

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**

**2' 2016**  
**Випуск 35**

Тернопіль  
2016

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**

**2' 2016**  
**Issue 35**

Ternopil  
2016

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, 2016. – № 2 (вип. 35). – 256 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 № 5 від 29 листопада 2016 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).

**Випих-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:**

**Шаповалова Людмила**, доктор мистецтвознавства, професор (Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського).

**Кіндратюк Богдан**, 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")*

*Збірник включений до міжнародної наукометричної бази "Index Copernicus"*

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, 2016

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, 2016. – № 2 (issue 35). – 256 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 № 5, 29 November 2016)*

**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:**

**Shapovalova Liudmyla**, Doctor of Art Studies, Professor (Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts).  
**Kindratiuk Bogdan**, 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 collection is included into the International scientometric base "Index Copernicus"*

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 78.041/.049

Вікторія Драганчук

## АРХЕТИП МОЙСЕЯ У МУЗИЧНОМУ ДИСКУРСІ: НАЦІОНАЛЬНЕ В РЕФЛЕКСІЯХ УНІВЕРСАЛІЗМУ ІВАНА ФРАНКА

*У статті проаналізовано відображення українського національного Еґо у музичному дискурсі крізь призму універсалізму І. Франка. Досліджено інтерпретацію архетипу Мойсея С. Людкевичем і М. Скориком. Укладено висновки про творення універсального, “цілого чоловіка” в музичній франкіані.*

**Ключові слова:** музичний дискурс, національне Еґо, універсалізм, музична франкіана, архетип.

Викторія Драганчук

## АРХЕТИП МОЙСЕЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ДИСКУРСЕ: НАЦИОНАЛЬНОЕ В РЕФЛЕКСИЯХ УНИВЕРСАЛИЗМА ИВАНА ФРАНКО

*В статье проанализировано отображение украинского национального Эго в музыкальном дискурсе сквозь призму универсализма И. Франко. Исследовано интерпретацию архетипа Моисея С. Людкевичем и М. Скориком. Заключено выводы о создании универсального, “целого человека” в музыкальной франкиане.*

**Ключевые слова:** музыкальный дискурс, национальное Эго, универсализм, музыкальная франкиана, архетип.

Viktoria Drahanchuk

## THE MOSES ARCHETYPES IN A MUSICAL DISCOURSE: THE NATIONAL IN REFLECTIONS OF IVAN FRANKO'S UNIVERSALISM

*The theme of this study marks the problem of national Ego reflected in the musical discourse, the implementation of archetypal images and motifs in cultural artefacts. Why the category of “universalism” taken out as a key to understanding the philosophy of I. Franko's works? What universalism by “giant spirit” as well as contemporary the art continuum is able to penetrate deep into the essence Franko's words, to reflect the main ideas of the poet-philosopher? After all, what ideas are emphasized and which remain a mystery for future generations? The need to find the answers to these questions is determine the relevance of the topic.*

*One of the specific features of I. Franko's philosophy is universalism, which is manifested in*

*the diversity of its scientific, artistic and critical work. Franko is the developer of the idea of macro- and microcosm unity, spiritual and material, scholar and lexicographer, author of about three thousand works in various fields of knowledge, one of the main founders of the Ukrainian language and scientific theory and practice of intercultural communication. He was the “Renaissance” titan, archetypal “Doctor universalis”.*

*The Moses-prophet image has a musical history in Western culture. It's oratorio “Israel in Egypt” by G. F. Handel, opera “Moses in Egypt” by J. Rossini, musical drama “Moses and Aaron” by A. Schonberg and others. Symphonic poem and monologue for tenor and orchestra by S. Lyudkevych, “Prologue” to the poem for orchestra and chorus by M. Antonovych and opera “Moses” by M. Skoryk are in Ukrainian music.*

*In the symphonic poem by S. Lyudkevych the Moses image-archetype is manifested two national mental traits, cardiocentric and strong-willed, through the opposition of subjective and objective, Moses's philosophical monologues and forceful, heroic overcoming of how people move.*

*Philosophical opera “Moses” by M. Skoryk is a landmark work of composer. The most famous is the Prologue in which we see a continuing to Shevchenko's testament to will.*

*The composer reinterprets the Moses image. Prophet archetype differentiated into two different of their mental values images-archetypes.*

*Moses is Prophet. He is the prophet of the Jewish people, who doubts master, who betrays his own people, but he leads his people to the Promised Land, that is, to “complete” nation. In the opera, defined as “opera-parable” (L. Kyyanovska), the Prophet Moses image-archetype depicted by using the motifs system and vivid monologues.*

*Poet is a prophet too. He expresses the national idea and as a visionary predicts the process of national creation. Significantly, the Poet is voiced by famous prologue “My people...” that accompanies the choir, which is still reminiscent of the crowd. In the epilogue Poet repeats keywords “...But the time will come...” with personalized representatives of the formed nation. Thus, in the opera composer gives special mission to Poet. The prologue, which delivers a Poet, is begins from the “shackled shackles” leitmotif, in the epilogue this thematic education (second ascending sequence with chromatic passages) is remain only some shape. Shackles broken and the Poet proves it.*

**Key words:** *musical discourse, national ego, universalism, music frankiana, archetype.*

Тема даного дослідження маркує проблему відображення національного Еґо у музичному дискурсі, втілення в артефактах культури архетипних образів і мотивів. Чому саме категорія “універсалізму” винесена як ключова у розумінні філософії творчості І. Франка? У чому універсалізм “велета духу”, а також наскільки сучасний мистецький континуум здатен проникнути у глибинну сутність Франкового слова, відобразити головні ідеї поета-мислителя? Зрештою, які саме ідеї акцентуються, а які лишаються загадкою для наступних поколінь? Потреба знайти відповіді на ці питання визначає актуальність даної теми.

Аналіз спадщини І. Франка крізь призму музичного відображення здійснений у чималій низці досліджень, серед яких вже класичні праці С. Людкевича [7], М. Загайкевич [2] та ін. У контексті сучасного погляду на втілення візії поета в музиці вирізнімо працю А. Терещенко [9] та ін. Головна теза даної статті, пов'язана з архетипом Мойсея, потребувала вивчення ідей Л. Кияновської, яка виявляє специфіку трактування образу І. Франком, С. Людкевичем та М. Скориком [3; 6], присвячує окремі сторінки монографії про М. Скорика осмисленню Франкових посилів в однойменній опері [4], а також визначає твір як один із найяскравіших взірців егалітаризму<sup>1</sup> в українській музиці [5]. Натомість у представленому дослідженні

<sup>1</sup> Л. Кияновська пропонує для музикознавчого використання термін “егалітаризм” (від французького слова *égalité* – рівність), стверджуючи, що “егалітарна естетика знаходить золоту середину між різними крайностями і, не втрачаючи професійності і глибини, проектується на “середнього” реципієнта... Із постмодерним світоглядом її споріднює... відкритість до численних алюзій культури минулого, розширення лексичного запасу... багаторівневість змістовних пластів... Проте у постмодерні та егалітаризмі це прагнення має різне емоційне забарвлення: з бажанням піднятися понад минулим у постмодерністів, і позбавлене нігілізму, епатажності та перенасиченості “чужим словом”, у чому нерідко звинувачують постмодерн, в “егалітаристів”, у яких, що найголовніше, звернення до традиції й історії виступає засобом захисту фундаментальних цінностей” [5, с. 381].

здійснюється спроба аналізу музичної інтерпретації образу Мойсея як архетипного для філософії *універсалізму*, яку вбачаємо у творчості І. Франка і яка проектується на українське національне мислення.

Мета статті – виявити риси універсалізму мислення у творчості І. Франка та її музичній інтерпретації на прикладі образу Мойсея.

Аналізуючи творчість І. Франка, приходимо до думки, що однією із питомих рис філософії вченого-митця є *універсалізм*, який проявився у всьому розмаїтті його наукової, художньої і критичної творчості. Розробник ідеї про єдність макро- та мікросмосу, духовного та матеріального, вчений-енциклопедист, автор близько трьох тисяч праць у різних галузях знання, один із головних фундаторів української наукової мови та теорії і практики міжкультурної комунікації, І. Франко став “ренесансним” титаном, архетипним “*Doctor universalis*” [10], а завдяки свободі думки та сміливості мріяти ідентифікували образ як “новоєвропейську людину фаустівського типу” [10]. Поєднує ідеї універсального духовно-релігійного синтезу стародавньої індійської та християнської думки (дисертація “Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія”, захищена у Віденському університеті), української первинної релігійності (“Захар Беркут”) та зовнішнього “атеїзму”. Останній, насправді, став лише полум’яним відгуком на церковний догматизм, трактування Бога як “самодержця” і прагненням Божественного духу, світла і свободи (“*Ex nihilo*<sup>1</sup>. Монолог атеїста”, 1885). Це, зокрема, висловлюється у таких рядках: “...пригадаємо золоте слово Лессінга – “*der Buchstabe ist nicht der Geist und die Bibel ist nicht die Religion*”... Джерело релігії єсть дух, чуття, а се єсть таке поле, куди ніяка критика не важиться пробиратися” (“Потопа світу” [16]). Показово, що у юнацькому “Монологі атеїста” поет писав “*не Мойсей я*”, а у вершинній поемі 1905 року, створеній “на висоті” життєвого досвіду, ідентифікував себе з українським Мойсеєм, і це стало катарсисом духовно-релігійної візії митця-мислителя.

У змалюваній універсальній картині яскраво вирізняється національне спрямування Франкової позиції. Як і Шевченко у “садку вишневого”, “садку-райку”, Франко бачить рай на рідній землі: “Мій раю зелений, / Мир-зіллям маєний...” (1880). Освідченням звучать слова вірша “Моя любов”, присвяченого Україні: “Вона так гарна, сяє так / Святою, чистою красою, / І на лиці яріє знак / Любові, щирості, спокою” (1880). З погляду дослідження національного Еґо основою універсалізму Франка є багатошаровий *універсалізм мислення* – українського, західноєвропейського і світового водночас, що суттєво посилює у ментальному Еґо вченого-митця характерно-західний логічний компонент, якого так бракує українській ментальності, не позбавляючи при цьому українського етичного первня. Розглядаючи національне кризь призму універсального, Франко і у творчості, і власним життям витворив образ-архетип українського Мойсея – національного провідника універсального духовно-релігійного типу, ставши у ряд поетів, котрі на складних відтинках української історії силою слова та волі замінили національних вождів, реалізувавши синкретичний архетип філософа-воїна. Франко-митець продовжує лінію українського кордоцентризму на основі універсального новонаукового погляду: “...І тут, у власному нутрі, / ми віднайшли все те, що, бачилось, / утратили в зовнішньому околі... / ми вічність носимо в душі...” (“Мамо-природо!”), а водночас – на основі універсальних образів-архетипів світових релігій. Наприклад, у вірші “Поклін тобі, Буддо!” (1896) продовжує ідею Сковороди про переборення пристрастей у власному Серці, а маніфестом кордоцентризму став вірш “Каїн формує релігію любові”: “Чуття, любов! Так ми ж їх маєм в собі! / Могучий зарід їх у кождім серці / Живе, лиш виплекать, зростить його – / І розів’єсь! Значить, і джерело / Життя ми маєм в собі, і не треба / Нам в рай тиснутись, щоб його дістати! / ...Несу ту мудрість, / Котра поможе вам його здобути, / У власних серцях рай новий створити!” (“Смерть Каїна”, 1889).

*Кордоцентричне* світовідчуття пронизує мініатюру “Серцем молився Мойсей...” (1897): “Серцем молився Мойсей і скорботою духа цілого; / І говорив йому Бог: “Що так до мене кричиш? / Хоч ти заціпив уста так, що й слова вони не говорять, / Але я чую аж тут, як твоє

<sup>1</sup> “З нічого”.

серце кричить”. А сповнений *вольового* натхнення, Франко-Мойсей мріє вивести свій народ з імперського полону: “О, якби пісню вдать палку, вітхненну, / Що міліони порива з собою, / Окрилює, веде на путь спасенну!” (“Мойсей”, 1905). Розуміючи неготовність “знесилених журбою” сучасників до таких подій, поет заповідає “галицькій молодежі” здобувати знання, гартувати волю, виробляти у собі “серйозних, свідомих і статечних мужів, повних любові до свого народу, в здібних виявляти ту любов не потоками шумних фраз, а невтомною, тихою працею” [13]. А відтак – і подає візію майбутнього українського народу: “Та прийде час, і ти огнистим видом / Засяєш у народів вольних колі...”.

З яких позицій будемо підходити до осмислення архетипу в *музичному* дискурсі? Очевидно, варто за взірць поставити Франкову *«чуттєву етику»*: “Поезія єсть винайдення іскри божества в дійствительності” [14, с. 399], а життя є припливом животворящого духу і предметом поезії “доти, доки тліє в нім іскра божества” [14, с. 398]. У 1898 році в “Літературно-науковому віснику” І. Франко опублікував трактат “Із секретів поетичної творчості”, що випередив основні дослідження З. Фройда і К. Г. Юнга у цій сфері<sup>1</sup>. Обґрунтовуючи роль *свідомості й “нижчої свідомості”* у процесі поетичної творчості, автор порівнює вплив поезії, музики та малярства та стверджує, що враження, викликані музикою, є безмірно багатшими, інтенсивнішими й сильнішими від вражень, створених поезією, але, водночас, і більш загальними. Натомість, оскільки поезія володіє витонченішими інструментами впливу, це мистецтво здатне “розворушити” наші вищі духовні сили, з інтелектом включно, викликати образи виразніші, яскравіші і тривкіші [11; 14, с. 290–291]. Визначає основною рисою архетипу поета еруптивність його “нижньої свідомості”, що означає здатність підіймати витіснені враження у зону “верхньої свідомості”. Цілісність композиції твору забезпечується діяльністю розуму, тому “у найбільших велетнів людського слова еруптивні сили вітхнення гармонійно поєднуються з холодною силою обмірковування” [11]. Відтак, і критика, на думку Франка, повинна бути *естетичною* (а не керуватися соціальними, політичними, релігійними чи іншими баченнями критика), належати до психології та послуговуватися її методами.

Отож, які *інтенції ментальної матриці І. Франка в музичному вираженні формують національну візію України?* Які наші вищі духовні сили, що “розворушує” митець, стають інтенсивнішими і сильнішими? І. Франко закликав “...для України жить” у вірші “Не пора, не пора”, інтерпретованому Д. Січинським, та висловив переконання “Ожимо, брати, ожисем...”, що прозвучало у М. Колесси. Показав майбутню країну – це “країна свята”, “де братерство, і згода, й любов”, – очевидно, це і є Земля обітована, куди веде Франко-Мойсей. Ідею воскресіння соборної України висловив у поезії “Розвивайся ти, високий дубе...”, яку використав В. Камінський у кантаті “Благодатна пора наступає”. Револьюційно-національні ідеї пройшли також через твори, що стали гімнами – “Вічний революціонер” М. Лисенка та С. Людкевича, симфонічні поеми “Каменярі” С. Людкевича та “Пам’яті Каменяря” В. Камінського, балет “Каменярі” та оперу “Мойсей” М. Скорика. Це ідея братерства мільйонів, сформована на *національному* ґрунті, що теоретично обґрунтував сам Франко: “Все, що йде поза рами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хворобливий синтенталізм фантастів, що раді би широкими “вселюдськими” фразами покрити своє духовне відчуження від рідної нації”<sup>2</sup> [15, с. 284]. Тому, очевидно, Франкове “мільйони чекають щасливої зміни...” є національним відгуком на “Оду до радості” Ф. Шиллера, а його втілення у кантаті з симфонічним оркестром В. Камінського сягає бетховенського розмаху.

Зрештою, І. Франко у вершинній поемі “Мойсей” (1905) впевнено передрік вихід

<sup>1</sup> Ця новаторська праця на два роки випередила перший ґрунтовний трактат австрійського співвітчизника, докторанта того ж Віденського університету З. Фройда “Глумачення снів” (1900), більше як на десять – “Леонардо да Вінчі...” (1910) та майже двадцять років згодом з’явилися знамениті “Лекції до вступу в психоаналіз” (1916–1917).

<sup>2</sup> Разом із тим, Франко рішуче засуджує “пустопорожній” патріотизм, як, наприклад, у відомому “Ти, брате, любиш Русь...”, а устами України каже Поетові, котрого звинуватили у нелюбові до Батьківщини: “Наплюй! Я, синку, ліпше знаю / Всю ту патріотичну зграю / Й ціну її любовних фраз”.



України з імперського (“єгипетського”) полону, про що писала і Леся Українка: “Коли скінчиться той полон великий, / що нас зайняв в землі обітованій? / І доки рідний край Єгиптом буде? / Коли загине новий Вавілон?” (“І ти колись боролась, мов Ізраїль, Україно моя!...”). При цьому об’єктивно критично показав ментальну сутність українського “народу-юрби” (О. Забужко [1]) та реальну картину України – її національні хиби, хвороби української ментальності, а відтак – і трагічну історію, здійснивши це на прикладі старозавітної історії. Франко не тільки передбачає майбутнє, тобто відповідає на питання “як буде?”, але й, як той Мойсей, вказує шлях до цього майбутнього, тобто дає відповідь на питання “як цього досягти?”. Це подається крізь призму головного шляху – “витворення нації з етнічної маси українців” (Д. Павличко [12, с. 5]), з “недо-народу”, “юрби” (О. Забужко) [1, с. 120].

Образ пророка має музичну історію у західноєвропейській культурі – це ораторія “Ізраїль в Єгипті” Г. Ф. Генделя, опера “Мойсей в Єгипті” Дж. Россіні, музична драма “Мойсей і Аарон” А. Шенберга та ін. В українській музиці – симфонічна поема та монолог тенора з оркестром С. Людкевича, “Пролог” до поеми для симфонічного оркестру і хору М. Антоновича та опера “Мойсей” М. Скорика. Розглянемо дві музичні інтерпретаційні версії “Мойсея”.

