між виховними ідеалами, превалюючими в суспільстві, та їх відображенням у навчальному інтер’єрі. Питання організації навчального простору доволі часто підіймається в наукових працях дослідників, зокрема Н. П. Афанасьєва, Л. А. Добровольського, О. М. Дячок, В. І. Єжової, Б. В. Жиганова, І. Й. Каракіса, Л. М. Ковальського, М. О. Полевичка, С. І. Пономарькова, С. П. Соловійова, С. В. Сьомки, В. Н. Шихеева та інших, про що зазначається в роботі [8]. Проте, з точки зору ретроспективи організації навчального простору, інформації практично немає. Зустрічаються лише поодинокі випадки досліджень історії розвитку окремих предметів освітніх інтер’єрів, наприклад шкільних парт [6]. Однак автори розглядають питання не з точки зору мистецтвознавства та дизайну, а ергономіки, ґрунтуючись на працях видатних учених Ф. Ф. Ерісмана, Б. Акреблома та П. Ф. Короткова. Близькою за методикою дослідження є робота І. С. Воронкової [3], втім

автор розглядає лише еволюцію просторів бібліотек вищих навчальних закладів України, обходячи стороною інтер'єри інших навчальних приміщень.

Мета статті – дослідити традиції розвитку принципів оформлення інтер'єрів навчальних приміщень відповідно до існуючих у суспільстві ідеалів виховання та методології викладання, зокрема епохи Відродження, за існуючими художніми артефактами заданого періоду, що ілюструють вказану тематику.

Епоху Відродження загальноприйнято ототожнювати зі становленням філософської думки гуманізму, культурного й ідеологічного розвитку ряду країн у Західній і Центральній Європі, високим підйомом у науці, літературі, мистецтві. Тому дослідження розвитку взаємозв'язку виховних ідеалів з навчальним середовищем представляє особливий інтерес у контексті пріоритетів виховання сьогодення.

Спочатку ця епоха усвідомлювалась як звільнення від впливу церкви, розрив з середньовічним релігійно-схоластичним світоглядом та звернення поглядів до античної культури.

Характерною ознакою культури Відродження стають ідеї гуманізму, у зв'язку з якими формується новий погляд на світ і людину. Гуманізм витісняє середньовічну аскетичну доктрину, протиставивши теології світську науку, поставивши у центр уваги людину, яка в ідеалі повинна бути життєрадісною, сильною духом і тілом, яка має право на земну радість і щастя. Ідеї гуманізму проникають і в тогочасну педагогіку, яку ще називають гуманістичною педагогікою. Педагоги-гуманісти піддали різкій критиці всю середньовічну схоластичну систему виховання і навчання, протиставили їй таке виховання, що розвиває людину розумово і фізично, формує в неї високі моральні якості.

По-новому розуміючи мету і завдання виховання, гуманісти проголошували загальну повагу до дитячої особистості, заперечували сувору дисципліну та тілесні покарання. Вони відзначали необхідність враховувати особливості дитячого віку, індивідуалізувати навчання і виховання.

Новими були підходи і до методів навчання та виховання. Гуманісти вважали, що у процесі навчання і виховання діти повинні набути здатність активно мислити, самостійно пізнавати оточуючий світ. Для цього роботу у школі треба зробити привабливою для дітей, щоб навчання розпочиналось з ознайомлення з речами, а потім уже зі словами, що їх означають. Правилам повинні передувати факти, узагальненням – спостереження. Слід широко використовувати з пізнавальною метою прогулянки, екскурсії, ігри тощо.

Проте, слід зробити зауваження щодо освітньо-виховної практики, то педагогіка гуманізму на ній мало відображалась. Школи залишались типово середньовічними. Виключення склали лише окремі школи гуманістів. Продовжували розвиватись міські школи, в більшості яких навчання здійснювалося рідною мовою. Тут здобували початкову освіту діти ремісників і торговців. У цей же час виникають школи для дівчат, як правило, приватні.

Одним з найвидатніших майстрів західноєвропейського Ренесансу був Альбрехт Дюрер (нім. Albrecht Dürer, 1471 – 1528 рр.) – німецький живописець і графік, визнаний найкращим європейським майстром ксилографії, підняв її на рівень справжнього мистецтва [9]. Перший теоретик мистецтва серед північноєвропейських художників [4, с. 9], автор практичного посібника для художників німецькою мовою, основоположник порівняльної антропометрії.

Крім традиційних біблійних і нових античних, Дюрер розробляв і побутові сюжети. Одна з таких робіт “Учитель з учнями” (рис 1, а.) є маловідомою, та все ж таки представляє велику історичну, мистецтвознавчу та педагогічну цінність.

Точна дата роботи невідома, але можна припустити, що вона одна з перших. Тому що з часом експресія та різкі контрасти майстра, як у даному випадку, поступаються плавним переходам та більш щільній штриховці. У роботі Дюрера “Учитель з учнями” можна спостерігати ознаки та тенденції тогочасної архітектури. Складна пропорція середньовічних будівель змінюється впорядкованим розташуванням колон, пілястрів і притолок, на зміну несиметричним обрисам приходять півколо арки, півсфера купола, ніші, едікули. Архітектура знову стає ордерною. Вже традиційно вчитель залишається на своєму припіднятому місці за кафедрою і читає книгу, яку тримає в руці. В іншій же знаходиться довга паличка, якою в разі непокірності він зможе дотягнутись до неслухнянців.

Гравюру з титульної сторінки Вацлава Брейка “Vocabularius rerum” 1487 р. показано на рисунку 1, б. На зображенні учитель Латинської школи і два студенти, один з них майбутній учитель, читають книгу. У даній роботі діти вже не стоять перед учителем, не сидять десь унизу, а сидять поруч з ним на стільцях. У чому відображається прогрес гуманізму. Проте різка залишається невід’ємним атрибутом, і навіть виводиться як акцент на перший план.

Та більшість із навчальних закладів та вихователів залишаються незмінними. Спостерігати це можна в роботі “Єлизаветинська школа” (рис. 2). Вчитель-монах, як і раніше, сидить з ложиною, а учні, стоячи перед ним, розказують вивчене. А також у гравюрі “Порка”. Із флорентійської гравюри”, близько 1500 р. (рис. 3). Вчитель сидить у своєму кріслі, з якого проводить “виховний процес” – дає прочуханки неслухняному учню. Учні зі страхом у очах намагаються працювати. Вони сидять за столом Г-подібної форми, який можна спостерігати й на роботах митців більш ранніх епох, наприклад “Школа Середньовіччя” (рис. 4). Можна спостерігати кесонну стелю. Кесонними прийнято називати вигляд дерев’яних підвісних стель, які складаються з прямокутних або квадратних панелей [5].



Рис. 1. Типи навчальних сюжетів епохи Відродження:
а – Альбрехт Дюрер “Учитель з учнями”; б – Гравюра з титульної сторінки Вацлава Брейка “Vocabularius rerum”, 1487 р.



Рис. 2. “Єлизаветинська школа”

Очевидна схожість в інтер'єрах навчальних приміщень, що зображені на рисунках 3 та 4, засвідчує про наявність типового проектування в процесі формування навчального простору, що закладається на рубежі епох Середньовіччя та Відродження. Це стосується і зонування приміщення, і принципових конструктивних особливостей шкільних меблів.

Автор роботи зазначає, що в епоху Відродження кесонними стелями прикрашали імператорські палаци і замки. На зорі свого народження, таке заглиблення в стелі обов'язково прикрашалося складною декоративною різьбою, а поверхня покривалася золотом і позолотою. Такі складні конструкції створювалися не тільки для того, щоб підкреслити свій статус, але і для того, щоб можна було приховати стельові палі [5].



Рис. 3. “Порка”. З флорентійської гравюри, близько 1500 р.



Рис. 4. “Школа Середньовіччя”

Наступна робота даного дослідження, що розглядається в межах аналізу навчальних інтер'єрів та проявів у них виховних ідеалів суспільства зазначеного часу, є “Вивіска для вчителя” 1516 р. (рис. 5).

Wer Jemandt hie Der gern welt lernen Dütlich schreiben und läsen
 us dem aller kürztziten grundt den Jeman erdentken kan Do durch
 ein jeder der vor nit ein büchstaben kan der mag kürztlich und bald
 begriffen ein grundt do durch er mag von jm selbs lernen sin schuld
 uff schribē und läsen und wer es nit gelernen kan so ungeschickt
 weert den will ich vñ nit und vergeben gleret haben und ganz nit
 von jm zu lon nemen er sig wer er well burger oder hantwercks ge
 sellen frouwen und junckfrouwen wer sin bedarff der kum har in der
 wirt driuwlich gleret vñ ein zimlichen lon. Aber die junge knabē
 und meitlin noch den frouwalten wie gewonheit ist .1516.



Рис. 5. “Вивіска для вчителя”. Ганс та Амброзіус Гольбейни, 1516 р.

Цю вивіску, що представляє собою розписану з двох сторін темперою дерев'яну панель, “склали” в 1516 році Ганс і Амброзіус Гольбейни. Рекламний напис на панелі пропонує послуги вчителя Освальда Гейсхаслера бажаючим навчитися читати – з обіцянкою повернути гроші у випадку невдалого досвіду. На ній можна побачити навчальний клас учителя, який по суті представляв собою два столи для читання текстів і їх написання стоячи, а також для зберігання дидактичного матеріалу. Причому поруч сидить учитель і за допущені помилки дає прочуханки. Дві лавки для дітей, яким не вистачило столу, на яких вони і сидять, і пишуть. Підлога, всі меблі та вікна дерев'яні, без будь-яких прикрас.

Одним з останніх великих художників епохи Відродження у Нідерландах був Пітер Брейгель Старший. Він з найбільшою силою і повнотою відобразив у своїй творчості життя і настрої народних мас у пору Нідерландської буржуазної революції.

У творчості Пітера Брейгеля складно перепліталися гумор і трагізм, тонка ліричність і гострий фантастичний гротеск, безліч химерних деталей і тяга до епічного розмаху, до широких синтетичних картин світу. У своїх сатиричних і побутових малюнках, які виконувалися часто для гравюр, релігійних, алегоричних і жанрових картинах Пітер Брейгель виступав (зазвичай у непрямій формі) проти соціальної несправедливості і насильства, показував трудове життя і лиха народу, його волелюбність, своєрідність його побутового укладу [11].

Пітер Брейгель із середини 1560-х рр. перейшов до узагальнених картин селянського життя і пейзажів. Так, у гравюрі “Осел в школі” 1556 р. він сатирично передав той хаос, який творився у школах (рис. 6).



Рис. 6. “Осел в школі”. Пітер Брейгель Старший, 1556 р.

Чого тут тільки не побачиш на даній ілюстрації – осел, який читає, невідомий чоловік за ґратами, діти, розсіяні по всьому приміщенні хто де. Так, одні сидять в кутку, читаючи книги, інші в корзині, просто на підлозі, або підперли один одного і намагаються вчити. Вчитель “виховує” учня, а за ним хто чим займається, яких тільки поз тут не зустрінеш. Робота була виконана за його ескізом в Антверпені для друкарської майстерні “Чотири вітри”, що належить нідерландському видавцеві Ієроніму Коку.