У симфонічній poemі С. Людкевича в образі-архетипі Мойсея проявляються дві національно-ментальні грані – кордоцентрична та вольова – через протиставлення суб’єктивного і об’єктивного, філософських монологів Мойсея та вольового, героїчного подолання, яким йде народ. Перша виражається сольними речитативами, “блукаючою” мелодикою, що асоціюється з сумнівами та самотніми роздумами Мойсея, друга – філософсько-споглядалною “динамічною статикою” [6, с. 116]. Показово, що початкові сумніви Мойсея змінюються вольовим, активним тематизмом, чим композитор показує силу волі і віру у здійснення мети, яка, у свою чергу, зображується стрімкими злетами струнних у високий регістр, де патетичні вигуки декламують труби. В музиці поеми воля і мрія перемагають...

У творчості С. Людкевича послідовно втілюється динаміка національного ментального архетипу Чоловіка від образів поривчастого, сповненого наснаги Вічного революціонера і трударя Каменяра, через складну долю Наймита до Мойсея. Ця динаміка свідчить про пошуки ментального ідеалу, який бачиться у поєднанні обох ментальних граней, який включає філософське осмислення місії Пророка.

Високофілософська опера “Мойсей” – етапний твір для композитора. Імперативом для М. Скорика, за словами Л. Кияновської, була мрія батька про написання музичного “Мойсея” і їхній “спільний гарт у сибірському засланні” [4, с. 496]. Тому у пресі після прем’єри (2002) з’явилися заголовки “Написати “Мойсея” Скорика підказав батько, а поставити допоміг Папа Римський” [8], оскільки вперше в історії України світський проект (на прохання директора театру Т. Едера) був профінансований Ватиканом.

Найбільш відомий Пролог, в якому вбачаємо продовження Шевченкового заповіту до волі, написаний Франком вже “постфактум”, коли поема виходила друком і всі інтенції автора були начебто втілені. Та не всі... Лишилася головна – національна, яку поет бачив на прикладі біблійної історії і про яку сказав опосередковано. Але, силою випадку, автор таки висловився про “будуще” свого народу, виголосив свій монолог Мойсея. Відомо, що його поява була інспірована... незаповненістю декількох сторінок у вже готовій книзі, і видавець К. Беднарський попросив автора написати невелику передмову. Поет написав її після того ж дня, за одну ніч 19–20 липня 1905 року [12, с. 5–6].

Пасіонарність теми викликала хвилювання поетичні. Так постало звернення до “Народе мій, замучений, розбитий...”, що зумовило алузію до Кулішевого “Народе без пуття, без честі і поваги» та Франкового “О, Мамо! Бідна Ти, бездітна й гола!” з “Великих роковин”, – але, на відміну від попередника, іскрою запалило таке бажане “покотиш Чорним морем гомін волі...”.

У пролозі поет показує реальний стан речей у національній ментальності – надмірну кордоцентричність, що стає хворобою і призводить до меншовартості, а також “шлях виховання” цього “недо-народу” у повноцінну націю, який лежить через активізацію ментального воле-первня. Д. Павличко у передмові до видання поеми пише, що у пролозі “змагаються дві протилежні думки” про українську націю. Перша – про принижену і хвору,

друга – про повсталу та титанічну [12, с. 10]. Додамо, що ці дві думки – ніби два різних народи – “юрба” і “нація”, а шлях *витворення* нації із юрби лежить через поему – біблійний шлях у чотири десятки років, який в українській історії розтягнувся на чотири сотні. Опера відобразила ідею поеми крізь призму мислення XXI століття, об’єднавши в собі “високе” і “низьке”, духовні поривання та трагедійність, крізь естетичну платформу, яку Л. Кияновська визначила як “егалітаризм”, а саму оперу – як один із найяскравіших візців цього напрямку в українській музиці [5].

Яким є шлях до Землі обітваної, тобто до самодостатності власного національного Его? Франко показує його як драматичний шлях перебуваючого у сумнівах Месії та його “недо-народу”, який характеризується лейтмотивом “скутих кайданів”. М. Скорик трактує цей шлях з погляду сучасної особистості з її прагненнями, амбіціями і життєвими реаліями: “Розуміння найвищої ідеї “служіння Богові” в музиці опери подається не ідеалізовано, а наче крізь збільшувальне скло гіперінтенсивного звукового середовища сучасності, його суперечностей, а водночас нездоланного прагнення, притаманного кожному, в чийй душі живе іскра Божа, знайти свій єдиний і неповторний шлях до істини, яким би крутим чи ілюзорним він не видавався” [5, с. 385].

Композитор переосмислює образ Мойсея. Втілений Франком у традиціях пізньоромантичного богошукацтва, образ-архетип Пророка в опері диференціюється на два сутнісно різні, за їх ментальним значенням, образи-архетипи.

Пророком є Мойсей – пророк гебрейського народу, якого оволодівають сумніви, якого зраджує власний народ, але який веде його до Землі обітваної, – до “повноцінної” нації. В опері, визначеній як “опера-притча” (Л. Кияновська), образ-архетип Пророка Мойсея змальовується як системою лейтмотивів, в яких відображаються почуття любові і співчуття до народу, сумнівів, відчаю, пророцтв Мойсея та інших, так і яскравими монологіями – “Ви ухвалили печать наложити на язык мій, на душу” з наступною сценою (у першій дії, другій картині), “Обгорнула мене самота” на основі особливо проникливого тематизму (у другій дії, третій картині), “Пощо мучиш мене” у сцені з Йохаведою (друга дія, четверта картина), а також узагальнено у балетній сцені (п’ята картина), коли після сумнівів Мойсея “Горе моїй недолі... одурив мене Єгова!” та оголошення волі Єгови грім, буря й вітер поривають Мойсея.

Пророком є й Поет, котрий висловлює національну ідею, котрий, як провидець, передрікає та ніби спостерігає за процесом творення цієї нації. Показово, що саме Поет озвучує знаменитий пролог “Народе мій...”, який супроводжує хор, котрий дійсно поки нагадає юрбу. Більше того – в епілозі Поет повторює ключові слова “Та прийде час...” вже не з узагальненим народом, а з *витвореним цілим*, з його персоніфікованими представниками вже *сформованої нації* Лією, Єгошуа. Таким чином, в опері композитор надає особливої місії Поету, ніби у відомому вислові “Як в нації вождя нема, тоді вожді її – поети” (Є. Маланюк). Якщо пролог, який виголошує Поет, розпочинається із лейтмотиву “скутих кайданів”, то в епілозі з цього тематичного утворення (висхідні секундові послідовності з хроматичними ходами) лишаються лише окремі обриси. Кайдани розриваються – і це засвідчує Поет. Можливо, саме з пасіонарної жертви, якою став Мойсей, народився не лише народ, можливо, ця смерть дала життя й новому сенсу в образі-архетипі Поета?

“Мойсей” М. Скорика – притча про найграндіознішу постать старозавітної історії та історії власного народу водночас, написана у дусі Франкової “чуттєвої етики”. Це твір, в якому зазвучало пророцтво про “будуще” українське і вершинно втілюється український ментальний архетип в образах Пророка та Поета, сповнених вольової рішучості вождя. Синтез Серця і Волі, втілений в універсалізмі образів-архетипів, і є національно-ментальним ідеалом – “лиш хто любить, терпить... / той цілий чоловік”. Архетип пройшов образно-семантичну динаміку: поривчастий, сповнений наснаги “Вічний революціонер” – трудар “Каменяр” – мудрий і вольовий “Мойсей” (але Мойсей не той, що сумнівається, а та вольова частина його сутності, завдяки якій вивів народ із полону).

Таким чином, динамічне творення універсального, “цілого чоловіка” в музичній франкіані здійснювалося у художньому континуумі всієї української музики від 1898–1899,

часу появи перших “революціонерів” С. Людкевича і М. Лисенка, до наших днів, вершиною чого стала опера “Мойсей” М. Скорика. Ця динаміка, інспірована філософським універсалізмом, приводить до витворення цілісного українського ментального архетипу – українського Серця, контрольованого волею та етичним розумом. “Франковими вершинами є його твори, поетичні та прозові збірки, наукові трактати; його низинами – часто глуха стіна нерозуміння сучасників. Останнє вже в минулому. Для нащадків залишилися тільки вершини” [17, с. III]. Вершини, які нам ще годиться здолати і почути їх у музиці...

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2006. – 156 с.
2. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяря / Марія Загайкевич. – К. : Муз. Україна, 1986. – 175 с.
3. Кияновська Л. І. Франко, С. Людкевич, М. Скорик: три погляди на біблійного Мойсея / Любов Кияновська // Вісник Львівського університету. – Серія мист-во. – Вип. 6. – Л., 2006. – С. 79–88. – Режим доступу : [http://www.lnu.edu.ua/faculty/web\\_kultura/Visnyk\\_Cult-Arts/2006\\_06/Kujanovska.pdf](http://www.lnu.edu.ua/faculty/web_kultura/Visnyk_Cult-Arts/2006_06/Kujanovska.pdf)
4. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець / Любов Кияновська. – Львів, 2008. – 602 с.
5. Кияновська Л. Музичне прочитання поезії Франка у вимірах сучасної естетики (на прикладі творчості львівських композиторів) / Любов Кияновська // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність : Зб. наук. пр. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2012. – Вип. 21. – С. 377–388. – Режим доступу : <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/73607>
6. Кияновська Л. Симфонічні поеми Станіслава Людкевича в контексті пізньоромантичної західноєвропейської культури / Любов Кияновська // Наукові записки НТШ. – Т. ССХХУІ, Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 110–118.
7. Людкевич С. Іван Франко і музика / Станіслав Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи [упоряд. З. Штундер]. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999. – Т. 1. – С. 273–276.
8. Поліщук Т. Написати «Мойсея» Мирославу Скоріку підказав батько. А поставити допоміг Папа Римський / Тетяна Поліщук // День. – 2001. – 4 липня. – Режим доступу : <http://day.kyiv.ua/uk/article/taum-aut/napisati-moiseya-mirolavvu-skoriku-pidkazav-batko>
9. Терещенко А. Музичні рефлексії до поезій І. Франка. Сучасний вимір / Алла Терещенко // Музична україністика: сучасний вимір : міжвідом. зб. наук. ст. на пошану доктора мистецтв., проф. Марії Загайкевич. – Вип. 4. – К., 2009. – С. 216–221.
10. Тихолоз Б. Іван Франко – Doctor universalis (секрети успіху) / Богдан Тихолоз // Наукове товариство ім. Шевченка. Онлайн-журнал Товариства. – 2012. – Режим доступу : <http://ntsh.org/content/ivan-franko-doctor-universalis-sekreti-uspihu>
11. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // УкрЛіб. Бібліотека української літератури. – Режим доступу : <http://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=624>
12. Франко І. Мойсей : поема / Іван Франко ; [авт. вступ. ст. Д. Павличко ; комен. та прим. М. Шалата]. – К. : Унів. вид-во Пульсари, 2010. – 144 с. – Режим доступу : <http://www.pulsary.com.ua/pdf/moisej.pdf>
13. Франко І. Я. Одвертий лист до галицької української молодіж / Іван Франко // Франко І. Я. Зібр. творів : У 50-ти тт. – Т. 45. – К. : Наук. думка, 1986. – С. 401–409. – Режим доступу : <http://www.management.com.ua/vision/vis011.html>
14. Франко І. Я. Поезія і її становисько в наших временах. Студіум естетичне / Іван Франко // Франко І. Я. Зібрання творів : У 50-ти тт. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 26 : Поезія. – С. 290–291. – Режим доступу : <http://www.i-franko.name/uk/LitCriticism/1876/PoezijaIjjiStanovysko.html>
15. Франко І. Я. Поза межами можливого / Іван Франко // Франко І. Я. Зібр. творів : У 50-ти тт. – Т. 45. – К. : Наук. думка, 1986. – С. 276–285.

16. Франко І. Я. Потопа світу / Іван Франко // Франко І. Я. Додаткові томи до зібрання творів у 50-ти томах. – Т. 53. – К. : Наук. думка, 2008. – С. 67–107. – Режим доступу : <http://www.i-franko.name>.
17. Якимович Б. Франкові вершини і низини. Післямова / Б. Якимович // Іван Франко. З вершин і низин. – Л. : Вид-во ЛНУ, 2004. – С. III. – Репринтне відтворення з видання 1893 р.

#### REFERENCES

1. Zabuzhko, Oksana (2006), *Filosofia ukrainskoi idei ta yevropeiskyi kontekst: frankivskiy period* [Philosophy of the Ukrainian Idea and the European Context: Franko's period], Kyiv, Fakt. (in Ukrainian).
2. Zahaikevych, Mariia (1986), *Muzychnyi svit velykoho Kameniara* [Great Kamenyar's music world], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
3. Kyianovska, Liubov (2006), I. Franko, S. Lyudkevych, M. Skoryk: Three views on the biblical Moses, *Visnyk Lvivskoho universytetu, Seriya mystetstvo* [Bulletin of Lviv University, Art series], vol. 6, pp. 79–88. (in Ukrainian).
4. Kyianovska, Liubov (2008), *Myroslav Skoryk: liudyna i mytets* [Myroslav Skoryk: the man and the artist], Lviv. (in Ukrainian).
5. Kyianovska, Liubov (2012), Music reading by Franko's poetry in measurements of modern aesthetics (the examples of works by Lviv composers), *Ukraina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist, Zbirnyk naukovykh prats* [Ukraine: cultural heritage, national identity, statehood, Collected of scientific works], vol. 21, pp. 377–388. (in Ukrainian).
6. Kyianovska, Liubov (1993), The symphonic poem by Stanislav Lyudkevych in the context of late-romantic Western culture, *Naukovi zapysky NTSH, Pratsi Muzykoznavchoi komisii* [Scientific notes by Shevchenko Scientific Society, Proceedings of the musicological committee], vol. CCXXVI, pp. 110–118. (in Ukrainian).
7. Liudkevych, Stanislav (1999), *Doslidzhennia, statii, retsenzii, vystupy. Ivan Franko i muzyka*. [The research articles, reviews, speeches. Ivan Franko and music], vol. 1, Lviv, Vydavnytstvo M. Kots. (in Ukrainian).
8. Polishchuk, Tetiana (2001), *Napysaty «Moiseia» Myroslavu Skoryku pidkazav batko. A postavyty dopomih Papa Rymskiyi* [Polishchuk, Tetiana, Skoryk's father ordered to send "Moses". And Pontifex helped to put performance], *Den* [Day], July 4. (in Ukrainian).
9. Tereshchenko, Alla (2009), Music reflection to Ivan Franko's poetry. The current measurement, *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir : mizhvidom. zb. nauk. st. na poshanu doktora mystetstv., prof. Marii Zahaikevych* [Music ukrainistics: current measurement, Interdepartmental collection of scientific articles in honor to Dr. of Art Criticism, professor Maria Zagaykevych], iss. 4, pp. 216–221. (in Ukrainian).
10. Tykholoz, B. (2012), "Ivan Franko – Doctor universalis (the secrets of success)", Shevchenko Scientific Society, an online magazine of Society, available at: <http://ntsh.org/content/ivan-franko-doctor-universalis-sekreti-uspihu> (access July 17, 2016).
11. Franko, Ivan (1898), "From the secrets of poetry", UkrLib. The Library of Ukrainian Literature, available at: <http://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=624> (access July 17, 2016).
12. Franko, Ivan (2010), *Moisei, poema. Avtor vstupnoi statii D. Pavlychko* ["Moses", the poem. The author of the introductory article D. Pavlychko], Kyiv, Universytetske vydavnytstvo Pulsary. (in Ukrainian).
13. Franko, Ivan (1986), *Zibrannia tvoriv u 50-ty tomakh. Odvertiy lyst do halytskoi ukrainskoi molodezhi*. [The collected works in 50 volumes. Frankly letter to the Galician Ukrainian Youth], vol. 45, Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
14. Franko, Ivan (1976), *Zibrannia tvoriv u 50-ty tomakh. Poeziia i yii stanovysko v nashykh vremenakh. Studium estetychne*. [The collected works in 50 volumes. Poetry and its position in our times. Studium aesthetic], vol. 26, Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
15. Franko, Ivan (1986), *Zibrannia tvoriv u 50-ty tomakh. Poza mezhamy mozhyvoho*. [The collected works in 50 volumes. Beyond possible], vol. 45, Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
16. Franko, Ivan (2008), *Zibrannia tvoriv u 50-ty tomakh. Potopa svitu*. [The collected works in 50

- volumes. Great Flood], vol. 45, Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
17. Franko, Ivan (2004), *Z vershyn i nyzyn. Pisliamova B. Yakymovycha* [From peaks and lowlands. Afterword by B. Yakymovych], Lviv, Vydavnytstvo Lvivskoho natsionalnoho universytetu, Reprintne vidtvorennia z vydannia 1893 roku. (in Ukrainian).

УДК 781.033: 782

Елена Маркова

### НУМЕРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ПОНЯТИЙНЫХ СВЯЗОК В ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОМ АППАРАТЕ ГУМАНИТАРНОЙ СФЕРЫ ЗНАНИЯ

*В статье исследовано особенности первобытно-смысловых показателей числовой символики, рожденной мифотворческими операциями ума, образующие генезис и сквозную линию мыслительной деятельности и находит выражение в понятийных связях гуманитарных наук. Рассмотрено специфику выявления двоичных-троичных понятийных сочетаний в философии-эстетике-культурологии, в теории искусства и в позициях Богословия. Охарактеризовано тенденции сосредоточения базисности двоичных понятийных сочетаний в сфере рационалистически ориентированных областей философии-эстетики, тогда как троичность оказывается показательной для художественной, религиозной сфер, для культурологического принципа исследования.*

**Ключевые слова:** нумерологический аспект исследования, понятийные связи, двоичный-троичный принцип понятийных сочетаний.

Олена Маркова

### НУМЕРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ПОНЯТІЙНИХ ЗВ'ЯЗКІВ У ДОСЛІДНИЦЬКОМУ АПАРАТІ ГУМАНІТАРНОЇ СФЕРИ ЗНАННЯ

*У статті досліджено особливості первісно-значенневих показників числової символіки, народженої мифотворчими операціями розуму, що утворюють генезис та наскрізну лінію мислительної діяльності і що знаходить вираження в понятійних зв'язках гуманітарних наук. Розглянуто специфіку виявлення двоїчних-троїчних понятійних поєднань в філософії-естетиці-культурології, в теорії мистецтва і в позиціях Богослов'я. Охарактеризовано тенденції зосередження базисності двоїчних понятійних поєднань у сфері раціоналістично орієнтованих областей філософії-естетики, тоді як троїчність виявляється показовою для мистецької, релігійної сфер, для культурологічного принципу дослідження.*

**Ключові слова:** нумерологічний аспект дослідження, понятійні зв'язки, двоїчний-троїчний принцип понятійних поєднань.

Olena Markova

### NUMEROLOGY ASPECT OF THE NOTIONAL LIGAMENTS IN EXPLORATORY DEVICE OF THE HUMANITARIAN SPHERE OF THE KNOWLEDGE

*In the article to explored particularities primary-semantic factors of the numeric symbology, given birth mythicize operation of the wit, forming genesis and end-to-end line to reflective activity and finding expression in notional ligament of the humanitarian sciences. Considered specifics of the manifestation binary – a ternary notional interfacing in philosophy-aesthetics-culturology, in theories art and in position of the Theology.*

*Comparison of philosophy-culturology significant that philosophy is invariably exposed as*

*pivotal, systematize factor in the aggregate presenting culturology of spheres of the knowledge, which hierarchy is defined objective-historically established school. Clear is culturology sense religious philosophy, either as correction by her science about religions, socially-philosophy, theory to histories, ethnology and science about art to philosophical problem, which also makes the part of culturology. The realization of specifics of the named spheres and delimitation of the device of the study and culturology, naturally including philosophy in composition of its system, expects correlating with abstraction of the knowledge, logically-historically preceded named sphere and former generating their quality. We select in this instance numeric symbology, given birth mythicize operation of the wit, forming genesis and end-to-end line to reflective activity of the person.*

*The known initial numerology installation, definable concept of the number and as a whole her as mystic act, determined a priori position of the wit in indissoluble unity of the Reason and Faiths (but on I. Kant that is to say in classical philosophy, – prepared “precipice” quality). Numerology appears, first of all, single, binary, ternary factors, from which first symbolizes united, the second-rationally learned; learned antitheses, the third-removing antitheses positions in the high unity.*

*The characterized trend of act of concentration of basis in binary notional join in sphere rationalist oriented areas of the philosophy-aesthetics then triplicity turns out to be significant for the artistic, religious spheres, for the culturology principle of the study. The cultural-numerology preference of Orient/West being comparable with notional installing the leading spheres of the knowledge – from Antiquity before New time of philosophy, from the Middle ages before the most Latest history – a Theologies and culturology, point to advancement in reflective stereotype to full till on spheres of the knowledge, in which reflective ternary factor forms the nature of the device of the speculation and analysis. Hereunder becomes firmly established neoeuropocentrism in planetary thinking, in which domestic fascination culturology personifies accents of european “confidences to abstractions” (on A. Watts), leaving long after geographical limits of the european world.*

**Key words:** *numerology aspect of the study, notional ligaments, binary-ternary principle of the notional interfacing.*

Культурологическая направленность современной философии и искусствознания составляет аксиому научного подхода сегодняшнего дня. Культурология явно претендует на тот методологический ориентир в исследовательских посылах, который в классический период Нового времени выполнялся усилиями “науки наук” философии. Но определилась культурологизация философии, которая неотделима от лингвизированности, от семиотической обусловленности ее проблематики и понятийного аппарата, что в корне отличается от классики философских школ, опиравшихся на физику-механику Нового времени. Возникает вопрос – о соотносимости научных параметров философии и культурологии, об их категориальном наполнении и исторически обусловленном пересечении в представлениях о ведущей научной сфере в знании вообще.

Данное сопоставление философия – культурология показательно в виду того, что философия неизменно выставляется в качестве стержневого, системообразующего фактора в совокупности представляющих культурологию сфер знания, иерархия которых определяется объективно исторически сложившимися школами. Очевидна культурологизированность религиозной философии, как и коррекция религиеведением-социопсихологией, теорией истории, этнологией и искусствознанием философской проблематики, которая также составляет часть культурологии. Осознание специфики названных сфер и разграничение аппарата исследования философии-эстетики, искусствознания и культурологии, органично включающей философию в состав своей системы, предполагает *соотнесение с абстракцией знания, логически-исторически предшествовавшего названным сферам и бывшего порождающим их качеством.*

Разработки феноменологии современного музыкознания у В. Холоповой [11], а также богословско-теологический подход к музыке у Э. Уилсона-Диксона [9], указание на религиозно-философские истоки музыкальной эстетики в работах В. Лихачевой [4], соотнесение эстетико-художественных идей и эпохальных мыслительных стереотипов в трудах К. Юнга [12], Лю Бинцяна [5] и др. определили главную идею данной статьи о соотнесенности

категориальных сопряжений в разных научных сферах в соответствии с архетипическими по отношению к ним нумерологическими измерениями смысловых единств.

Цель статьи – выделить в данном случае *числовую символику*, рожденную мифотворческими операциями ума, образующими генезис и сквозную линию мыслительной деятельности человека, концентрирующуюся в том числе в гуманитарных науках.

Известны изначальные нумерологические установки, определившие концепцию числа и в целом ее как мистический акт, определенный априорными позициями ума в нерасторжимом единстве Разума и Веры (а по Канту, то есть в классической философии, – это разделенные “пропастью” качества). Нумерологически вырисовывается, прежде всего, единичность, двоичность, троичность, из которых первое символизирует единое, второе – рационально постигаемые антитезы, третье – преодоление антитетичности в высшем единстве.

Палеопсихология и мифология защищают базисность в культурном самовыражении *первичного монотеизма* как воплощения “стихии числа” единичности в мыслительных первооперациях. Концепт архаической дипластии составляет исток двоичных структур, в том числе это зодиакальные противоположности в концепции 4-х Евангелий. Троичность пронизывает религиозно-мифологические значимости на уровне тримурти в индуизме и соответствующие аналогии в доклассических теистических представлениях. Единичность-двоичность-троичность просматривается в архетипических-мифологических структурах: единичность культурного героя-демиурга, архетипа мирового дерева/мировой реки у Юнга, двоичность – близнечные мифы, анима-анимус у Юнга, троичность – вышеотмеченное качество трехликости-трехголовости-трехактности в мифах, архетипы отца – матери – дитя у Юнга, наконец, символика Троицы в Христианстве [12; 7, с. 656–730]. Рациональный принцип двоичности освящен китайским даосизмом, определяющим двоичность в качестве эмблематического показателя операций разума. Двоичность (чет – нечет) лежит в основе исчисления и определяет октавный унисон (отношение колебаний 1:2) в качестве планетарно универсального показателя интервальных соотношений.

В музыкальном опыте вырисовываются планетарно-региональные предпочтения двоичности и троичности, из которых первое (двоичность) образует прерогативу мыслительных установок Востока, хотя выделяется значимость троичности (см. концепцию тримурти в индуизме, оказавшей влияние на буддизм Китая-Тибета). Троичность же определила главную сакральную идею Христианства, обусловившего культурную ауру европейского мира и особую значимость абстракции и фантазийности в европейском мышлении [10]. Музыкальные и языковые конструкции удивительно удерживают это мыслительно-стереотипическое разделение Востока и Запада при всех первично объединяющих факторах (и эти последние стали достойным предметом осмысления в работе Лю Бинцяна [5]). “Фантазийность” европейцев, обладающих по Уотсу “особым доверием к абстракции” [10], замечательно иллюстрируется европейской языковой спецификой, определяющей *род* в неживых предметах, что категорически отсутствует в восточных языках. Однако в европейских языках только славянские и германские, кроме мужского и женского, имеют *средний род*, составляя принципиальное отличие от романской группы, обладающей двоичными членениями предметных обозначений мужское – женское.

Музыкальное мышление еще более категорично констатирует: отсутствие в национальной музыке неевропейских народов трехдольности [3]. Универсальность двухдольности ритмических образований разные авторы связывают к моторикой шага. Трехдольность же – достояние иных ритмо-моторных структур поэтико-силлабического происхождения, имеющих место в поэзии самых разных народов, но только в Европе автономизировавшихся в метаритмическое качество. В европейской музыкальной риторике постренессансного этапа двух-четырёхдольность осознавалась в качестве более высокого стиливого показателя по отношению к трехдольности: протестантские гимны первоначально все выдержаны были в трехдольном движении, хотя с победой той или иной национальной церкви обнаружилась тенденция записывать их в парных ритмических группировках [6, с. 1]. Однако именно трехдольное движение составило прерогативу национально выраженных музыкальных эмблем (менуэт, вальс, мазурка, наконец, русский-шотландский пятидольник),

тогда как “Интернационал” и подобное на 4/4, то есть двухдольник.

Аргументом в пользу европейской интеллектуальной “фантазийности”, обозначенной А. Уотсом, является общеизвестный музыкальный фактор: только европейская музыкальная система породила художественно самодостаточную музыку с присущей ей гармонической многоголосной фактурой, создающей *иллюзию пространственности* в данном временном искусстве. Наверное, из-за этой уникальной особенности в настоящее время наблюдается активное впитывание Дальним Востоком европейской музыкальной классики с симптоматичным внедрением в эту систему *гениальных* представителей Востока – корейца Исанга Юна и китайца Тан Дуна. Все приведенные наблюдения об историческом планетарно-регионально апробированном различии числовых стереотипов двоичности и троичности позволяют оценить в категориях мыслительного универсализма рационально-двоичные соединения смыслов-понятий и троичные понятийные структуры, обнаруживающиеся в научной сфере, причем в методологически базисных дисциплинах – в философии, культурологии, искусствознании как образующего существенную слагаемую гуманитарной сферы в целом.

Мировая и европейская система знаний базируется на философском базисе, представляющем рационально-систематизированное знание сущностного. От Древности в этой научной сфере, занимавшей от Пифагора-Конфуция положение “науки наук”, в категориальных основаниях обнаруживается понятийная *двоичность* сопряжений: дух – материя, бытие – сознание, движение – покоящееся и др., в которых концептуально обуславливалась равнообъемность либо принципиальное ее нарушение в смысловом наполнении одного из пары понятий. Обращает на себя внимание терминологическое совпадение одного из упомянутых парных сопряжений с богословскими универсалиями: Дух, Бытие, покоящееся, – что обусловлено мифологически-религиозным генезисом философии. Однако Богословский контекст этого рода словоупотребления, стирающий жесткую разграниченность противоположений идеального – материального, субъекта – объекта и т. д. *подвижничеством*, тяготеет к троичным сочленениям: Дух – душа – тело, бытие – психея – красота духовная, движение – круговращательность – покоящееся.

Гносеология как органическая часть философии, но направленная на единичную субъективность познающего, четко ориентирована на понятийную триаду: ощущение – представление – понятие, с направленностью от субъективированности ощущения к высоте объективированной абстракции в понятии. Эстетика как философия искусства, направленная к литературе и изобразительной сфере, обнаруживает четкую ориентировку на парность категориальных соединений: прекрасное – безобразное, возвышенное – низменное, трагическое – комическое. Эту рациональную двоичность не принимает музыкальная эстетика, наименование которой “спекулятивная теория музыки” определено наличием *только ей присущей сферы теории аффектов*, вырастающей из риторики, не рассматриваемых ни в музыковедении, ни в общей, ни в специальной эстетике, но выводы которой существенны для стилево-жанровой типологизации музыки.

Рационалистическая двоичность эстетических категорий содержит также троичность соотношений пар, в которых прекрасное сосредотачивает интенсивность проявления идеального, тогда как трагическое фиксирует обреченность идеального в бытийности. Эстетика как наука о чувственно явленной красоте своим истоком имеет “красоту духовную” (Михаил Пселл, X в. [4, с. 135–136]), идеальный абсолют которой в касаниях материальности выделяет овеществленную красоту, тем составляя параллель Психее, то есть душе как срединному между Духом и телом. Отсюда, наверное – *лиризм-душевность* как средоточие высшего в музыке и поэзии, одновременно запечатления движения, порожденного Духом как невещественным началом мира.

Распространение культурологии в странах бывшего СССР, в противоположность Западу, не выделяющего на сегодня кардинально эту научную сферу, имеет, судя по всему, ментальное объяснение. Концепция же музыкальной культурологии, представленной на форуме IMS в Лювене (2002, Бельгия), получила поддержку. Культурология, представляемая в “культурных текстах” философии, религии, искусства и права, соответственно, образующая



иерархическое единство философии, мифологии-религиоведения, психологии-этнологии, искусствоведения и юриспруденции, выделяет *три* базовые категории: *обычай, традиция, символ*. Вне- и надрациональное значение данных категорий соответствует характеристикам единства рационально вычлняемых и интуитивно постигаемых сущностей, которые, в отличие от философской антитезы Дух – материя, в высшей мере *индикативны*, являют нерасторжимость идеального и овеществленного.

Очевидна интенсивность обнаружения абстракции в символе и овеществленности в обычае, однако в символе не снимается вопрос его вещественного проявления, тогда как материальная субстанционализированность обычая совершенно не отстраняет от идеальных показателей. Поэтому культурологическая понятийная триада *обычай – традиция – символ* образует инверсию исходящего от абстракции религиозной триадичности Дух – душа – тело, в иерархии Символ – традиция – обычай (ср. с триадой категорий Символика – экстатика – риторика в теории Христианской музыки по Э. Уилсону-Диксону [9, с. 3–9]).

Лингвизированная философия XX века, выдвинувшая семиотику в качестве самостоятельной научной сферы, оперирует знаковой триадой *икон – индекс – символ* [11, с. 50–51], сообразуясь с материальной овеществленностью представляемых смыслов, исходным показателем которых выступает двоичность уподобления (икон). Операция уподобления-подражания, составившая, по А. Валлону и Б. Поршневу [8, с. 118–132], начало лингвистических построений ума, образует высокое обобщение той материальной множественности уподобленностей, которые формируют обычай как исходное понятие культурологии. Частичное обнаружение подражания-уподобления в выстраивании смыслового поля отличает индекс, что соотносит данную знаковую ситуацию с механизмом культурологически выделяемой *традиции*. Терминологическое совпадение – *символ* как качество знакового проявления в семиотике и организующей-упорядочивающей субстанции в культурологии знаменательно: существенный признак касания абсолюта идеального.

Здесь, как уже отмечено выше, напрашивается аналогия к терминологическим связкам теории религиозной *Христианской* музыки: символическое – экстатическое – риторическое [9, с. 7–9]. Однако эта смысловая триада обнимает и духовное искусство в целом с соответствующей пролонгацией риторики, искусства вызывания эмоций, в условия художественных средств. Важно то, что первых два смысловых показателя – символическое, экстатическое – составляют вне- и надэмоциональные данности, указующие на открытость ума Вере (символическое) и высшее сосредоточение Радости в ее принятии (экстатическое) [9, с. 7–9]. Воплощенность-овеществленность эмоций в риторике образовала основание теории аффектов, проявление которых определялось откровенно механизмом уподобления-подражания жизненным прототипам.

Символика и экстатика, занимающие главное место в проявлении духовного искусства, осваиваются в искусствознании на уровне средств формы, поскольку содержательной стороной традиционно выступает сюжетно-предметное запечатление. Соответственно, Э. Ганслик, настаивавший на специфике музыкальной красоты как движущихся форм, в своем “формализме” защищал духовные основания искусства музыки и надбытийный смысл музыки как ее истинную выразительность [1]. Экстатическую сторону музыкальной выразительности очень чувствуют великие исполнители, “покрывая” лиризмом все программно-драматические, идущие от театрализованности композиции, музыкальные события. Пример – творчество Д. Ойстраха, А. С. Муттер, Г. Гульда. И даже столь театрально воспитанный и театрально же мысливший Ф. Шаляпин знаменит, в первую очередь, своим проникновенным *mezzo voce*, возвышенная лиричность звучания которого ставила в один высокий ряд исполнительской экстатики партии самых разнообразных типов голосов в партиях, охватывавших тенорово-баритональный и собственно басовый репертуар.

В контексте сказанного об исторической обусловленности классического искусства его ритуально-храмовым генезисом получает специальный смысловой контекст искусствоведческая триада: форма-стиль-жанр (в логической выстроенности применительно к классическому искусству) и жанр-стиль-форма (в историко-генетической детерминации проявления названных типологий). Безусловно, символическая загрузка сопряжена с

жанровыми признаками как их идеальным “зовом рождения” (жанр=род, рождающий музыку, согласно этимологии данного слова). Стиль есть механизм складывания традиции, тогда как форма, средства выражения, образуют нечто определяющее обычай.

Форма символична по своей природе, особенно это касается музыки. Символика формы обусловлена вещественностью извлекающего звук инструмента (в том числе голоса), тогда как ее существо определяется иллюзорностью пространственно-фактурно выстроенных средств выразительности. Нумерологическая символика питает символизм музыкальных форм-схем, в которых очевидна подчиненность трехфазности-триадичности начало – развитие – конец, стимулированное *imt* Аристотеля и сформулированное как процессуальность музыкальной формы Б. Асафьевым. Последняя явно выведена из опорных структур риторической диспозиции *narration – confutation – confirmatio* (изложение – противодействие – подтверждение изначального). Любопытно, что в китайской традиции учение о форме в художественном творчестве, констатируя процессуальность начала – развития – конца, обратило ее в *четырёхстрочие*, породив соответствующие *нормативы образования фраз-строф в музыке*: ци (начало) – чень (развитие) – чжуань (кульминация) – хе (конец) [2, с. 6–7]. Заметим, логика риторических фаз в китайском варианте совпадает с европейским формощущением (начало и развитие – конец), однако китайский рационализм выставляет в качестве специальной фазы кульминацию, которая есть составляющая “развития” – *movege*, в результате чего выделяется двухфазность типа музыкальной двухчастной репризной формы типа AA<sup>1</sup>BA<sup>2</sup>.