Таким чином, на основі проведеної аналітично-описової характеристики ілюстрацій, що найяскравіше відображають притаманні подіям заданого часу виховні принципи та навчальні інтер'єри, можна зробити висновок, що вже в перехідному періоді між Середньовіччям та Відродженням спостерігається наявність типового проектування в оформленні навчальних

приміщень. Крім того, незважаючи на розвиток ідей гуманізму в Західній Європі в досліджуваний період, на ілюстраціях спостерігається присутність у виховному процесі різних методів та форм покарань, видно зневагу учнів до знання та нав'язування їх силою. Характерною для організації простору того часу є виділення зони для покарань та припіднятої зони вчителя над основним рівнем приміщення, що покликана підкреслити його авторитет в очах учнів. Також на деяких інтер'єрах як додаткове підтвердження значного впливу церкви на виховні процеси спостерігаються розміщені на стінах розп'яття та ікони.

ЛІТЕРАТУРА

1. Артеменко М. П. Ілюстрація інтер'єрів навчальних приміщень у роботах митців епохи Середньовіччя / М. П. Артеменко, О. О. Мельохіна // Матеріали Міжнародної наукової конференції “Наука сьогодні. Пропозиції (Nauka dzisiaj. Oferty)”. – Щецин (Szczecin), 29.11.2014 – 30.11.2014. – С. 107–110.
2. Артеменко М. П. Мельохіна О. О. Навчальний простір як допоміжний елемент процесу виховання школярів (Школа С. А. Рачинського) / М. П. Артеменко, О. О. Мельохіна // Праці III Міжнародної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих вчених, 5–6 червня / Молодь у світі сучасних технологій. – Херсон : ХНТУ, 2014. – С. 13–16.
3. Воронкова І. С. Еволюція просторів бібліотек вищих навчальних закладів України (на прикладі найстаріших університетів) / І. С. Воронкова // Вісник Національного університету “Львівська політехніка”. Архітектура, 2014. – № 793. – С. 208–217.
4. Головин В. Дюрер и немецкое Возрождение / В. Головин. – М. : Молодая гвардия, 2006. – 178 с.
5. Кесонна стеля: розкіш епохи Відродження. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.domechti.ru/kessonnyj-potolok/17332>
6. Марьянова А. История школьной парты / А. Марьянова, К. Рогожина // Материалы II-ой открытой дистанционной конференции ученических проектов. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dist-pro.narod.ru/parta.files/Page444.htm>
7. Національна стратегія розвитку освіти в Україні на період до 2021 року / Схвалено Указом Президента України від 25 червня 2013 року № 344/2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/344/2013>
8. Обуховська Е. В. Поєднання естетичного та психологічного аспектів при формуванні дизайну інтер'єрів гімназії з урахуванням вимог навчально-виховного процесу / Е. В. Обуховська // Вісник ХДАДМ. – Харків : ХДАДМ, 2009. – № 5. – С. 150–155.
9. Российский гуманитарный энциклопедический словарь. Ксилография. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.slovari.yandex.ru>
10. Указ Президента України № 347/2002 від 17.04.2002 “Національна доктрина розвитку освіти”. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://pravo.levonevsky.org/bazaua09/ukaz/sbor00/text00934>
11. Художники північного Відродження. Пітер Брейгель. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.northernrenaissance.jimdo.com>

REFERENCES

1. Artemenko, M. P. and Meliohina, O. O. (2014), “Illustration of classrooms interior in artists works of the Middle Ages”, Nauka sohodni. Propozytsii. Materialy mizhnarodnoi naukovoï konferentsii (Nauka dzisiaj. Oferty), [Conference proceedings of International scientific conference (Nauka dzisiaj. Oferty)], Szczecin, November 29–30, pp. 107–110. (in Ukrainian).
2. Artemenko, M. P. and Meliohina, O. O. (2014), “Teaching space as an auxiliary element of the educative process of students (School S.A. Rachynskoho)”, Molod u sviti suchasnykh tekhnologii. Pratsi III Mizhnarodnoi naukovo-prakychnoi konferentsii studentiv, aspirantiv ta molodykh uchenykh [Youth in the world of modern technology. Conference proceedings of the 3-

- d International scientific and practical conference of students, postgraduates and young researches], Kherson, KNTU, June 5–6, 2014, pp. 13–16. (in Ukrainian).
3. Voronkova, I. S. (2014), Evolution space libraries of higher educational institutions of Ukraine (on example of oldest universities), *Visnyk natsionalnoho universytetu "Lvivska politekhnika". Arkhitektura [Herald of the National University "Lviv Polytechnic". Architecture]*, vol. 793, pp. 208–217. (in Ukrainian).
 4. Holovin, V. (2006), *Diurer i niemietskoie vozrozhdeniie [Durer and German Renaissance]*, Moscow, Young guard. (in Russian).
 5. "Coffered ceiling: luxury Renaissance", available at: <http://www.domechti.ru/kessonnyj-potolok/17332> (access November 12, 2015).
 6. Marianova, A. and Rohozhyna, K. (2009), "History of school desks", Conference proceedings of II d open distance conference of student projects, available at: <http://dist-pro.narod.ru/parta.files/Page444> (access November 12, 2015).
 7. "National Strategy for Development of Education in Ukraine until 2021", Approved by Degree of the President of Ukraine on June 25, 2013 № 344/2013, available at: <http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/344/2013> (access November 12, 2015).
 8. Obukhovska, E. V. (2009), The combination of aesthetic and psychological aspects in the formation of interior gymnasium design to meet the requirements of the educational process, *Visnyk XDADA [Herald of XDADA]*, vol. 5, pp. 150–155. (in Ukrainian).
 9. "Russian Humanitarian Encyclopedic Dictionary. Woodcut", available at: slovari.yandex.ru (access November 12, 2015).
 10. "National Doctrine of Education Development", Ukraine President Decree number 347/2002 of 17.04.2002, available at: <http://pravo.levonevsky.org/bazaua09/ukaz/sbor00/text00934> (access November 12, 2015).
 11. "The artists of the Northern Renaissance. Pieter Breughel", available at: northernrenaissance.jimdo.com (access November 12, 2015).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Артеменко Марія Павлівна – доцент кафедри дизайну Херсонського національного технічного університету, кандидат технічних наук.