Принятый перевод известного, даже эмблематичного Экспромта Ли Бо не передает указанный эффект, подгоняя парную и перекрестную рифмы:

|                |                               |
|----------------|-------------------------------|
| Поднимаю меч   | Поднимаю кубок                |
| И рублю ручей, | И пью до дна,                 |
| Но течет он    | А тоска                       |
| Еще быстрее.   | Все также сильна [2, с. 142]. |

Корректированный китайским докторантом перевод воспроизводит более точно рифмовку, помогая услышать четырехфазность, благодаря выделенной нерифмованной третьей строке (чжуань – кульминация):

|                     |                   |
|---------------------|-------------------|
| Поднимаю меч,       | Кубок взяв тогда, |
| Чтоб ручей рассечь, | Пью его до дна,   |
| А вода течет        | А печаль          |
| В быстротечь.       | Все также сильна. |

Изобретение четырехстрочия в стихах, как и изобретение пороха и шелка, принадлежит китайцам [2, с. 6–9], а с VIII в. такого рода форма стихосложения распространилась по всему миру. Но только у китайцев этого рода четырехстрочие с кульминацией-чжуань на третьей строке образовало универсальную нагрузку *четырёхфазной процессуальности*, которая в европейских границах характеризуется трехфазной последовательностью начало – развитие – конец.

Культурно-нумерологические предпочтения Восток/Запад, будучи сопоставленными с понятийными установками ведущих сфер знания – от Древности до Нового времени философии, от Средневековья до Новейшей истории, – в том числе Богословия и культурологии, указывают на направленность в мыслительных стереотипах к опоре на те сферы, в которых мыслительная триадичность являет органику аппарата умозрения и анализа. Тем самым утверждается *неоевропоцентризм в планетарном мыслительном раскладе*, в котором отечественное увлечение культурологией запечатлевает акцентуации европейского “доверия к абстракции”.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт проверки музыкальной эстетики ; [Пер. Г. Ларош] / Э. Ганслик. – М. : Изд. Юргенсон, 1910. – 162 с.
2. Китайские четверостишия. Горечь разлуки. – М. : Издат. дом Летопись, 2000. – 415 с.

3. Конен В. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США / В. Конен. – М. : Сов. композитор, 1977. – 446 с.
4. Лихачева В. Искусство Византии IV–XV веков / В. Лихачева. – Ленинград : Искусство, 1986. – 310 с.
5. Лю Бинцянь Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы / Бинцянь Лю. – Одесса : Астропринт, 2014. – 440 с.
6. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки. Приложение : дисс. на соискание ученой степени доктора искусствоведения, 17.00.03. – “музыкальное искусство”. – Киев, 1991. – 263 с.
7. Мифологический словарь / [ред. С. Аверинцев и др.]. – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – 736 с.
8. Поршневу Б. О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии / Б. Поршневу. – М. : Мысль, 1974. – 487 с.
9. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки: [Пер. англ.]. / Э. Уилсон-Диксон. – Ч. I–IV. – СПб. : Мирт, 2003. – 428 с.
10. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве / А. Уотс. – К. : София; М. : ИД “София”, 2003. – 240 с.
11. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. – М. : Научно-творч. центр “Консерватория”, 1994. – 260 с.
12. Юнг К. Душа и миф: шесть архетипов. [Пер. с англ.]. / К. Юнг. – Москва ; Киев : ЗАО “Совершенство” ; Port-Royal, 1997. – 384 с.

#### REFERENCES

1. Hanslick, E. (1910), *O muzykal'no-prekrasnom. Opyt poverki muzykal'noy estetiki* [About music-beautiful. The Experience of the check of the music aesthetics], Trans. G. Larosh, Moscow, Izd. Jurgenson. (in Russian).
2. *Kitayskie chetverostishiya. Gorech' razluki* [The Chinese quatrains. Bitterness of the parting], (2000), Moscow, Izdat. dom Letopis'. (in Russian).
3. Konen, V. (1977), *Puti amerikanskoy muzyki. Oчерки po istorii muzykal'noy kul'tury USA* [Way of the american music. Essays on histories musical cultures of USA], Moscow, Sov. kompozitor. (in Russian).
4. Lihacheva, V. (1986), *Iskusstvo Vizantii IV–XV vekov* [Art of Byzantium IV–XV centuries], Leningrad, Iskusstvo. (in Russian).
5. Liu, Bincyang (2014), *Muzykal'no-istoricheskie paralleli razvitiya iskusstva Kitaya i Evropy* [Music-history parallels of the development art of China and Europe], Odessa, Astroprint. (in Russian).
6. Markova, E. (1991), “Intonational concept of music history. Application”. The dissertation of the the degree of Doctor of Arts, 17.00.03. “Musical art”, Kyiv, 263 p. (in Russian).
7. Averintsev, V. (1991), *Mifologicheskiy slovar'* [The Mythological dictionary], Moscow, Sov. entsiklopedia. (in Russian).
8. Porshnev, B. (1974), *O nachale chelovecheskoy istorii. Problemy paleopsikhologii* [About the beginning of human history. Problems of paleopsychology], Moscow, Mysl. (in Russian).
9. Wilson-Dickson, A. (2003), *Istoriya Khristianskoy muzyki* [History of the Christian music], Vol. I–IV, St. Petersburg, Myrt. (in Russian).
10. Uots, A. (2003), *Mif i ritual v hristianstve* [Myth and ritual in Christianity]. Kyiv, Sofiya, Moscow, ID Sofiya. (in Russian).
11. Holopova, V. (1994), *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an art form], Moscow, Nauchno-tvorch. centr Conservatoria. (in Russian).
12. Yung, K. (1997), *Dusha i mif: shest' arkhетipov* [Soul and Myth: Six Archetypes], Moscow–Kyiv, ZAO Sovershenstvo, Port-Royal. (in Russian).

УДК 786.2+78.071

Дария Андросова

**ФЕНОМЕН ГЛЕННА ГУЛЬДА В ПИАНИСТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ  
XX ВЕКА**

*В статье исследовано выявление пианистически специальной стилиевой позиции Гленна Гульда в исполнительском искусстве XX века. Рассмотрено детерминацию феномена Г. Гульда спецификой национальных пересечений Канады, его родины, где соединение английских, в музыкальной сфере чрезвычайно “германизированных”, и французских влияний было обусловлено историческими факторами. Охарактеризовано его противостояние академическому оркестральному пианизму с выдвиганием салонного, в случае Гульда виртуально осуществляемого через масс-медиа общения.*

**Ключевые слова:** феномен в музыке, исполнительское искусство, фортепианный стиль, салонный стиль, национальный стиль в музыке.

Дарія Андросова

**ФЕНОМЕН ГЛЕННА ГУЛЬДА В ПІАНІСТИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ  
XX СТОЛІТТЯ**

*У статті досліджено виявлення піаністично спеціальної стилєвої позиції Гленна Гульда у виконавському мистецтві XX століття. Розглянуто детермінацію феномена Г. Гульда специфікою національних пересічень Канади, його батьківщини, де поєднання англійських, у музичній сфері надзвичайно “германізованих”, та французьких впливів було обумовлено історичними факторами. Охарактеризовано його протистояння академічному оркестральному піанізму з висуненням салонного, у випадку Гульда віртуально здійснюваного через мас-медіа спілкування.*

**Ключові слова:** феномен у музиці, виконавське мистецтво, фортепіанний стиль, салонний стиль, національний стиль у музиці.

Daria Androsova

**THE PHENOMENON OF GLENN GOULD IN PIANO ART  
OF XX CENTURY**

*In article explored discovery piano special to style positions of Glenn Gould in performance art of XX century. Including this study of the phenomenon performance contribution of G. Gould in music of the past century in correlation with leaders of piano world of the epoch of the romanticism as classical period of piano performance. Also this realization of specific piano stylistic positions of G. Gould in distribution of piano art of the past century. It is considered determination of the phenomenon of G. Gould specifics of the national crossing the Canada, his native country, where union english, in music sphere exceedingly “germany”, and french influences is conditioned was a history condition to colonizations of these lands of the North America. Biographic facts of Gould are indicative about largeness interests of musician and writer, in count which music specialization were, aside from piano performance, appearances as organist and composer. We select in this feature row position, extremely important in determination of the place Gould in modern music world as a whole.*

*First, note the modernism of Gould though in his repertoire nowhere near did not outweigh the modernists-avantgarde, but alongside with A. Schoenberg, and even moreover, stood out the performances to him I. S. Bach. Thence – the question is especially performance modern style, defined performances, so named non-specific means facility of expressiveness, from which rate, rhythm, track*

*record, agogic-articulation form the supporting moments of the expression. And is herewith noted lyricism of Gould incompatible with belief about modern-vanguard in composer creative activity.*

*Secondly, select counterpoint in invoiced decisions of Gould that normally comes to light in such repertory pole of the musician as music of virginal-clavecin type that is to say compositions of proto-harmony style. And pay attention to that circumstance that performance style extremism of Gould is fixed by means of term modernism though chronology of the leaving the pianist on proscenium of the music world – 1960 years, apogee of the manifestation of the vanguard, and exactly in context vanguard art was accepted performance extremism of Gould, however fixed in terminological quality – a modernism.*

*The phenomenon of Gould has formed something so exclusive in piano art XX century, either as in due course of phenomenon F. Shalyapin in opera: this fullness interpretation realization of the performance, for which costs the unconditional handhold on actual intonation even though this last categorically does not comply with established beliefs about stylistic entailment of the works of given composer.*

*In his piano play by first distinguishing feature is name the manifestation of the opposition to academic orchestral pianism, in secretion of salon, in the event of Gould virtual realized through masses-media principle of the contact with listener, which perceptible interested and intelligent his play.*

**Key words:** *phenomenon in music, performance art, piano style of the music, salon style, national style in music.*

Фортепианное наследие Гленна Гульда привлекает к себе пристальное внимание исследователей, поскольку гений этого пианиста составил нечто исключительное в искусстве XX века, сконцентрировав тенденцию *деоркестрализации*, которая в разной мере представлена всеми выдающимися пианистами – от А. Скрябина и С. Рахманинова до М. Плетнева и С. Хауффа. И то, что оценивалось современниками как парадоксальная уникальность творчества, в настоящее время осваивается как концентрация закономерно развивающегося антиакадемического направления в фортепианном искусстве, образуя открытую для последующих исследований проблематику.

Проблема соотношения искусства Г. Гульда со стилями музыки XX века поднимается в фундаментальной книге Дж. Пейзана [17], некоторые моменты находим в справочной литературе [8; 9]. Однако опускается аспект *пианистической* уникальности творчества Г. Гульда и совокупной *феноменальности* его позиции в исполнительском искусстве XX века в целом. Разработки же актуального интонирования в исполнительской интерпретации, а также исполнительской автономии в стилевом становлении художественного облика эпох находим в трудах Т. Веркиной [7], также в статьях П. Ратталино, Й. Гуделя, К. Коломбати [15].

Цель статьи – выявить пианистически специальную артистически стилевую позицию Г. Гульда в исполнительском искусстве XX века, охватить проблематику феноменальности исполнительского вклада Г. Гульда в музыке прошедшего столетия в соотношении с лидерами пианистического мира эпохи романтизма как классики фортепианного исполнительства, осознать специфически пианистическую стилевую позицию Г. Гульда в раскладе фортепианного искусства минувшего века.

Феномен Г. Гульда составил нечто столь же исключительное в пианизме XX в., как и в свое время явление Ф. Шаляпина в опере: это полнота интерпретационной реализации исполнения, за которой стоит безоговорочная опора на *актуальную интонацию* [7], даже если эта последняя категорически не совпадает со сложившимися представлениями о стилистическом запечатлении произведений данного композитора.

Об исполнительском облике Глена Гульда писали: “Его фортепианный стиль – тонкий, изысканный, *ритмически динамичный* (здесь и дальше курсив Д. А.), структурно определенный, настоятельно *контрапунктический* – был скорее *модернистским*, чем романтическим, и все же остается более всего *лирическим* и глубоко выразительным. ... Он искал свежие перспективы в нотах (особенно, канонические) посредством *экстремальных темпов*... За это он был поощряем как за оригинальность и осуждаем – за эксцентричность. Его

широкий, при этом крайне разнообразный репертуар колеблется от вирджиналистов до ныне живущих канадцев. Это было видимое, заметное высвещение раннеромантической музыки, а Бах и Шенберг были центральными в репертуаре” [перевод автора, 17, с. 34].

Выделяем в этой характеристике ряд позиций, крайне важных в определении места Гульда в современном музыкальном мире в целом.

Во-первых, отмечаем *модернизм* Гульда, хотя в его репертуаре отнюдь не перевешивали модернисты-авангардисты, а наряду с Шенбергом, и даже более того, выделялись исполнения им И. С. Баха. Отсюда – речь идет о *сугубо исполнительском модерне*, определяемом исполнительскими, так называемыми неспецифическими средствами выразительности, из которых темп, ритм, динамика, агогика-артикуляция образуют опорности выражения. И при этом отмечается *лиризм* Гульда, столь несовместимый с представлением об модерне-авангарде в композиторском творчестве.

Во-вторых, выделяема *контрапунктичность* фактурных решений Г. Гульда, что закономерно обнаруживается в таком репертуарном полюсе музыканта как музыка *вирджинально-клавесинного типа*, то есть сочинения *догармонического стиля*. И обращаем внимание на то обстоятельство, что исполнительский стилевой *экстремализм* Гульда фиксируется с помощью термина *модернизм*, хотя хронология выхода пианиста на авансцену музыкального мира – это 1960-е годы, апогей проявления *авангарда*, и именно в контексте *авангардного искусства* был принят *исполнительский экстремализм Гульда*, тем не менее зафиксированный в терминологическом качестве – *модернизма*.

Р. Шуман, говоря о Листе, настаивал на том, что его, Листа, было мало слышать, его надо было видеть [5, с. 70]. Для Листа совокупный *артистически-сценический* облик композитора-виртуоза был чрезвычайно важен – в параллель к утверждению фортепианного стиля как “заменителя оркестра” к середине XIX века, что оставило в прошлом тонкость “бриллиантовой” (“жемчужной”) игры раннеромантической эпохи 1800–1830-х годов. Г. Гульд большую часть своей творческой биографии определил – в абстрагировании от публики посредством записи своих произведений (с 1964 года он перестал появляться в публичных концертах). В целом поражает *антитетическая соотнесенность* творческих этапов “фортепианных властителей дум” XIX и XX столетий, Листа и Гульда. Заметим, оба были композиторы и исполнители в одной персоне, у обоих – убежденный “бахоцентризм” и в значительной мере бетховенианство мышления, оба равно значимы в органном и фортепианном исполнительстве, при заметном первенстве второго.

Предлагаем сопоставление дат творческих вех в биографии великих пианистов, Листа и Гульда, которые явно демонстрируют “переключку через столетие” этапов переключений их активности:

|  |   |
|--|---|
| 1830-е – 1850-е – утверждение Листовского пианизма | 1940-е – 1960-е – утверждение пианизма Гульда |
| 1860-е – отказ Листа от концертных турне           | 1964 – отказ Гульда от игры на публике        |
| 1886 – уход из жизни (в 73 года)                   | 1982 – уход из жизни (в 50 лет)               |

Гульд из венских классиков наиболее ценил Л. Бетховена; первый успех – сольный концерт в 14 лет, 1946 – с исполнением Четвертого концерта для фортепиано с оркестром Л. Бетховена [9]. Гульд признавался, что “Моцарта и Шопена не любил” [9], хотя сочинения данных авторов в его репертуаре находились постоянно. Из сочинений XX века выделял А. Шенберга и А. Берга, а также Э. Кшенека. Последняя, сделанная Гульдом запись, посвящена была Баху, Бетховену и Шенбергу.

Из приведенного описания напрашивается вывод о “гермоцентризме” мышления Гульда, что отчасти верно. Однако, концепция исполнения И. С. Баха в качестве “точки отталкивания” содержала *клавесинные Гольдберговские вариации*; а это противостояло “органноподобной” трактовке сочинений автора “Пассиона от Матфея”, сложившейся от романтического XIX века. И данная жесткая оппозиция романтическому фортепианному истолкованию Баха поддерживалась всей совокупностью пианистической манеры игры Гульда – с низкой посадкой за инструментом, соответственно, с “клавесинно” приподнятыми кистями

рук [9], с клавесинным же нон-легатным звуковедением и часто с “террасной” динамикой в духе клавесинно-органного чередования громко – тихо, без опосредования этой смены эффектами *crescendo-diminuendo*.

Как известно, на Гульда в юности большое влияние оказал А. Шнабель, а именно, его “трактовка фортепиано как самостоятельного инструмента, а не заместителя оркестра...” [9, с. 4–5]. А такой подход был существенной заявкой – на *расхождение с постбетховенской листовской традицией симфонизированной фортепиано немецкой школы*. Эти идеи отличались от главной линии преподавания педагога Гульда, Альберто Гуерреро, солидаризовавшегося со стилем П. Казальса, В. Ландовской, Э. Фишера, допускавших романтическое *tubato* в сочинениях барокко.

Возвращаясь к перечню композиторов XX века, бывших предметом исполнительской активности Гульда, отмечаем то обстоятельство, что в перечень классических представителей Венской и Нововенской школ пианист активно внедрял Э. Кшенека, автора “облегченных”, “джазированных” опер, отчасти пародировавших Нововенцев и в первую очередь А. Берга. Стилистический выбор Г. Гульда – выдержанная механика барокко, в том числе французской разновидности последнего, *рококо*. В совокупности данный исполнительский подход обнаруживает приверженность к *прециозности* [3, с. 190–193] как истоку и параллели *рококо*. Ведь “чувствительный” вариант рококо Моцарта и его остаточные проявления в моцартианстве “варшавского бидермайера” [15, с. 237–240] Ф. Шопена были, судя по всему, неприемлемы для Гульда, хотя эти авторы и занимали стабильное место в репертуаре его выступлений.

Из добаховской музыки, как известно, Гульд выделял О. Гиббонса, англо-бриттского композитора, солидарного с ранним *прециозным* этапом развития рококо как *французского барокко*, – именно так принято классифицировать этот последний в европейских художественных измерениях. Причем, именно вне Франции *прециозный* аспект барокко, с обликом которого связана живопись А. Ватто, Ж. Б. Шардена, Э. Виже-Лебрен, Ж.-Б. Греза, Ж.-Э. Лиотара и др. [10, с. 196–200], обнаруживается специально в проекциях рококо в Англии-Британии [10, с. 225–274].

Если суммировать указанные размежевания прециозности – рококо в самой Франции и сравнить со спецификой проявления данных направлений в разных странах, то оказывается, что *вне Франции преобладает рокайльный аспект рококо, то есть реалистически-упрощенческий, “линия Шардена”* оказывается преобладающей [10, с. 251–263].

Данный историко-художественный экскурс предложен в связи с *канадским* культурно-историческим ареалом, формировавшем Г. Гульда, в котором англо-бриттские и французские заимствования из европейской культуры были демонстративны и часто самодостаточны. Прделанные систематизации позволяют уловить в фортепианном исполнительском творчестве Гульда определенную направленность на указанные англо-французские художественные традиции, неотрывные от немецких влияний, но автономные в трактовке последних, – но органичные для культурного ориентира Канады, сформировавшей гения фортепиано XX века.

Также следует учитывать и *установочный комплекс семьи музыкантов*, сформировавших искусство Гульда, особенно первой его учительницы – матери Флоренс Эмилии Григ Гульд, внучатой племянницы Э. Грига [17, с. 17]. Не забываем, что в жилах великого норвежского композитора текла, преимущественно, кельтская – шотландская кровь: родовой фамилией была Greig, произносится “Грегг”, производна от Mac Gregor [4, с. 19]. Авторы монографии, посвященной Э. Григу, утверждают: “Поскольку вместе с Александром (дедом Э. Грига – Д. А.) ...вернулись в Норвегию двое норвежцев шотландского происхождения, Кристи и Уоллес, а сестра одного из них... стала матерью деда Грига по материнской линии, Эдварта Хагерупа, то выходит, что *шотландская кровь текла в жилах Эдварта Грига отчасти и с отцовской, отчасти и с материнской стороны*” [4, с. 19].

Учитывая значимость “кельтомании” в культурном движении Европы первой половины XIX века (“На рубеже XVIII–XIX столетий Европу захлестнула самая настоящая “кельтомания”... всплеск кельтомании вызван был публикацией знаменитых “Поэм Оссиана” Дж. Макферсона – произведения, завладевшего умами читателей сначала в Британии, а затем и во всей Европе...” [13, с. 525]), – нельзя недооценивать элементы этнического самосознания у

Э. Грига. Но с учетом ирландско-шотландского участия в формировании таких мощных пластов масс-культуры XX века как джаз и рок (см. у В. Конен о роли белых Южан США в христианизации негров и в создании культуры спиричуэлс, о базисной роли ирландско-шотландского населения Юго-Запада США в создании искусства рока [12, с. 107–157]), – нельзя недоучитывать кельтскую составляющую, по матери, в этническом самосознании и Г. Гульда.

Как видим из самого общего охвата исполнительской концепции канадского пианиста, Гульду присуща *клавесинно-прециозная* установка в трактовке фортепиано, показательная не столько для французской, сколько для бриттско-английской традиции, в которой кельтско-германское взаимодействие составило главное ее отличие от материковых дифференциаций национальных школ кельтского и германского миров.

Канадское преломление этого наследия Британии в условиях североамериканского культурного ареала включает особого рода отзывчивость на специфику славянского мира (в том числе украинское население Канады, образующее влиятельную диаспору в культурно-политическом раскладе страны), спокойные, по сравнению с США, отношения с индейскими поселениями, которые исторически определены на представительство архаической *символической по своему основанию* культуры, – и все это определило культурный комплекс *фортепианного исполнительского авангарда Г. Гульда 1950-х – 1960-х годов*. А именно:

– *направленность на экспрессионистскую антиэстетику* (см. значимость творчества А. Шенберга и А. Берга в репертуаре, однако минуя А. Веберна, концентрировавшего символистскую позицию в Нововенской школе), что выражалось в пианизме наиболее ярко *в отказе от фортепианной кантиленности звуковедения, от той “инструментальной вокальности”*, которая образует сущность европейской музыкальной классики;

– осознанность обращения к русской фортепианной музыке в лице А. Скрябина, персонифицировавшего своей “сухой” манерой приверженность французской аристократической салонности, породившей “русские корни мирового авангарда” (по Г. Эймерту [6, с. 96]), определенные еще Г. Адлером в качестве истока стиля профессиональной музыки прошедшего столетия [14, с. 902] и составившие “мистериальный базис” творчества как “отца авангарда” О. Мессиана, так и его гениальных учеников Л. Ноно, П. Булеза, К. Штокхаузена, – см. приглашение М. Скрябиной на открытие экспериментальной Кельнской студии в 1952 г. [16, с. 37];

– совокупный неоклассический – необарочный облик представляемой Гульдом музыки, но в явной соприкасаемости с “неоклассицизмом И. Стравинского”, который, как оказалось в итоге, “поглотил” серийный метод (см. концепцию М. Друскина [11]) и входящую в него “*эмансипированную диссонантность пианистической акантиленности и отказ от “свободы дыхания” фортепианной динамики на crescendo – diminuendo, воспроизводящей ритмы жизненной бытийности*;

– понимание музыки как исполнительского в основе *духовного и интеллектуального акта*, что соотносимо со скрябиновской *мистериальностью* и что образует *скрябиновскую же трансформацию* музыки в нравственном Исполнительстве идеальных посылов Вселенной-Космоса: “...музыка должна быть скорее *мыслительной формой*, чем физической, больше формой познания, чем ощущения” [9, с. 5].

Приведенные обобщения позволяют сконцентрировать внимание на двух исключительных особенностях исполнительского мышления Г. Гульда, которые в качестве *отдельностей* стилево-исполнительской установки не обнаруживаются принципиально у других знаменитых пианистов мира, хотя в виде стилевой тенденции составляют важную слагаемую любого художественно значимого выступления в XX ст. Во-первых, это сосредоточение на *идее композиции – в исполнительстве*: отказ от публичного выступления в пользу студийных записей создали условия для *исполнительского монтажа*, позволяющего обустроить *законченность* отдельной композиции. Во-вторых, речь идет о *символическом* запечатлении нравственно-воспитующего музыкального воздействия, – Гульд не апеллировал к религиозному чувству, однако тонус почитания Высокого в избегание эмоционального разнообразия театрализованного выступления соотносим с религиозным Служением.



В иллюстрацию *бахианства* Г. Гульда заявлялось об одном из наиболее скандальных выступлений – с исполнением Ре-минорного концерта И. Брамса под управлением Л. Бернштейна в Нью-Йоркской филармонии.

В связи со сказанным отмечаем в своем роде органичность осуществленной Гульдом интерпретации Концерта Брамса – как одного из последовательных *бахианцев* в стилистическом обнаружении конца XIX века. И логичным со стороны Гульда было обращение к вышеназванному Первому концерту композитора – как заявляющего в первой теме пианиста-солиста знаменитых баховских секстовых параллелизмов в “баховском *lamento*”.

Феномен Г. Гульда определен спецификой национальных пересечений Канады, его родины, где соединение английских, в музыкальной сфере чрезвычайно “германизированных”, и французских влияний обусловлено было историческими условиями колонизации этих земель Северной Америки. Биографические данные Гульда свидетельствуют о широте интересов музыканта и литератора, в числе музыкальных специализаций которого были, помимо пианистического исполнительства, выступления как органиста и композитора. В его фортепианной игре первым отличительным признаком называют проявление “напряженной мысли, волевого начала и экспрессии”, “завершенностью в лепке формы как в целом, так и в деталях” [8, с. 101], – осуществляемых в противостоянии академическому оркестральному пианизму, в выдвигании *салонных*, в случае Гульда *виртуально* осуществляемых через масса-медиа принципов общения со слушателями, заинтересованно *со-мыслительно* принимающими его игру.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – “музичне мистецтво” / Д. Андросова. – Київ, 2005. – 17 с.
2. Андросова Д. Інтерпретації Г. Гульдом і В. Деветці Концерту № 24 c-moll Моцарта як втілення стильових альтернатив авторського тексту / Д. Андросова // Педагогіка вищої та середньої школи. – 18’2007. Частина 1. – Кривий Ріг : Друкарський дім, 2007. – С. 1–16.
3. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII–XVIII вв. / С. Артамонов. – Москва : Просвещение, 1978. – 608 с.
4. Беннестад Ф. Э. Григ. Человек и художник ; [пер. с норвежского] / Ф. Беннестад, В. Шельдеруп-Эббе. – М. : Радуга, 1986. – 376 с.
5. Будяковский А. Пианистическая деятельность Ф. Листа / А. Будяковский. – Ленинград : Музыка, 1986. – 356 с.
6. Гойови Д. Е. Гольшев и дада-сериализм / Д. Е. Гойови // Трансформація музичної освіти: культура та сучасність. – Одеса, 1998. – С. 96–101.
7. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – “музичне мистецтво” / Т. Веркіна. – Одеса, 2008. – 16 с.
8. Гулд Глен [В. Дельсон] // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. [Гл. ред Ю. Келдыш]. Т. 2, ГОНДОЛЬБЕРА-КОРСОВ. – М. : Сов. энциклопедия, 1974. – С. 101–102.
9. Гульд Г.: [www.thecadadianencyclopedia.com/articles/emc/glenn-gould](http://www.thecadadianencyclopedia.com/articles/emc/glenn-gould).
10. Даниэль С. Рококо. От Ватто до Фрагонара / С. Даниэль. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. – 336 с.
11. Друскин М. И. Стравинский. Личность. Творчество / М. Друскин. – Москва–Ленинград : Сов. композитор, 1974. – 221 с.
12. Конен В. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США / В. Конен. – Москва : Сов.композитор, 1977. – 446 с.
13. Языческие божества Западной Европы. Энциклопедия. – Москва : Изд. Эксмо ; С.-Петербург : Мидгард, 2005. – 800 с.
14. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. – Frankfurt am M. : Verlag-Anstalt, 1924. – 940 s.
15. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. – Warszawa : Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. – 587 s.

16. Lebl V. *Elektronická hudba*. – Praha : SHV, 1966. – 104 s.
17. Payzant G. *Glenn Gould. Music and Mind*. – Toronto–New-York–London, 1978. – 158 p.

REFERENCES

1. Androsova, D. (2005), “Minimalism in music: direction and principle of the thinking”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts) 17.00.03, Kyiv, National Musical Academy of Ukraine, 17 p. (in Ukrainian).
2. Androsova, D. (2007), *Interpretatsii H. Huldom i V. Devettsi kontsertu № 24 c-moll Motsarta yak vtillennia stylovykh alternatyv avtorskoho tekstu* [The interpretations by G. Gould and V. Devetsi of Piano concerto № 24 c-moll Mozart as entailment of the style alternatives in autor text], *Pedahohika vyshchoi ta serednoi shkoly. 18'2007. Chastyna 1* [Pedagogy of higher and secondary schools. 18'2007. Part 1], Kryvyi Rih, Drukarskiy dim, pp. 1–16. (in Ukrainian).
3. Artamonov, S. (1978), *Istoriya zarubezhnoy literatury XVII–XVIII vv.* [History of the foreign literature of XVII–VIII cent.], Moscow, Prosveshchenie. (in Russian).
4. Bennestad, F., Shelderup-Ebbe, V. (1986), *E. Grig. Chelovek i khudozhnik* [E. Grieg. The Persons and artist], translation with Norwegian, Moscow, Raduga. (in Russian).
5. Budyakovskiy, A. (1986), *Pianisticheskaya deyatel'nost' F. Lista* [Piano activity of F. Liszt], Leningrad, Muzyka. (in Russian).
6. Gojowy, D. (1998) *E. Golyshev i dada-serializm* [E. Golyshev and dada-serialism], *Transformatsiia muzychnoi osvity: kultura ta suchasnist* [Transformation of musical education: culture and modernity], Odessa, p. 96–101.
7. Vierkina, T. (2008) Actual intonation as performance problem. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts) 17.00.03, Odessa, Odessa National A. Nezhdanova Academy of Music, 16 p. (in Ukrainian).
8. Gould Glen, (1974) *Muzykal'naya entsiklopediya v 6-ti tomakh* [Music Encyclopedia in 6 volumes], Editor-in-chief Y. Keldysh, Vol. 2., – Moscow, Sov. entsiklopediya, p. 101–102. (in Russian).
9. Gould, G. Available at: [www.thecadadianencyclopedia.com/articles/emc/glenn-gould](http://www.thecadadianencyclopedia.com/articles/emc/glenn-gould).
10. Daniel, S. (2007), *Rokoko. Ot Vatto do Fragonara* [Rococo. From Vatteau before Fragonard], Sankt-Petersburg, Azbuka-classika. (in Russian).
11. Druskin, M. (1974), *I. Stravinskiy. Lichnost'. Tvorchestvo* [I. Stravinskiy. The Personality. Creative activity]. Moscow–Leningrad, Sov. Kompozitor. (in Russian).
12. Konen V. (1977), *Puti amerikanskoy muzyki. Ocherki po istorii muzykal'noy kul'tury SShA* [Way of the american music. Essays on histories musical cultures of USA], Moscow, Sov. kompozitor. (in Russian).
13. *Yazycheskie bozhestva Zapadnoy Evropy. Entsiklopediya* [The Pagan deity of the West Europe. Encyclopedia] (2005). Moscow, Izd. Eksmo; S.-Petersburg: Midgard. (in Russian).
14. Adler, G. (1924), *Handbuch der Musikgeschichte* [Book of reference of musical history], Frankfurt am M., Verlag-Anstalt. (in Deutschland).
15. *Dzielo Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych* [The work of Chopin as source of performance inspirations ] (1999), Warsaw, Frederic Chopin Academy of Music. (in Polish).
16. Lebl V. (1966), *Elektronická hudba* [Electronic music], Praha, SHV. (in Chechoslovakian).
17. Payzant, G. (1978), *Glenn Gould. Music and Mind*, Toronto–New-York–London. (in English).

УДК 781.033:782

Галина Волкова

### РИТУАЛ КАК ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ПОСТКУЛЬТУРНОГО ОБЩЕСТВА

*В статье исследованы особенности проявления ритуальности в условиях посткультурного пространства социума. Рассмотрены специфику выявления ритуальности и ритуализованных форм отношений в музыкальной и музыкально-дидактической сфере. Охарактеризованы особенности проявления позитивных-отрицательных, по Э. Дюркгейму, ритуальных акций в музыкально-творческой сфере.*

**Ключевые слова:** ритуал, посткультура, культурные ценности, музыкальный компонент ритуальной деятельности.

Галина Волкова

### РИТУАЛ ЯК ЯВИЩЕ КУЛЬТУРИ ПОСТКУЛЬТУРНОГО СУСПІЛЬСТВА

*У статті досліджено особливості виявлення ритуальності в умовах посткультурного простору соціуму. Розглянуто специфіку виявлення ритуальності і ритуалізованих форм відносин у музичній та музично-дидактичній сфері. Охарактеризовано особливості прояву позитивних-негативних, за Е. Дюркгеймом, ритуальних акцій у музично-творчій сфері.*

**Ключові слова:** ритуал, посткультура, культурні цінності, музичний компонент ритуальної діяльності.

Galina Volkova

### RITUAL AS A CULTURAL PHENOMENON OF THE POST-CULTURAL SOCIETY

*This article studies the features of display of rituals in the post-cultural society, as it proceeds from the works of A. Baiburin, V. Kunitsyna, V. Turner, V. Toporov, especially Emile Durkheim, when the diffusion of inertia of rational mindsets of the social being and irrationalizing trends in the relationship in the society lift the mechanisms of ritual actions to gain the very significant weight and relevance. The utopia of "social conflict", its free "conversion" in the favor of a completely aligned individual that has been an energy reserve of the transforming efforts of the Modern Times have been destroyed. What is left is the trust to a particular group, outside of which it is impossible for an individual to achieve accomplishments and which "incorporates" the individual volitions "synergizing" them by terms of communications, opposing information entropy of individualistic outputs. It is the group – the society uniting them by distinguishing communications and experiences individualized in this society, that is the source of the societal, outside of which not only socially meaningful behavior, but also instructive-cementing jointly valued knowledge is impossible.*

*The specific softdetection of rituals and ritualized forms of relationships in the musical, musical-didactic area have been studied. The comprehension of the effectiveness of the ritual, coming after its implementation, creates a belief that the properly executed actions yield the desired result. Permanent and systematic execution of rituals has resulted into a gradual development of the social category of causality, different from the natural (scientific) causality. However, the psychological setting born by the ritual mobilizes attention to a socially useful direction, and the perfect result becomes the property of the collective subject of the group-community.*

*The features of manifestation of positive-negative, according to Durkheim, ritual actions in the musical and creative field as a concentration of theatric components of the social being life in general have been characterized. In the educational process the academic calendar grid of concerts in music schools of different stages by the most stable and emotional coloration of solemnity itself correlates with rituals of calendar nature-honoring festivals in a traditional society. Rituals are present in the*

*process of preparing for the concerts, where pragmatics of preparatory work for “the introduction of a student in the form of readiness” is connected to psychological training of “preparedness”, followed by “musical offering” as such. An analogy can be traced with liturgical acts of the Christian service, in which the prepared to Eucharist (cf. the Liturgy of the catechumens in Orthodoxy, with the story of the Last Supper in the first part of Bach’s Passion) is replaced by the symbols of the sacrifice (the Orthodox Liturgy of the Faithful, the story of Jesus’s Accomplishment in the second part of Bach’s Passion). The ritual of Initiation, having given rise to multiple forms of initiation rites, is observed in established festivals of “first” and “last” calls at schools of general education and music. A sacred idea of the Transfiguration, leading all educational efforts of the subjects of the corresponding system, stands behind this transformation of the social dimension.*

**Key words:** *ritual, post-culture, cultural values, musical component of ritual action.*

Актуальность темы исследования определена посткультурным состоянием современного общества, которое, очевидно, отмежевывается от временем апробированных традиций. Вместе с тем, сама искусственность (противоприродная направленность) позитива человеческого делания, называемого культурой, подвигает к идее выработки новых принципов, исходящих из начальных оснований бытия людей, культурный стержень которого формировался через ритуальную сферу.