Бараніченко Поліна Олександрівна – викладач кафедри режисури естради та масових свят Київського національного університету культури і мистецтв.

Бермес Ірина Лаврентіївна – професор кафедри методики музичного виховання і диригування Інституту мистецтв Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка, доктор мистецтвознавства.

Ван Ченьдо – аспірант кафедри історії музики і музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

Ванюга Людмила Степанівна – доцент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат мистецтвознавства.

Величко Оксана Богданівна – в. о. доцента кафедри музичного мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка, кандидат мистецтвознавства.

Вергунова Наталія Сергіївна – аспірант кафедри “Дизайн” Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Воскобойнікова Юлія Василівна – доцент кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури, кандидат мистецтвознавства.

Жалейко Дар’я Миколаївна – концертмейстер кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

Зінків Ірина Ярославівна – професор кафедри теорії музики Львівської національної академії ім. М. В. Лисенка, доктор мистецтвознавства, доцент.

Івашенко Ірина Віталіївна – декан факультету режисури і шоу-бізнесу Київського національного університету культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України.

Іскра Світлана Іванівна – завідувач кафедри теорії та методики музичного виховання Вінницького гуманітарно-педагогічного коледжу, кандидат мистецтвознавства.

Кохан Наталя Михайлівна – старший викладач кафедри образотворчого мистецтва, теорії і історії музики та художньої культури Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.

Куліш Оксана Андріївна – старший викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Черкаського національного університету ім. Б. Хмельницького, кандидат мистецтвознавства.

Лотоцька Віта Миронівна – аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”.

Мазур Ірина Володимирівна – старший викладач кафедри теорії та методики музичного мистецтва Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

Максимлюк Ірина Василівна – аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва Державного вищого навчального закладу «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

Маренич Наталія Андріївна – аспірант кафедри історії та теорії мистецтва Харківської державної академії дизайну та мистецтв.

Мельник Оксана Ярославівна – доцент кафедри дизайну та основ архітектури Інституту архітектури Національного університету “Львівська політехніка”, кандидат мистецтвознавства.

Миرونенко Віктор Павлович – декан архітектурного факультету Харківського національного університету будівництва та архітектури, доктор архітектури.

Перепелиця Марина Юрївна – викладач Одеської середньої спеціальної музичної школи-інтернату ім. П. С. Столярського.

Половна-Васильєва Олена Анатоліївна – доцент кафедри образотворчого мистецтва і дизайну Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара, кандидат мистецтвознавства.

Рось Зоряна Петрівна – викладач кафедри академічного та естрадного співу Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, заслужена артистка естрадного мистецтва України.

Рудич Альона Вікторівна – аспірант кафедри теорії та історії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Рябуха Наталія Олександрівна – докторант кафедри культурології та медіа-комунікацій Харківської державної академії культури, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Сізова Нінель Степанівна – викладач кафедри хорового мистецтва та методики музичного виховання Вінницького педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

Сташевський Андрій Якович – завідувач кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету ім. Тараса Шевченка (м. Старобільськ), доктор мистецтвознавства, професор.

Тан Чжанчен – асистент-стажист III курсу кафедри сольного співу Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Фефелов Андрій Олександрович – доцент кафедри дизайну Херсонського національного технічного університету, кандидат технічних наук.

Хе Цзяньхуй – здобувач кафедри теоретичної і прикладної культурології Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, магістр.

Хоменко Катерина Олександрівна – старший лаборант кафедри реставрації станкового та монументального живопису Харківської державної академії дизайну та мистецтв.

Чупашко Іван Петрович – завідувач кафедри оркестрового диригування Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, доцент, заслужений діяч мистецтв України.

Штець Віктор Олексійович – старший викладач кафедри дизайну та основ архітектури Інституту архітектури Національного університету «Львівська політехніка».

Юсипів Наталія Яківна – аспірант кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

Якимчук Олена Володимирівна – доцент кафедри дизайну Херсонського національного технічного університету, кандидат технічних наук.

Ященко Ірина Анатоліївна – доцент кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету ім. Тараса Шевченка (м. Старобільськ), кандидат мистецтвознавства.

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Artemenko Maria – Associate Professor of department of Design of Kherson National Technical University, Candidate of Technical Sciences.

Baranichenko Polina – Lecturer of department of Directing and Stage Mass Celebrations of Kyiv National University of Culture and Arts.

Bermes Iryna – Professor of department of Music Education and Conducting of Art Institute of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Doctor of Art Studies.

Chupashko Ivan – Head of department of Orchestral Conducting of Lviv M. Lysenko National Musical Academy, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine.