Исследование проблем, относящихся к ритуалу, началось ещё в конце XIX в. В работах У. Робертсона-Смита [23], Э. Дюркгейма [4], Дж. Харрисона [22] и других авторов подчёркивалась принадлежность ритуала к сфере сакрального, нерационального, неутилитарного в противоположность профанной, утилитарной, рациональной повседневной деятельности. В функционализме ритуал рассматривался по существу как символ, выражение социальных отношений. Э. Дюркгейм разработал подробную классификацию ритуалов, разделив их на негативные, или аскетические, и позитивные [4]. А. Ван Геннеп исследовал и описал церемонии, связанные с кризисами индивидуального жизненного цикла и событиями календарного цикла, объединив их в категорию обрядов перехода [3]. Символика ритуала стала одной из главных тем французского структурализма (К. Леви-Стросс), рассматривавшего его как знаковую систему [8]. В этологии (К. Лоренц) и этологической антропологии ритуалы рассматриваются как модели поведения, выполняющие главным образом коммуникативную функцию, а также функции контроля агрессивности, консолидации групп и формирования системы культурных символов [9]. Важный вклад в изучение ритуала внесли также В. Тэрнер [16], М. Элиаде [21] и другие зарубежные авторы.

Цель работы – выявление ритуальных стимулов культурных акций, в том числе музыкального обучения-образования и творчества как такового. Общество как реальность *suígeneris*, – реальность особого рода, возникает на основе общих для группы практик, исполнение которых и порождает реальные социальные силы, а “давление” социального, его воздействие, которое ощущают члены группы, выступает в ипостаси атрибутивного и неустраняемого фактора. Так разрушается утопия “противостояния обществу, его свободного преобразования” в пользу совершенно выстроенного индивида, которая составляла энергетический резерв всех преобразовательных действий Нового времени.

Остается – доверие к конкретной группе, вне которой невозможна реализация индивида и которая “вбирает” индивидуальные воления, “синергируя” их условиями коммуникации, противостоящей информационной энтропии индивидуалистских выходов. Именно группа – сообщество, объединяемое их выделяющим общением и индивидуализированными в этой общности переживаниями, и есть тот исток социального, вне которого невозможно не только социально осмысленное поведение, но и цементирующее инструктив совместно ценимое знание.

Соотношение познания и общественной организации, эпистемологии и социологии – одна из ключевых тем работ Э. Дюркгейма: отказавшись от характерного для философии Нового времени представления о врожденных идеях, прежде всего, пространства и времени, он стал рассматривать эти идеи, отсутствующие в индивидуальном опыте, как существующие в социальном опыте группы в виде коллективных представлений, порождаемых совместными – и

прежде всего ритуальными (или ритуализованными, как мы увидим впоследствии) групповыми практиками [4].

И если коммуникационная всеохватность современности позволяет осознавать планетарное людское сообщество как “большую деревню”, в котором индивид и окружение не образуют дистанцированных сущностей, то и подходы Э. Дюркгейма оказываются актуализованными в параллелях к ритуально-обрядовой объединенности деревенского “общезития”, хранящего память о раннесоциальных ценностях человеческой культурной первичности. И если марксизм интересовался первобытным коммунизмом как моделью социальной уравниности людей, то в исследованиях социолога-эпистемолога Дюркгейма проакцентировано психологическое единство познавательной и умотворческой деятельности, реализуемой в церемониально-ритуальной практике сообществ.

Весьма подробно Э. Дюркгейм разбирает ритуальные практики, которые порождают категории познания [19]. И сакральное, в трактовке Дюркгейма, выполняет самостоятельную эпистемологическую функцию, что позволяет выявить глубинную связь между групповым социальным опытом и коллективными представлениями. И это обстоятельство, как мы увидим далее, крайне важно для анализа воспитательно-образовательного процесса современности, в котором интеллектуальное осознание образует далеко не решающую часть познаваемого, поскольку неосознанно вбираемые сведения важны и верны не менее, чем те, которые доступны разумному сознанию воспитуемого-образовываемого [19, с. 8].

В качестве примера рассматривается категория причинности, источником возникновения которой является культ предков. Важнейшей составляющей этого культа является обряд оплакивания покойника, в котором участвует вся группа [19]. Ведь что такое означает коллективная печаль социально сплоченной группы? В ней отражается глубинное ощущение бреши, потери как ее ослабления, для ликвидации которой все ее члены должны собраться вместе и обрести в ритуале свое новое единство и силу (примером использования этой акции может служить церемония отпевания и коллективного прощания с погибшими на киевском Майдане в 2014 году).

Осознание эффективности ритуала, приходящее после его осуществления, создает представление о том, что правильно исполненные действия дают желаемый результат. Следствием постоянного и систематического исполнения ритуалов становится постепенная выработка социальной категории причинности, отличающейся от природной (естественнонаучной) причинности; различие в том, что в случае ритуала не виден результат изменения (появление новой силы и сплоченности), тогда как в другом случае налицо изменение внешних объектов как результат наблюдаемых воздействий сил природы. Однако психологическая установка, рождаемая ритуалом, мобилизует внимание в социально полезном направлении, и этот идеальный результат становится достоянием коллективного субъекта группы-сообщества.

Э. Дюркгейм показывает, что сходные переживания возникают в ходе разных ритуалов, приводя к появлению совпадающих категорий: та же категория причинности может возникать в процессе выполнения ритуалов имитации. Повторяющиеся с определенным интервалом календарные обряды, связанные со сменой сезонов и ритмов трудовой деятельности, порождают категорию времени, а тотемические ритуалы – порождают типологии и классификации и т. д. Религия выступает как инструмент, обеспечивающий регулярное выполнение этих практик [19, с. 10]. А ритуальные акции становятся умовоспитующими факторами, направляющими мыслительную энергию в русло совокупной деятельности индивидов.

По наблюдению автора данной работы, эти категории причинности, типологически-классификационной интеллектуальной выраженности порождаются и в процессе музыкально-творческой деятельности, формируются в воспитательно-образовательном процессе школьных занятий. В творческой деятельности практика обучения ритуализует проявление волнения перед началом работы над новым произведением, перед выходом на сцену, создает предощущение вдохновения. В образовательном процессе – стержневым является четкий календарный план с обрядами-ритуалами первого и последнего звонков, посвящения в

гимназистов-школьников, студентов, в музыкальных школах в музыканты. Иницирующими процедурами при переходе из класса в класс, с курса на курс становятся экзаменационные испытания, жесткость проведения которых исторически сопряжена с обрядами инициации глубокой древности.

Существенно объяснение ритуальных действий для свершающих их, а это, по Дюркгейму, как правило, происходит после осуществления ритуала, а сами объяснения выполняют преимущественно функцию легитимации совершенных действий, используемые при этом словесные выражения – формулы действий, из которых со временем формируется ритуальный канон как основа регулярности и всеобщности принятых ритуальных форм.

Данная разработка идей ритуалики существенна в посткультурной ауре современного “посткультурного” общества, в котором методологический деятельностный плюрализм оппонирует направленности, то есть управляемым интеллектуально-дифференцированным осознанием усилий ушедшей эпохи (см. симптом исчезновения направлений в художественной полистилистике поставангарда) в решении общественно-полезных акций. Конечно, ритуальная практика Нового времени замечательно подкрепляла рационально-волюнтаристски найденные решения. Однако ставка на сознание-осознание была ведущей и в образовании-воспитании, и в культуре социально-политических выходов.

Детищем посткультурного общества стали “революции”, в организации которых явно задействован гомилетический опыт приобщения, тогда как революционные акции Нового времени и Новейшей истории XX века питались наглядно-силовым давлением прорывающихся к власти групп и классов. Ритуализация революционных (и контрреволюционных) выступлений в последние десятилетия имеет достоинством купирование откровенной агрессии заинтересованных групп-слоев, – в этом долгожданные прогнозы благого преобразования общества, явно уставшего от мировых войн и всемирных революций.

Проблема функций ритуала решается в зависимости от того, как понимается связь между ритуалом и повседневной жизнью. В одном случае предполагается, что ритуал есть явление, производное от быта. Эта точка зрения весьма распространена. Именно для нее характерно понимание ритуала как разновидности обычая. В другом случае утверждается противоположное влияние ритуала на быт. Ритуал понимается как некий механизм, регулирующий или санкционирующий явления повседневной жизни. В обоих случаях имеет место презумпция наличия связей между бытом и ритуалом. Им противопоставлен взгляд на ритуал как на нечто самоценное и самодостаточное, не имеющее связей с бытом [1].

В рамках первого подхода ритуал наделяется разнообразными функциями. Одним из первых к проблеме функций ритуала специально обратился Э. Дюркгейм в третьей части своих “Элементарных форм...” [4]. Подход к этой проблеме определялся его общей теорией религии, в которой он видел символическое выражение социальной действительности, абстрагируясь от очевидной в религиозной философии о. П. Флоренского идеи надсоциальной устремленности к Божественному Совершенству, которая породила классические мировые религии и нравственную ответственность индивида за свершаемое, называемую в Православии Страхом Божиим [5].

Ритуал – это осуществляемая в виде церемониала совместная деятельность условного характера, предполагающая участие двух или более лиц, несущая в себе особый эмоциональный заряд и часто сакральный смысл, фокусирующаяся вокруг четко определенного набора социальных объектов и дарующая участникам специфическое чувство торжественности реального бытия и одновременно выхода за пределы обыденного в реальности. Ритуал может возникнуть из любой сферы групповой жизни. Ритуалы почти не допускают вариаций и совершаются под строгим контролем за соблюдением норм взаимодействия участников [12].

Напрашивается соображение, что в любое проявление искусства заложен ритуальный стержень, формирующий особый эмоциональный заряд и ощущение сакральной наполненности, что детерминировано историческими ритуально-обрядовыми истоками всех художественных акций. Поэтому цепочка автор – исполнитель – реципиент самой связью взаимодействия формирует чувство выхода за пределы бытовой реальности, не отрываясь при этом от конкретики мироощущения в пределах “второй реальности” артистического выступления.

Исполнение ритуала обладает чертами драматического действия и подразумевает проигрывание в лицах представлений о своей культуре и мире в целом, разделяемых определенными группами людей [2]. Но ритуал никак не является театром и театрализованным художественно-самозначимым искусством, демонстрируя сформовано-упорядоченно подаваемую самую жизнь.

Эмиль Дюркгейм подразделял ритуалы на две категории: положительные и отрицательные, или сакральные и мирские. Положительные ритуалы сводят участников вместе и, таким способом, поддерживают их социальные отношения и позволяют делать разного рода приношения, включая акты дарения и приветствия. Отрицательные ритуалы (или ритуалы избегания) защищают одних людей и их собственность от посягательств других [13]. Их часто именуют термином “табу”. Нужно отметить: если в положительных ритуалах музыкальное начало играет большую роль, то отрицательные – не содержат музыкального компонента вообще.

В этом плане концертное выступление как деятельность составляет звено положительных ритуалов, чувство радости обязательно должно присутствовать у исполнителей, “заражая” слушателей этой надобыденной эмоциональностью, даже если в создаваемой иллюзорной “второй реальности” представлена драма-трагедия жизненных перипетий. В сфере музыки В. Холопова четко выделила модели “музыкальных” эмоций как тех, в разнообразии выражения которых фундаментом становится “эмоция радости” [18]. И такого рода “искусственность” художественных эмоций является показателем далеко не одной сферы музыки, а истоком указанной искусственности оказывается эмоциональный тонус “позитивных” ритуалов.

В обыденном сознании понятие “ритуал” чаще всего связывается с религиозным предназначением. Вместе с тем, все исследователи ритуалов отмечают ряд характеристик ритуального поведения, которые не имеют религиозной или магической окраски, но являются для него обязательными. Как это отмечено в работе В. Куницыной [7], к их числу относятся (в скобках обозначены далее сравнительные характеристики с религиозными акциями):

1) упорядоченность действий в ритуале, их стандартизированный набор, стереотипичность (в религиозном ритуале всегда есть субъективность проповедничества);

2) символический характер ритуальных действий, выражающих в стилизованной явной форме определенные ценности или проблемы группы или индивида (религиозный символизм гораздо многосоставнее и “плотнее” в смысловом наполнении, как подражания абстракции Идеального);

3) устойчивость во времени, повторяемость, воспроизводимость: слова и действия, составляющие ритуал, определены очень точно и мало изменяются, если вообще изменяются, от одного случая совершения ритуала к другому (динамика-вариабильность сложной религиозной ритуалики);

4) жесткие санкции в случае отклонения участников от правил поведения (откровенно более сложная поведенческая регламентация верующего);

5) неутилитарность, отсутствие материально фиксируемого результата, непосредственной целесообразности в ритуале, его отличие от “рациональной”, практической активности (последнее совпадает с религиозной церемониальностью).

Определение социального ритуала, учитывающее перечисленные выше черты, звучит следующим образом. Социальный ритуал – это исторически сложившаяся форма неинстинктивного, предсказуемого, социально санкционированного, упорядоченного символического поведения, в котором способ и порядок исполнения действий строго канонизированы и не поддаются рациональному объяснению в терминах средств и целей, то есть отсутствует полнота осознания смысла действий. Как видим, признаки социального ритуала прослеживаются в творческом процессе обучения и воспитания музыканта, хотя эстетические критерии, соответственно, вносят особого рода целесообразность и смысл в этого рода деятельность.

Практически все исследователи выделяют следующие функции социальных ритуалов:  
– коммуникативная функция;

- функция мировоззренческая (формирование системы культурных символов);
- функция социализации (социальное воспитание, трансляция опыта, социальных и трудовых навыков от поколения к поколению);
- функция социального контроля;
- функция укрепления сплоченности группы;
- функция регулирования психической стабильности, создания уверенности в трудных и кризисных ситуациях (в период кризиса следование ритуалам может снимать ощущение тревоги и неблагополучия, тем самым вызывая у людей положительные эмоции).

Сравнение функций ритуала и искусства музыки выводит на значимые параллели. Особенно это касается функции социального контроля, в которой прослеживаются аналогии в музыке: представляемое нравится или не нравится, чувствуешь общность или нет. Недаром Э. Дюркгейм, как отмечено выше, отмечал наличие музыкальных компонентов во всех позитивных ритуалах.

Проведение аналогий с образовательным процессом создает также очевидные соотнесенности, хотя чувство стабильности, вырабатываемое ритуальными действиями, не совпадает с конечной целью образовательных занятий как способность все более расширять круг осведомленности-обученности. Иллюстрация – знаменитая притча Древности о малом и большом кругах, очерчивающих условно охват знаний невежды и мудреца, с выводом о несравнимо большей линии окружности у второго, а, значит, соприкосновения второго со сферой непознанного, должно быть охваченным познанием.

Одно из важнейших следствий ритуала (как религиозного, так и бытового) – психотерапевтическая компенсация, которая заключается в осуществлении общения, объединении людей, преодолении одиночества, чувства тревожности, разлада с собой, отчужденности, обособленности и дает человеку чувство принадлежности к группе – социальной, половозрастной, этнической, профессиональной.

Итак, ритуал превращает сложные переживания индивида в согласованную систему символов, предлагает ему образ простого и упорядоченного мира. Когда Э. Дюркгейм называет общество религиозным феноменом, то это – идея, заимствованная у Н. Фюстеля де Куланжа [16], правда, перевернутая “с ног на голову”: для Дюркгейма именно структура общества объясняет религиозные идеи, а не наоборот (как у Фюстеля). Отталкиваясь от идеи, что ритуал представляет собой орудие господства, Дюркгейм развивает ее: ритуал, задающий определенные конфигурации социальных взаимодействий, “производит” религию – мощную моральную силу, служащую фундаментом общества всегда, при всех структурах и режимах – орудием легитимации господства.

Подробное рассмотрение ситуации с изучением ритуалов в XIX – начале XX вв. дано в книге выдающегося французского антрополога Арнольда Ван Геннепа “Обряды перехода” [3]. Гиперкритическое отношение к идеям, высказанным в этой книге со стороны Марселя Моссана на страницах влиятельного журнала *Anneesociologique* [11] по отношению к тогда малоизвестному ученому, предопределило весьма прохладное восприятие книги Геннепа научным сообществом. Однако история рассудила по-своему – с течением времени работа Геннепа приобретала все большую известность, а ее автор – признание. Выдающийся британский социолог Виктор Тэрнер через полвека – в середине 1960-х годов – обратился к работе А. ван Геннепа, идеи которой сформировали его “прозрение” как формирование нового взгляда на африканские культы и культуру [16]. В этом же направлении выстроена книга Р. Коллинза “Четыре социологических традиции” [6].

Специальной значимостью отмечена книга Дюркгейма “Элементарные формы религиозной жизни”, посвященная анализу австралийского тотемизма (1912 г.). Проблема возникновения религии и понятие сакрального рассматривается им в завершающей, третьей части, озаглавленной “Основные ритуальные отношения”. Сакральное возникает в результате человеческих, социальных по своему характеру, взаимодействий, оно – порождение этих взаимодействий – выступает фундаментальной основой конкретного общества. Именно это положение он зафиксировал, сказав, что “нет религий, которые были бы ложными” [4].

Такого рода разработки создают мощный фундамент позициям о. П. Флоренского,



определявшего религиозный культ культурупорождающим фактором [20]. Сакральный стержень музыки и, через нее, искусства в целом составил мощную основу педагогического воздействия, которое породило емкую формулу Античности: музыка – “гимнастика души” [10]. Всеохватывающий гимнастический ритуал античного воспитания определил принципы дидактики для всех поколений человеческого сообщества, насыщая ритуальными стимулами все этапы образовательно-воспитательной деятельности.

В воспитательно-образовательном процессе календарная сетка академических концертов в музыкальных школах разных ступеней самой стабильностью хронологии и эмоциональным окрасом торжественности соотносит с ритуаликой календарных празднеств природопочитания в традиционном обществе. Ритуалика присутствует в процессе подготовки к таким концертам – в схеме построения урока, где прагматика подготовительной работы по “введению ученика в форму готовности”, включающая “разыгрывание” гамм, этюдов, отдельных “трудных мест” программы, соединена с психологическим тренингом “утоволения”, после чего следует прогон “музыкального приношения” как такового.

Напрашивается аналогия литургийным актам христианской службы, в которой уготовливающие к Евхаристии или тому, что ее символизирует, действия (ср. с Литургией Оглашенных в Православии, с сюжетом Тайной вечери в первой части баховского Пассиона) сменяются символикой жертвоприношения (Православная Литургия Верных, сюжет Иисусова Свершения во второй части Пассиона И. С. Баха).

Ритуал Посвящения, породивший множественные формы обрядов инициации, прослеживается в установленных праздниках Первого и Последнего звонков в школах общеобразовательных, в музыкальных – это Праздники посвящения в музыканты и торжественных завершающих актов, в которых смыслом является изменение социального статуса участников. А за этим преобразованием социальных параметров стоит сакральная идея Преображения, руководящая всеми воспитательно-образовательными усилиями субъектов соответствующей системы.

Ритуал как рудимент архаического общества актуализируется в посткультурном пространстве сегодняшнего дня, когда рационально-логические поведенческие принципы, доминировавшие в социуме в Новое время, в Новейшей истории очевидно сосуществуют в неосинкретическом качестве с подсознательными действиями, руководимыми архетипическими и мифологено-символическими, религиозными факторами. Музыкальная практика, изначально насыщенная религиозными и архаическими синкретическими способами выражения, в способах педагогической работы, в том числе и “самовоспитательных” мер творческого индивида, в формах художественного выражения обнаруживает ощутимые связи с ритуально-церемониальными акциями. А эти последние образуют существенную составляющую не только сферы профессиональной деятельности, но также и нечто желательное в коммуникативной практике социума в целом.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Байбурин А. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А. Байбурин. – С.-Петербург : Наука, 1993. – 253 с.
2. Большая психологическая энциклопедия тестов / [Гл. ред. А. Карелин]. – Москва : Эксмо, 2007. – 416 с.
3. Геннеп А. ван. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов / А. ван Геннеп. – Москва : Восточная литература, 2002. – 217 с.
4. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни. Тотемистическая система в Австралии. (Введение, Глава 1.) / Э. Дюркгейм // Классики мирового религиоведения. Антология. – Т. 2. – Москва, 1998. – С. 174–230.
5. Законъ Божій. Репринтное издание. – Ленинград : Московская Патриархия, Ленинградское Епархиальное управление, 1990. – 723 с.
6. Коллинз Р. Четыре социологических традиции / Р. Коллинз. – Москва : Территория будущего, 2009. – 320 с.

7. Куницына В. Межличностное общение: Учебник для вузов / В. Куницына. – С.-Петербург : Питер, 2001. – 535 с.
8. Леви-Стросс К. Мифологики: В 4-х томах. – Т. 1: Сырое и приготовленное / К. Леви-Стросс. – Москва ; С.-Петербург : Университетская книга, 1999. – 406 с.
9. Лоренц К. Агрессия: так называемое зло / К. Лоренц. – Москва : Наука, 1994. – 246 с.
10. Лосев А. История античной эстетики. Ранняя классика. – 1-е изд. / А. Лосев. – Москва : Искусство, 1963. – 163 с.
11. Мосс М. Общества. Обмен. Личность / М. Мосс. – Москва : Восточная литература, 1996. – 416 с.
12. Обряд. Ритуал // Культура и культурология: Словарь [А. Кравченко, сост. ред.]. – Москва : Деловая книга, 2003. – 734 с.
13. Сорокин П. Эмиль Дюркгейм о религии / П. Сорокин // Новые идеи в социологии: Сб. 4. – С.-Петербург : Образование, 1914. – 80 с.
14. Теплов Б. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов // Проблемы индивидуальных различий. – Москва : Изд. Академии наук РСФСР, 1961. – 326 с.
15. Топоров В. О ритуале. Введение в проблематику / В. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – Москва, 1988. – 300 с.
16. Тэрнер В. Символ и ритуал / В. Тэрнер. – М. : Наука, 1983. – 277 с.
17. Фюстель де Куланж Н.-Д. Гражданская община древнего мира / Н.-Д. Фюстель де Куланж ; [Пер. с фр. под ред. проф. Д. Н. Кудрявского]. – С.-Петербург, 1906. – 495 с.
18. Холопова В. Музыка как вид искусства / В Холопова. – Москва : Научно-творч. центр “Консерватрия”, 1994. – 260 с.
19. Черных А. Ритуалы в медиатизированном обществе // препринт WP14/2012/03 [Текст] / А. Черных. Нац. исслед. ун-т “Высшая школа экономики”. – Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2012. – 56 с.
20. Шапошников Л. П. А. Флоренский и современное православие / Л. Шапошников // Филос. науки. – Москва, 1987. – № 5. – С. 67–77.
21. Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде. – Москва : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
22. Harrison J. E. Ancient Art and Ritual / J. E. Harrison. – London, 1951.
23. Robertson-Smith W. Lectures on the religion of the Semites / W. Robertson-Smit. – London, 1927.

#### REFERENCES

1. Baiburin, A. (1993), *Ritual v traditsionnoy kul'ture. Strukturno-semanticheskiiy analiz vostochnoslavjanskikh obryadov* [Ritual in traditional culture. Structural and semantic analysis of East Slavic rituals], St.-Petersburg, Nauka. (in Russian).
2. Karelin, A. (2007), *Bol'shaya psichologicheskaya entsiklopediya testov* [Most psychological tests encyclopedia], Moscow, Eksmo. (in Russian).
3. Gennep, A. (2002), *Obryady perekhoda: Sistematicheskoye izucheniye obryadov* [Rites of transition: the systematic study of the rites], Moscow, Vostochnaya Literatura. (in Russian).
4. Durkheim, E. (1998), *Elementarnyye formy religioznoy zhizni. Totemisticheskaya sistema v Avstralii* [Elementary forms of religious life. Totemic system in Australia], *Klassiki mirovogo religiovedeniya. Antologiya T. 2* [Classics of world religion. Anthology Vol. 2], Moscow. (in Russian).
5. *Zakon Bozhiy* [Act of God], (1990), Reprint issued, Leningrad, Moscow Patriarchate Diocesan Administration. (in Russian).
6. Collins, R. (2009), *Chetyre sotsiologicheskikh traditsii* [Four sociological traditions], Moscow, The territory of the future. (in Russian).
7. Kunicyna, B. (2001), *Mezhlichnostnoye obshcheniye* [Interpersonal communication], Textbook for high schools, St.-Petersburg, Piter. (in Russian).
8. Lévi-Strauss, K. (1999), *Mifologiki. V 4-kh tomakh*. T. 1. Syroye i prigotovlennoye [Mifologiki. In 4 volumes. T. 1. Raw and cooked], Moscow, St.-Petersburg, University book. (in Russian).
9. Lorenz, K. (1994), *Agressiya: tak nazyvayemoye zlo* [Aggression: the so-called evil], Moscow, Nauka. (in Russian).

10. Losev, A. (1963), *Istoriya antichnoy estetiki . Rannyyaya klassika* [History of ancient aesthetics. Early classics], Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
11. Moss, M. (1996), *Obshchestva. Obmen. Lichnost'* [Society. Exchange. Personality], Moscow, Vostochnaya Literatura. (in Russian).
12. *Obryad. Ritual*. [The Rite. Ritual] (2003), *Kul'tura i kul'turologiya* [Culture and culturology], a dictionary of A. Kravchenko, compl. ed., Moscow, Business book. (in Russian).
13. Sorokin, P. (1914), *Emil Dyurkgeym o religii* [Emile Durkheim on religion], *Novye idei v sotsiologii* [New Ideas in Sociology], St.-Petersburg, Obrazovanie. (in Russian).
14. Teplov, B. (1961), *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey* [Psychology musical abilities], *Problemy individual'nykh razlichiy* [Problems of individual differences], Moscow, Academy of Sciences of the RSFSR. (in Russian).
15. Toporov, B. (1988), *O rituale. Vvedeniye v problematiku* [About ritual. Introduction to the problems], *Arkhaicheskiy ritual v fol'klornykh i ranneliteraturnykh pamyatnikakh* [The archaic ritual in folklore and ancient literature monuments], Moscow. (in Russian).
16. Turner, B. (1983), *Simvol i ritual* [Symbol and ritual], Moscow. (in Russian).
17. Fustel de Coulanges, N.-D. (1906), *Grazhdanskaya obshchina drevnego mira* [The civil community of the ancient world], with Fr. Ed. Prof. D. Kudravskiy, St.-Petersburg. (in Russian).
18. Holopova, V. (1994), *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an art form], Moscow, Scientific and creative Center of "Konservatريا". (in Russian).
19. Chernykh, A. (2012), *Ritualy v mediatizirovannom obshchestve* [Mediatization rituals in society], National Research University of the Higher School of Economics], Moscow, Publishing House of the Higher School of Economics. (in Russian).
20. Shaposhnikov, L. (1987), *P. A. Florenskiy i sovremennoye pravoslaviye* [P. A. Florensky and modern orthodoxy], *Filosofskie nauki* [Philosophical sciences], Moscow. (in Russian).
21. Eliade, M. (1994), *Svyashchennoye i mirskoye* [Sacred and profane], Moscow, Izd-vo MGU. (in Russian).
22. Harrison, J. E. (1951), *Ancient Art and Ritual*, London. (in English).
23. Robertson-Smith, W. (1927), *Lectures on the religion of the Semites*, London. (in English).

УДК 78.031

Татьяна Каплун

**ИДЕАЛ МУЖСКОЙ СВЯТОСТИ В ДРЕВНЕКИЕВСКОЙ АГИОГРАФИЧЕСКОЙ  
И ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИЯХ  
(НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗОВ АНТОНИЯ И ФЕОДОСИЯ ПЕЧЕРСКИХ)**

*В статье исследовано исторические и источниковедческие проблемы певческой службы святым Антонию и Феодосию Печерским. Рассмотрены особенности формирования культа древнерусских святых на агиографическом и богослужебно-певческом уровнях. Проведен анализ вербального и невменного текста указанных служб, который выделяет круг духовных качеств святых и характеризующие их мелизматические фигуры и попевки.*

**Ключевые слова:** древнекиевская святость, Антоний и Феодосий Печерские, агиография, певческие рукописи, духовные качества, фитные фигуры, попевки.

Тетяна Каплун

**ІДЕАЛ ЧОЛОВІЧОЇ СВЯТОСТІ В ДАВНЬОКІЇВСЬКІЙ АГІОГРАФІЧНІЙ  
ТА СПІВОЧІЙ ТРАДИЦІЯХ  
(НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗІВ АНТОНІЯ І ФЕОДОСІЯ ПЕЧЕРСЬКИХ)**

*У статті досліджено історичні і джерелознавчі проблеми співочої служби святым*

*Антонію и Феодосію Печерським. Розглянуто особливості формування культу давньоруських святих на агіографічному та богослужбово-співочому рівнях. Проведено аналіз вербального та невменного тексту вказаних служб, який виокремлює коло духовних якостей святих та мелізматичні фігури і поспівки, які їх характеризують.*

**Ключові слова:** давньокиївська святість, Антоній та Феодосій Печерські, агіографія, співочі рукописи, духовні якості, фітні фігури, поспівки.

Tatyana Kaplun

**THE IDEAL OF MALE HOLINESS IN ANCIENT KYIV HAGIOGRAPHIC AND SINGING TRADITIONS (ON THE EXAMPLE OF IMAGES ANTHONY AND THEODOSIUS)**

*The article focuses on the incarnation in ancient hagiographic and church-singing tradition of male aspects of Orthodox holiness in the face of one of the first saints Ancient Kyiv – the monks of Kiev-Pechersk monastery Anthony and Theodosius.*

*The most characteristic of the medieval culture type of holiness – the ascetic monk – these materials reveal the traditional set of topoi, concepts and symbols in a hagiographic and liturgical texts, which deeply reveal the spiritual qualities of the saints of the early Christian period in the history of Kievan Rus laid the foundations of the monastic life and became a model of service to the Orthodox Church.*

*Basic information about the life and heroism of sanctity of ancient saints, we find in their Lives (“Life of Theodosius” is written in the 80 years of XI century Nestor the Chronicler, the life of St. Anthony remained fragmented as part of a series of written records). In the lives of these, according to the requirements of the genre, represented by the traditional narrative motifs (born of pious parents, the attraction to the church since childhood, a new monastery device, etc.). Art Lives of the dominant religious motive is likening the angels.*

*Services Pechersk saints, including their singing side, little studied in domestic science. Backed by Cyril Belozersky list znamenny singing manuscripts 80th. of the XVI century, in which there is a service of Theodosius, the author reveals a fairly complete version of the hook Old Russian sacred service, which includes more than 15 hymns, which was not considered medievalist and introduced for the first time in the scientific revolution.*

*Text analysis of ancient Russian life Theodosius Pechersky and modern text service Anthony and Theodosius showed a circle of spiritual qualities of the holy monk, that is inherent in them: divine wisdom, God Mind, wisdom and knowledge of God; luminosity; enlightenment; spirituality associated with assimilation to Christ; chastity; purity; meekness; tihost; humility; forgiveness; love; austerity; hard work; spiritual guidance, ease of mind, the spiritual gift of insight. This range of qualities present in a particular context, all chanting the holy men and embodies the ideal image of the ancient Russian Orthodox and holiness in general.*

*For hagiographic and singing texts characterized by the presence of stable verbal and neumes formulas (stable verbal turns, melismatic and singing figures that produce the most significant word and a number of words that carry a high spiritual meaning. This circle of words, characters emphasizes using melismatic singing of as a source of grace (“otcemo”, “ynokuiushchymo”), as a means of spiritual work (we – “molymsia”, St. Anthony and Theodosius – “molisyа”, ”moli” for us, and then how obedient “oucheniko” we hope to “spastysia” and the saints – to “spasty” us as “pesnemi” and actions “dobrodetelno”).*

*Further, in the marked circle songs old Russian monody used in the analyzed hymns, of which the most commonly used kulisma, in a symbolic interpretation of expressing affection, forgiveness, an appeal to the neighbor with love and kakiza, grunka, key Sredinka, Dolinka, Khamila, quote and all.*

**Key words:** Ancient Kyiv holiness, Anthony and Theodosius, hagiography, choral manuscripts, spiritual qualities, Fita-figures, the melodic fragment.

*“Дух Святой написал жития святых, чтобы каждый из проводящих какой-либо образ жития возводился к истине подобными примерами”  
Св. преп. Нил Синайский (V в.) [5, с. 341]*

Современное музыковедение демонстрирует значительное расширение границ своего исследовательского поля: в него попадают такие явления, которые ранее либо находились на периферии изучения истории музыкальной культуры, либо понимались как особая, замкнутая сфера. В полной мере это относится к изучению истории духовной культуры Средневековья, и, прежде всего, религиозного сознания и религиозных практик, отраженных в богослужебной певческой традиции.

В фокус внимания ученых попадают явления и источники, ранее мало задействованные в исследованиях богословско-богослужебных основ православной средневековой истории. К числу таких вновь обнаруженных “окон в прошлое” относятся средневековая агиография и, в особенности, богослужебная практика культа святых Древней Руси, претворяющих специфику восприятия феномена святости в восточнославянской церковной, в том числе агиографической и певческой, традиции.

Рассмотрение ряда аспектов богослужебных текстов, посвященных святым, определяется стремлением исследователей рассматривать их как существенный элемент духовно-социальной жизни Средневековья, с одной стороны, и как зеркало, отражающее важнейшие категории средневекового сознания, с другой. Проблемы, касающиеся этой темы, рассматривались в исследованиях В. Васильева [2], Е. Голубинского [4], М. Парамоновой [10], Н. Серegiной [12], В. Топорова [14], Г. Федотова [15] и других.

Цель статьи – выявление в древнекиевских агиографических и богослужебных текстах свидетельств о духовных доминантах средневекового сознания, что позволяет раскрыть различные аспекты жизни общества эпохи Средневековья. Изучение указанных памятников, а также иных письменных свидетельств православной духовной традиции, фиксирующих принципы моделирования образа святого, ориентировано, в свою очередь, на выяснение представлений о религиозном идеале средневековой эпохи.