Fefelov Andriy – Associate Professor of department of Design of Kherson National Technical University, Candidate of Technical Sciences.

He Jianhui – Postgraduate student of Theoretical and Applied Cultural Studies department of Odessa A. V. Nezhdanova National Music Academy, magister.

Iskra Svitlana – Head of department of Theory and Methodology of Music Education of Vinnytsia Humanitarian Pedagogical College, Candidate of Art Studies.

Ivashchenko Iryna – Dean of faculty of Direction and Show Business of Kyiv National University of Culture and Arts, Honoured Arts Worker of Ukraine.

Khomenko Kateryna – Department secretary of department of Restoration of Easel and Monumental Painting of Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Kokhan Natalia – Senior lecturer of department of Fine Arts, Music Theory, History and Visual Arts of Sumy A. Makarenko State Pedagogical University.

Kulish Oksana – Senior lecturer of department of Fine and Decorative Art of Cherkasy B. Khmelnytsky National University, Candidate of Art Studies.

Lototska Vita – Postgraduate student of department of Design and Theory of Art of State Higher Educational Institution “Transcarpathian Vasyl Stefanyk National University”.

Maksymliuk Iryna – Postgraduate student of department of Design and Art Theory of State Higher Educational Institution “Transcarpathian Vasyl Stefanyk National University”.

Marenich Natalia – Postgraduate student of department of History and Theory of Art of Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Mazur Iryna – Senior lecturer of department of Theory and Methods of Music of Khmelnytsk Humanitarian Pedagogical Academy.

Mel'nyk Oksana – Associate Professor of department of Design and Architecture Bases of Institute Architecture of the National University “Lviv Polytechnic”, Candidate of Art Studies.

Mironenko Victor – Dean of Architectural faculty of Kharkiv National University of Construction and Architecture, doctor of architecture.

Perepelytsia Maryna – Lecturer of Odessa state prof. P. S. Stoliarsky special secondary music boarding school.

Polovna-Vasylyeva Olena – Associate Professor of department of Fine Arts and Design of

Dnipropetrovsk O. Honchar National University, Candidate of Art Studies.

Riabukha Natalia – Doctoral student of department of Cultural Studies and Media Communication of Kharkiv State Academy of Culture, Candidate of Art Studies, Associate Professor

Ros' Zoriana – Lecturer of department of Academic and Variety Singing of Transcarpathian V. Stefanik National University, Distinguished Performer of Variety Art.

Rudych Alyona – Postgraduate student of department of Theory and History of Art Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Shtec Victor – Senior lecturer of department of Design and Architecture Bases of Institute of Architecture of National University “Lviv Polytechnic”.

Sizova Ninel – Lecturer of department of Choral Art and Methods of Musical Education of Vinnitsa M. Kotsyubinsky pedagogical university.

Stashevskiy Andriy – Head of department of Theory and History of Music and Instrument Practice of Culture and Art Institute of Luhansk Taras Shevchenko National University (Starobilsk), Doctor of Art Studies, Professor.

Tang Zhangcheng – Assistant-probationer (3-rd year) of department Solo Singing faculty of Kharkiv I. Kotlyarevskiy National University of Arts.

Vaniuha Liudmyla – Assistant Professor of department of Theatrical Arts of Ternopil Volodymyr Gnatiuk National Pedagogical University, Candidate of Art Studies.

Velychko Oksana – Associate Professor of department of Musical Arts of Lviv Ivan Franko National University, Candidate of Art Studies.

Vergunova Natalia – Postgraduate student department of “Design” of Kharkiv State Academy of Design and Art.

Voskoboynikova Yuliya – Associate Professor of department of Choral Studies and Choral Conducting of Kharkiv State Academy of Culture, Candidate of Art Studies.

Wang Chenduo – Postgraduate student of department a History of Music and Musical Ethnography of Odessa A. V. Nezhdanova National Music Academy.

Yakymchuk Olena – Associate Professor of department of Design of Kherson National Technical University, Candidate of Technical Sciences.

Yashchenko Iryna – Associate Professor of department of theory, music history and musical training of Culture and Art Institute of Luhansk Taras Shevchenko National University (Starobilsk), Candidate of Art Studies.

Yusypiv Natalia – Postgraduate student of department of Musical Medieval Studies and Ukrainistics of Lviv M. Lysenko National Music Academy.

Zhaleyko Daria – Accompanist of department of the Theatrical Arts of Ternopil Volodymyr Gnatiuk National Pedagogical University

Zinkiv Iryna – Professor of department of Musical Theory of Lviv M. Lysenko National Musical Academy, Doctor of art Studies, Associate Professor.

З М І С Т

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	5
<i>Андрій Сташевський</i> УДАРНО-ШУМОВІ ПРИЙОМИ В СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ ДЛЯ БАЯНА (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ).....	5
<i>Марина Перепелиця</i> ТЕАТРАЛЬНІСТЬ ЯК ФОРМА РОЗВИТКУ ДРАМАТУРГІЇ ФОРТЕПАННИХ КОНЦЕРТІВ КАРМЕЛИ ЦЕПКОЛЕНКО	9
<i>Хе Цзяньхуй</i> АМПЛУА ВИСОКОГО БАСА – БАСА-БАРИТОНА В ПРАКТИКЕ ОПЕРНОГО ПЕНІЯ.....	19
<i>Ірина Яценко</i> РАЦІОНАЛЬНІСТЬ У ПОСТАНОВЦІ ІГРОВОГО АПАРАТУ БАЯНІСТА ТА В РОЗПОДІЛІ РУХОВОГО НАВАНТАЖЕННЯ У ПРОЦЕСІ ГРИ НА БАГАТОРЯДНОМУ БАЯНІ.....	27
<i>Ірина Бермес</i> ХОРОВИЙ РУХ У НАДДНІПРЯНСЬКІЙ УКРАЇНІ ЯК ФАКТОР САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ УКРАЇНЦІВ У ХІХ СТОЛІТТІ.....	33
<i>Ван Ченьдо</i> ДЕТСКАЯ ТЕМА В НАУКЕ И ИСКУССТВЕ ХХ ВЕКА – НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКИ “ДЕТСКОГО УГОЛКА” КЛОДА ДЕБЮССИ.....	41
<i>Наталія Рябуха</i> ПРОСТОРОВІСТЬ ЯК ПАРАМЕТР ЗВУКООБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ ВИКОНАВЦЯ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ	46
<i>Ірина Мазур</i> МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ ПРАВОБЕРЕЖНОЇ ТА ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ У 20-Х – ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ 30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....	57
<i>Ірина Зінків</i> ФОРТЕПАННІ ТВОРИ МИКОЛИ ЛИСЕНКА У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ МОДЕРНІСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ.....	66
<i>Юлія Воскобойнікова</i> ДИКЦІЙНИЙ КОМПЛЕКС У ПРАВОСЛАВНОМУ ЦЕРКОВНОМУ СПІВІ: СУЧАСНИЙ РЕГЕНТСЬКИЙ ДОСВІД.....	74
<i>Зоряна Рось</i> ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ДЖАЗОВО- ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ В УКРАЇНІ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ (1991–2012 РОКИ)	82
<i>Оксана Величко</i> ВИКОНАВСЬКІ ВЕКТОРИ СТАРОВИННОЇ МУЗИКИ	89
<i>Наталія Юсипів</i> ОСОБЛИВОСТІ ФОРМОТВОРЧИХ ЕЛЕМЕНТІВ СТЕПЕННИХ АНТИФОНІВ УТРЕНІ.....	93
<i>Нінель Сізова</i> РОЗВИТОК ХОРОВИХ ЗАСАД МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА ТА РОДІОНА СКАЛЕЦЬКОГО У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ ТКАЧЕНКА	99
<i>Світлана Іскра</i> ОРГАННЕ МУЗИКУВАННЯ НА ПОДІЛЛІ: ДО ПИТАННЯ СТАНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЇ	105

ЗМІСТ

<i>Дарья Жалейко</i> ТВОРЧЕСТВО БОРИСА ЛЯТОШИНСКОГО И ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА: ПАРАЛЛЕЛИ И МЕТАМОРФОЗЫ	112
<i>Тан Чжанчен</i> АМПЛУА БАРИТОНА В “ДОН ЖУАНЕ” ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА	122
<i>Іван Чупашико</i> ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИХАЙЛА АНТКІВА	130
ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО.....	138
<i>Поліна Бараніченко</i> ПРОБЛЕМИ ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДУ “МОЗКОВОГО ШТУРМУ” ЯК ІНТЕРАКТИВНОГО ЗАСОБУ У СТВОРЕННІ СЦЕНАРНОГО ЗАДУМУ	138
<i>Ірина Іващенко</i> СУЧАСНІ ТЕАТРАЛЬНІ ФОРМИ АРТ-АКЦІОНІЗМУ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ МЕГАПОЛІСА.....	144
<i>Людмила Ванюга</i> СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ СТВОРЕННЯ ТА ДІЯЛЬНІСТЬ ОБЛАСНОГО ДЕРЖАВНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. І. ФРАНКА В ТЕРНОПОЛІ (1939–1941 РОКИ)	149
ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА	157
<i>Оксана Мельник</i> КОМП'ЮТЕРНА ГРАФІКА У СУЧАСНІЙ КНИЖКОВІЙ ІЛЮСТРАЦІЇ: ПРОБЛЕМИ ТЕХНІКИ ТА СТИЛЮ.....	157
<i>Олена Половна-Васильєва</i> ХУДОЖНІЙ АНАЛІЗ ДЕКОРАТИВНО-ОРНАМЕНТАЛЬНОГО МАЛЯРСТВА ПЕТРИКІВКИ ХХ СТОЛІТТЯ (ЗА ПРИВАТНИМИ ЗБІРКАМИ ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ ВОЛОДИМИРА ПАДУНА ТА АНДРІЯ ПІКУША).....	162
<i>Віктор Штець</i> МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ АДАЛЬБЕРТА ЕРДЕЛІ ТА ЙОСИПА БОКШАЯ І ЇХ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ЗОЛТАНА ШОЛТЕСА	167
<i>Альона Рудич</i> СТИЛІСТИКА РАННЬОХРИСТИЯНСЬКИХ КАТАКОМБ У СУЧАСНИХ РОЗПИСАХ НИЖНІХ ХРАМІВ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ ТВОРЧОСТІ ІКОНОПИСЦІВ.....	172
<i>Наталья Вергунова, Виктор Мироненко</i> ПРОЕКТНЫЕ РЕШЕНИЯ СРЕДСТВ ПЕРЕДВИЖЕНИЯ ДЛЯ ИНВАЛИДОВ НА ОСНОВЕ ТРАНСФОРМАЦИИ	177
<i>Катерина Хоменко</i> КУПЕЦЬКИЙ ТА МІЩАНСЬКИЙ ПОРТРЕТ СЛОБОЖАНЩИНИ ТА ПОЛТАВЩИНИ КІНЦЯ ХVІІІ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	183

ЗМІСТ

<i>Віта Лотоцька</i> АРХЕТИПИ ІДЕАЛЬНОГО ДОВКІЛЛЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕЙЗАЖІ ХІХ СТОЛІТТЯ	192
<i>Наталія Кохан</i> ЛЕНД-АРТ, ЯК СТИМУЛ ПОЯВИ НОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ У ЛАНДШАФТНОМУ ДИЗАЙНІ	201
<i>Оксана Куліш</i> АРХЕТИПИ ІНТЕРНЕТУ В КОНТЕНТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПОЛЯ УКРАЇНИ	208
<i>Ірина Максимлюк</i> ТВОРЧИСТЬ ПРИКАРПАТСЬКОГО ХУДОЖНИКА-ГРАФІКА ОСТАПА ГНАТЮКА: СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ.....	216
<i>Наталія Маренич</i> ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ РИСУНКУ ТА АНІМАЦІЇ У ВІДЕОГРАХ	224
<i>Марія Артеменко, Олена Якимчук, Андрій Фефелов</i> НАВЧАЛЬНІ ПРИМІЩЕННЯ ТА ВИХОВНИЙ ПРОЦЕС ЯК СЮЖЕТ ХУДОЖНИХ АРТЕФАКТІВ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ.....	232

CONTENTS

MUSICAL ART	5
<i>Andriy Stashevskiy</i> PERCUSSION-NOISE TECHNIQUES IN CONTEMPORARY MUSIC FOR BUTTON ACCORDION (ON THE EXAMPLE OF WORKS OF UKRAINIAN COMPOSERS)	5
<i>Maryna Perepelytsia</i> THEATRICALITY AS A FORM OF DEVELOPMENT OF THE DRAMATURGY OF KARMELLA TSEPKOLENKOS' PIANO CONCERTS	9
<i>He Jianhui</i> POSITION HIGH BASS – BASS-BARITONE IN OPERA SINGING PRACTICE.....	19
<i>Iryna Yashchenko</i> RATIONALITY STATEMENT SLOT MACHINES BUTTON ACCORDION PLAYER IN THE DISTRIBUTION OF MOTOR LOAD IN THE PROCESS OF PLAYING MULTI-ROW BUTTON ACCORDION.....	27
<i>Iryna Bermes</i> CHOIR MOVEMENT IN CENTRAL UKRAINE AS A FACTOR FOR SELF-IDENTIFICATION OF UKRAINIANS IN THE 19 th CENTURY	33
<i>Wang Chenduo</i> CHILDREN'S THEME IN SCIENCE AND ART IN THE TWENTIETH CENTURY – THE EXAMPLE OF MUSIC “CHILDREN'S CORNER” CLAUDE DEBUSSY.....	41
<i>Nataliya Riabukha</i> SPATIALITY AS A PARAMETER OF SOUND-IMAGERY THINKING OF ARTISTS: THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS	46
<i>Iryna Mazur</i> MUSICAL EXPERT STUDIOS AS IN THE CONTEXT OF SOCIOCULTURAL PROCESSES ON THE TERRITORY OF THE RIGHT-BANK UKRAINE AND THE LEFT-BANK UKRAINE IN THE TWENTIES AND THE FIRST PART OF THE THIRTIES OF THE XX CENTURY.....	57
<i>Iryna Zinkiv</i> MYKOLA LYSENKO'S PIANO WORKS IN TERMS OF MODERNISTIC TRENDS FORMATION IN UKRAINIAN MUSIC	66
<i>Yuliya Voskoboynikova</i> DICTION COMPLEX IN ORTHODOX CHURCH SINGING: MODERN CHOIR MASTERS' EXPERIENCE	74
<i>Zoriana Ros'</i> MAIN TENDENCIES OF THE DEVELOPMENT OF JAZZ-FESTIVAL MOVEMENT IN UKRAINE DURING ITS INDEPENDENCE (1991–2012 YEARS)	82
<i>Oksana Velychko</i> PERFORMING VECTORS OF ANCIENT MUSIC	89
<i>Natalia Yusyiv</i> FEATURES OF THE FORMATIVE ELEMENTS OF THE MATINS GRADUAL ANTIPHONS.....	93

<i>Ninel Sizova</i> DEVELOPMENT OF CHORAL PRINCIPLES OF MIKOLA LEONTOVICH AND RODION SKALETISKY IN VASYL TKACHENKO WORKS	99
<i>Svitlana Iskra</i> SHAPING ORGAN MUSIC TRADITIONS IN PODILLYA REGION	105
<i>Daria Zhaleyko</i> THE CREATIVE WORKS OF BORYS LYATOSHINSKI AND VALENTIN SILVESTROV: PARALLELS AND METAMORPHOSES.....	112
<i>Tang Zhangcheng</i> BARITONE THEATRICAL CHARACTER IN “DON JUAN” BY WOLFGANG AMADEUS MOZART	122
<i>Ivan Chupashko</i> EDUCATIONAL ACTIVITY OF MYKHAILO ANTKIV	130
THEATRICAL ART.....	138
<i>Polina Baranichenko</i> PROBLEMS OF USING THE METHOD OF “BRAINSTORMING” AS A MEANS OF CREATING INTERACTIVE SCENARIO DESIGN	138
<i>Iryna Ivashchenko</i> MODERN THEATRICAL FORMS OF ART-ACTIONISM IN THE CULTURAL SPACE OF METROPOLIS	144
<i>Liudmyla Vaniuha</i> SOCIO-CULTURAL PRECONDITIONS OF FORMING AND ACTIVITIES OF I. FRANKO UKRAINIAN REGIONAL STATE DRAMA THEATRE DEVELOPMENT IN TERNOPIL (1939–1941 YEARS)	149
VISUAL ARTS	157
<i>Oksana Mel'nyk</i> COMPUTER GRAPHICS IN MODERN BOOK ILLUSTRATION: TECHNOLOGY AND STYLE PROBLEMS.....	157
<i>Olena Polovna-Vasylyeva</i> ARTISTIC ANALYSIS OF DECORATIVE AND ORNAMENTAL PAINTING OF PETRYKIVKA ON THE XX CENTURY (ACCORDING TO PRIVATE COLLECTIONS OF PETRYKIVKA PAINTING BY VOLODYMYR PADUN AND ANDRIY PIKUSH)	162
<i>Victor Shtec</i> ADALBERT ERDELY AND JOSEPH BOKSHAY ARTISTIC AND PEDAGOGICAL ACTIVITIES AND THEIR INFLUENCE ON THE CREATIVE PERSON OF ZOLTAN SHOLTES	167
<i>Alyona Rudych</i> STYLISTICS EARLY CHRISTIAN CATACOMBS LOWER IN MODERN PAINTING CHURCHES: A COMPARATIVE ANALYSIS CREATIVITY ICONOGRAPHER.....	172
<i>Natalia Vergunova, Victor Mironenko</i> DESIGN SOLUTIONS OF VEHICLES FOR PEOPLE WITH DISABILITIES BASED ON TRANSFORMATION.....	177

CONTENTS

<i>Kateryna Khomenko</i> MERCHANTS AND BOURGEOIS PORTRAIT OF SLOBOZHANSKINA AND POLTAVA REGION LATE XVIII – EARLY XX CENTURY	183
<i>Vita Lototska</i> ARCHETYPES OF THE IDEAL ENVIRONMENT IN UKRAINIAN XIX CENTURY LANDSCAPE PAINTING.....	192
<i>Natalia Kokhan</i> LAND ART AS AN INCENTIVE TO NEW TRENDS IN LANDSCAPE DESIGN.....	201
<i>Oksana Kulish</i> ARCHETYPES INTERNET IN THE CONTENT OF CONTEMPORARY CULTURAL FIELD IN UKRAINE	208
<i>Iryna Maksymliuk</i> OEUVRE OF PRECARPATHIAN GRAPHIC ARTIST OSTAP GNATIUK: THE SYNTHESIS OF TRADITION AND INNOVATION.....	216
<i>Natalia Marenich</i> THE ROLE OF DRAWING AND ANIMATION IN VIDEO GAMES.....	224
<i>Maria Artemenko, Olena Yakymchuk, Andriy Fefelov</i> EDUCATIONAL APARTMENTS AND EDUCATIVE PROCESS AS SUBJECT OF ARTISTIC ARTEFACTS OF RENAISSANCE AGE	232

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ У ЗБІРНИК

“Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство”

Згідно постанови Президії Вищої атестаційної комісії України “Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліку ВАК України”, наукові статті повинні мати такі необхідні елементи:

- **Актуальність проблеми у загальному вигляді**
- **Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв’язання даної проблеми і на які спирається автор;**
- **Формулювання мети статті;**
- **Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;**
- **Висновки з даного дослідження;**
- **Список використаних джерел та літератури;**
- **References (література латиницею).**

Вимоги до електронного варіанту

Для оригінал-макета використовується формат А4 з такими полями:

Верхнє та нижнє поля – 2 см, ліве поле – 3 см, праве поле – 1,5 см.

Шрифт набору – Times New Roman.

Розмір шрифту – 14.

Міжрядковий інтервал – 1,5

Розташування структурних елементів статті:

- 1) УДК;
- 2) прізвище, ім’я, по-батькові автора (авторів), вчений ступінь, вчене звання, посада і місце роботи (українською та англійською мовами);
- 3) назва статті та анотація українською, російською, англійською мовами (400–500 знаків українська та російська анотації, англійська анотація – 2000 знаків) **У назвах статті скорочення не допускаються!!!**;
- 4) ключові слова українською, російською, англійською мовами;
- 5) текст статті;
- 6) список використаних джерел та літератури оформлюється згідно з вимогами (Форма 23, Бюлетень ВАК України, 2009 р. № 5). Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку;
- 7) References (література латиницею) необхідно наводити повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає.
- 8) До статті додаються відомості про автора: прізвище, ім’я, по-батькові, вчений ступінь, вчене звання, посада і місце роботи, контактний телефон, електронна пошта (e-mail).

– посилання у тексті позначаються у квадратних дужках, наприклад [1, с. 16], [3, арк. 10; 4, с. 70];

– лапки подаються в зазначеному вигляді “ ”.

Рукописи, що не відповідають вказаним вимогам, не приймаються до публікації.

Довідки за телефоном: 098 26 54 382; 097 359 18 62 – Смоляк Олег Степанович

Адреса електронної пошти: smolyak.te@gmail.com

Збірник наукових праць

НАУКОВІ ЗАПИСКИ
Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

Серія: Мистецтвознавство

1' 2015

Випуск 33

Головний редактор Олег Смоляк
Відповідальний за випуск Павло Смоляк
Літературний редактор Ігор Миколів
Комп'ютерна верстка Марія Логош
Художнє оформлення обкладинки Олександр Ящик



Здано до складання 1.10.2015 р. Підписано до друку 16.11.2015 р. Формат 60x84 1/8.
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 28,83. Обліково-видавничих аркушів 16,96.
Замовлення № 36. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТНПУ.
46027, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2.
Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97