В нашей статье речь пойдет о воплощении в Киевской Руси идеала святости в лице одних из первых древнекиевских святых – монахов Киево-Печерского монастыря Антония и Феодосия Печерских. Рассмотрение духовных качеств двух величайших святых своего времени, отраженных в житийной и церковно-певческой традиции, позволит выявить *мужские* аспекты древнерусской святости.

Как известно, “образ святого – героя, воплощавшего христианский духовно-этический идеал, – создавался путем наложения агиографического текста на обстоятельства жизни героя в совокупности представлений об образцовом христианине и избраннике Божьем (т. н. “концепция святости”). Биография героя или его личность как таковые не интересовали автора жития: его целью было найти и сделать явными для всех подтверждения совершенства и избранности святого” [10, с. 12].

Основой для агиографического дискурса является следование Библии как непререкаемо авторитетному источнику и повествованию о Христе, уподобление которому было универсальной “матрицей” поведения святого. Образно-риторический язык агиографических и богослужебных текстов в значительной мере основан на прямых цитатах и парафразах из Священного Писания, а также из других авторитетных текстов (как духовных, так и исторических). Герой жития, таким образом, может быть отнесен к определенной категории святых в соответствии с традиционными для данного типа святости атрибутами и жанровыми конвенциями.

В агиографических источниках, создававших определенный идеал личного благочестия, задается система связи святого с Богом и с социумом (соответственно, вертикальный и горизонтальный типы взаимоотношений). И все жизненные коллизии, происходившие в жизни святых, становились объектом рефлексии, основной модус которого определялся духовно-нравственной системой христианских ценностных моделей. Традиционный набор топосов, концептов и символов оставлял для авторов житийных и богослужебных текстов возможность их отбора, выстраивания и комбинирования в определенной последовательности, что, тем не

менее, давало возможность истолкования смысла используемых параллелей.

Первоначально применение термина “святой” было лишено строгой определенности. Исторически первым типом святости был *святой-мученик*, воплотивший мистико-этические устремления раннего христианства и имевший эсхатологическую направленность; мученичество как высшая форма религиозной избранности почиталось на протяжении всего средневековья, и особенно в системе народного почитания. Позже появляется новый тип святости – *святой-исповедник*, который персонифицировал религиозное подвижничество и уже не включал как обязательный момент мученическую смерть [3, с. 11, 26].

Наиболее типичной фигурой в кругу святых на протяжении всего Средневековья и доминирующей в течение его первых столетий был образ **монаха-аскета**, поскольку развитие монашества как аскетического движения оказало огромное влияние на определение критериев святости.

Представления о святости вобрали в себя как основные требования христианской религиозной этики, так и практики личного благочестия. Особую значимость при этом приобретают мотивы подражания Христу и апостольской жизни. Хотя совершенство святого и связывалось в значительной мере с его личными усилиями, проявление святости в форме исключительной личной религиозности и сверхъестественных способностей воспринималось как внезапное озарение, очевидное влияние божественной благодати. Особые достоинства святого обычно обнаруживались в раннем возрасте и указывали на его изначальную избранность, которая становилась явной в ходе последующей жизни.

Антоний (ок. 982 – 1037) и Феодосий Печерские (1008 – 1074) – яркие фигуры раннехристианского периода истории Киевской Руси, заложившие основы древнерусской монашеской жизни и ставшие образцом служения Православной церкви как монахи-аскеты.

Феодосий Печерский как древнекиевский святой был торжественно канонизирован молодой церковью вторым после братьев-мучеников Бориса и Глеба. Основатель Киево-Печерского монастыря стал первым преподобным на Руси и “предпочтение, отданное современниками святому Феодосию перед Антонием не было случайностью. В лице первого Древняя Русь нашла свой идеал святого, которому оставалась верна много веков” [15, с. 28].

Основные сведения о жизни и подвиге святости древнерусских святых мы находим в их Житиях, – особом повествовательном жанре христианской литературы, который, входя в состав Св. Предания Православной Церкви и подчиняясь строгим стилистическим канонам жанра, почти не дает факты исторической биографии святого, поскольку житие освещает не столько личностные черты героя, сколько его духовный подвиг и путь к святости, т. е. собственно предмет поучения и почитания.

“Житие Феодосия” – инока, а затем игумена Киево-Печерского монастыря – написано в 80-х годах XI века монахом той же обители – Нестором Летописцем через 30 с небольшим лет после преставления святого и принадлежит к жанровой разновидности житий по типу святости – это житие основателя монастыря и преподобного. С XII века “Житие” входило в состав Патерика Печерского, наиболее древняя редакция которого сохранилась в Успенском сборнике XII–XIII вв.

Жития преподобных представляют собой самый распространенный тип агиографических текстов, направленных на выявление сути и вневременного содержания подвига святого, земная жизнь которого была путем к Богу. Поэтому агиограф зачастую оставляет в образе святого лишь типическое, каноническое, “небесное”<sup>1</sup>. Этим объясняется традиционное для данных житий наличие большого числа устойчивых литературных формул, общих для ряда текстов мотивов, сюжетов, структурных элементов текста, которые на первый взгляд кажутся простыми заимствованиями [3, с. 49]. Так, жизнеописание святого, как того

<sup>1</sup> Будучи одним из самых формализованных литературных жанров, Житие строго следует канону, проявляющемуся на всех уровнях – *структурном* (строгая схема жития), *стилистическом* (круг определенных поэтических средств, важнейшим из которых является агиографическая топика – κοινὸ τόποι, т. н. общие места), *идейном и символично-богословском* (принцип уподобления и следования сакральным образцам – подражание Христу, ангелам, другим святым).

требовал жанр произведения, содержит ряд стереотипных сюжетных мотивов: рождение будущего святого от благочестивых родителей, “прилежание” к церкви с детства, избегание радостей и соблазнов “мирской жизни”, собрание братии и устройство нового монастыря и др. Художественной доминантой монашеских житий является мотив подражания (и/или уподобления) ангелам, т. е. монахи должны вести ангелоподобную жизнь: отвергнуть жизнь плотскую и сосредоточиться на жизни духа [8], что мы видим в Житии преп. Феодосия Печерского.

Но в то же время это житие привлекает обилием ярких картин мирского и монастырского быта Киевской Руси. Феодосий, смиренный нравом отрок, терпеливо сносивший побои матери и издевательства сверстников, становится деловитым хозяином монастыря и смело вмешивается в политическую жизнь страны. Мать Феодосия, вопреки христианскому благочестию, которым, по агиографическому канону, наделил ее Нестор, борется со стремлением сына “даться” Богу. Монахи Киево-Печерского монастыря предстают перед нами вполне земными людьми, которые с трудом примиряются с суровым монастырским уставом, сильно уступая своему игумену в трудолюбии, смирении и благочестии [7].

В описании чудес и видений Нестор сумел найти выразительные детали, создающие иллюзию достоверности даже в самых фантастических эпизодах. В то же время, за исключением традиционного для житий вступления, где автор молит Бога помочь в написании произведения и сетует на свое «невежество», и некоторых молитв Феодосия, житие лишено риторических рассуждений, будучи сюжетным и динамичным.

Если житие преп. Феодосия сохранилось в составе ряда рукописных сборников, древнейший из которых, Успенский, относится к концу XI в., то житие преп. Антония по неизвестным на сегодня причинам было утрачено еще в древнерусский период и сохранилось лишь фрагментами в составе ряда письменных памятников<sup>1</sup>.

Согласно данным источникам, с юных лет будущий киевский святой, мирское имя которого было Антипа [11, с. 89], почувствовал влечение к духовной жизни и решил идти на Афон, где принял Великую схиму с именем Антония. Вернулся он в Киев в 1028 г., когда великим князем Руси был Ярослав Мудрый. Здесь, где в качестве исполнения послушания от афонского игумена, преп. Антоний основывает иночество в новопросвещенной христианской стране [6]. Памяти святого посвящен в годовом круге ряд дат: 10 (23) июля, 2 (15) сентября – вместе с преп. Феодосием Печерским, 28 сентября (11 октября) в составе “Собора преп. Отцов Киево-Печерских” и 2-я неделя Великого поста (Собор всех Печерских святых).

Киево-Печерским монашеством были восприняты афоно-студитские идеи, и Феодосий как основатель первой монашеской обители Киевской Руси стал печерским подвижником, сознательно адаптировавшим к древнерусской действительности монастырскую ортодоксию Афона (по инициативе святого был принят первый Устав Печерского монастыря, составленный на базе студийского общежительного устава, список которого был прислан по просьбе Феодосия из Константинополя около 1068 г. и ставший основой монастырской жизни всей Руси). Именно он сформулировал важнейшие политические требования, определявшие церковную линию в эпоху удельных княжеств, также преподобный дал соответствующий идеал христианского праведника, положенный в основу отечественной религиозной традиции.

Службы, посвященные святым Антонию и Феодосию Печерским, как древнерусского, так и Нового периодов, – тема практически не исследованная в науке. Единственный ученый, обращавшийся к истокам древнерусской литургической традиции, – Ф. Г. Спасский в своей книге “Русское литургическое творчество” посвятил службам Феодосию Печерскому несколько страниц 4-й главы [13, с. 74–79]. Что касается службы Антонию Печерскому, то информация о ней практически отсутствует в исследовательской литературе.

В частности, исследователь пишет о службах св. Феодосию следующее: “вторая служба

<sup>1</sup> Например, “Житие преп. Феодосия”, “Повести Временных лет”, а также ряда позднейших летописей XVII века – Густынской, Архангелогородской. Т. о., главным источником жизнеописания преп. Антония служит “Сказание чего ради Печерский монастырь назвася”, содержащееся в составе “Повести Временных лет” и написанное печерским иноком преп. Нестором Летописцем.

Киевского творения [под первой подразумевается служба мученикам Борису и Глебу – Т. К.] и сама заимствует из греческих источников и становится источником для заимствований для позднейших служб” [13, с. 74]. Далее автор указывает на присутствие в двух минейных службах (день памяти 3 мая и день перенесения мощей 14 августа) Феодосия Печерского элементов Студийского и Иерусалимского уставов, а также рассматривает вероятного автора этих служб – печерского инок Григория (ум. в 1120 г.), творца канонов, которому приписывает также канон на перенесение мощей св. Николая [13, с. 74].

В рассматриваемой службе (в частности, в каноне) используется текст житийной литературы Иакова Чернорица и Нестора Летописца (например, указывается на желание преп. Феодосия отправиться в Палестину), а также присутствует общность сюжетных мотивов и топосов в стихирах служб тезоименитого Феодосию Печерскому преп. Феодосия, память которого приходится на 11 января. Отметим также, что тексты службы киевского инок затем будут активно задействованы в аналогичных службах не только Киевской, но и Московской Руси, в том числе в знаменитых текстах крупнейшего автора московских служб святым Пахомия Серба (так, прямые параллели присутствуют между первой и второй стихирами и славником на хвалитех и тропарем, а также кондаком службы преп. Сергию Радонежскому) [13, с. 76–78].

Рассматривая особенности текста двух служб Феодосию Печерскому, Ф. Г. Спасский отмечает стилиевые различия между текстом всей службы и текстом стихир на литии и седаьнов: на многословие, напыщенность и чрезмерную насыщенность житейскими подробностями текстов указанных песнопений, противостоящей краткости и простоте остальных образцов древнекиевской службы. Также ученый, рассматривая текст третьей стихир на литии, пишет о ее громоздкости и присутствии в ней поздней вставки – обращения к Антонию и Феодосию Печерским, что является отходом от темы прославления только преп. Феодосия, характерного для древнего текста службы [13, с. 78].

Вторая служба 14 августа преп. Феодосия, древняя по всем показаниям, согласно описанию ученого, принадлежит Григорию и посвящена перенесению мощей преподобного, будучи написанной под живым впечатлением от открытия и перенесения мощей святого. “Многие песнопения взяты из общей минеи, даже тропарь общий преподобным. Положен, все же, полиелей, имеется стихира по 50 псалме из общей же минеи и стихир на хвалитех” [13, с. 79].

Источниковедческие разыскания списков древнерусской службы обоим святым – дело крайне трудоемкое, потребовавшее от автора статьи ряда лет для поиска, систематизации и обработки указанного материала. На сегодняшний день в работе у нас в качестве репрезентативного источника имеется список певческой рукописи 80-х гг. XVI века Кирилло-Белозерского монастыря, находящийся в Рукописном отделе Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург) под шифром Кир.-Белоз. собрание, № 586/843, в которой на л. 549 об. – 552 помещена служба Феодосию Печерскому. Данный памятник содержит поистине уникальное количество служб древнерусским святым и фиксирует очень обширный круг песнопений святым, зафиксированный беспометной знаменной нотацией (см. репертуарный список службы в *Приложении 1* данной статьи), – свыше 15 песнопений, т. е. достаточно полный вариант крюковой службы древнерусскому святому. Как замечает петербургский исследователь М. Василик, “нотированные беспометные списки этих песнопений представляют собой крайне редкое явление в древнерусской рукописной традиции” [1, с. 264]. Кроме того, в рукописи присутствует указание на исполнение канона святому с крюковым вариантом катавасии канона “Иже твое преславное оупение празднуюущихо”. Насколько нам известно, данный цикл не рассматривался медиевистами и вводится нами в научный оборот.

Помимо древнерусского памятника, нами привлекаются тексты богослужения послереформенного периода, т. е. существующие с середины XVII века по сегодняшний день в богослужебной традиции православной русской церкви. В частности, мы используем текст службы Антонию и Феодосию Печерским, изложенном в т. н. “Зеленых Минеях”, наиболее полном собрании современных православных служб святым.

Антоний и Феодосий Печерские относятся к разряду преподобных святых,



т. е. “христиан, прославленных за их монашеские подвиги и достигшие святости путем монашеской аскезы. ... Обожение составляет существо святости для любого лика святых. Термин обожение необходимо понимать в свете учения свт. Григория Паламы (XIV в.) о различии в Боге сущности и энергии. ... обожение, то есть причастность “Божескому естеству” (2 Пет. 1. 4), есть причастность ... Божественным энергиям” [3, с. 26], ибо “Бог, невидимый по природе, делается видимым благодаря энергиям”, – учит свт. Григорий Нисский” [3, с. 27].

Анализ текста древнерусской службы Феодосию Печерскому и современного текста службы Антонию и Феодосию Печерским выявил круг духовных качеств святых преподобных, который им присущ: богомудрость, богоразумие, мудрость, богопознание; светоносность; просветительство; духовность, связанная с уподоблением Христу; целомудрие; чистота; кротость; тихость; смирение; всепрощение; любовь; аскеза; трудолюбие; духовное наставничество, простота ума, духовный дар прозрения. Указанный круг качеств присутствует в том или ином контексте во всех песнопениях святым и воплощает мужской идеальный образ древнерусской и православной святости в целом.

Гимнографический текст песнопений святому Феодосию Печерскому, представленный в древнерусском невменном памятнике конца XVI века, является результатом творческого и религиозного вдохновения монаха Киевской Руси и представляет собственно оригинальное творение восточнославянской средневековой культуры.

В. О. Ключевский писал о “готовых формулах жития”, Д. С. Лихачев в своих работах объясняет заимствование готовых формул термином “этикетность”, которая как область сознания теснейшим образом связана с каноном. “Этикет же объясняет заимствования из одних произведений в другие устойчивых формул и ситуаций, способы образования редакций” [9, с. 94]. Подобный прием используется и в невменной строке древнерусского музыкального памятника – в нем графическим способом выделяются самые значимые слова и ряд слов, несущие высокую духовную нагрузку. В певческой рукописи подобное выделение связано с фитными и лицевыми распевами, а также с попевочной структурой, которая к концу XVI века являлась устойчивой и развитой, обозначенной в музыкально-теоретических памятниках XVI–XVII вв. как “Какизники” (от слова “какиза, кокиза” – попевка).

Проанализировав невменную и вербальную строки древнерусских песнопений святому Феодосию Печерскому, мы выявили круг фит и попевок, применяемых в вышеуказанном списке певческой рукописи: фиты как наиболее развитые внутрислоговые мелодические образования знаменного распева применяются древнерусскими распевщиками на следующих словах-символах: “отце́мо”, “инокую́щимо”, “моли́мся”, “моли́ся”, “моли́”, “оучени́ко”, “спасти́ся”, “спасти́”, “песне́ми”, “добродетел́но”, “распали́лося”, “свы́ше”, “серде́цы” (а также на словах – “еси́”, “твоя́”, “тебе́” и “твоим”, “на Тя”, “тем же”, “тамо”) (список песнопений, в которых применяются фиты и лица, а также их начертания см. в Приложении 2).

Как видим, круг слов-символов акцентирует при помощи мелизматического распевания *источник благодати* (“отце́мо”, “инокую́щимо”, т. е. печерских преподобных отцов) и *способы духовной работы* (мы – “моли́мся”, святые Антоний и Феодосий – “моли́ся”, “моли́” за нас, а затем как послушные “оучени́ко”, мы имеем надежду “спасти́ся”, а святые – “спасти́” нас, как “песне́ми”, так и поступками “добродетел́но”).

Из круга попевок древнерусской монодии в анализируемых песнопениях наиболее часто употребляемы: кулизма, которая в символической трактовке выражает умиление, прощение, обращение к ближним с любовью, какиза, грунка, ключ, срединка, долинка, хамила, кавычка и др.

Таким образом, на основе анализа древнерусских житийных и церковно-певческих невменных источников в статье выявляются вербальные и певческие способы воплощения круга важнейших топосов *мужских* аспектов православной святости в лице одних из первых древнекиевских святых – монахов Киево-Печерского монастыря Антония и Феодосия Печерских.

ЛИТЕРАТУРА

1. Василик М. Тропари преподобным святым в Стихираре “Дьячее око” / М. Василик // Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика) / Сост. Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина. – С.-Пб. : Ut, 2002. – С. 261–290.
2. Васильев В. П. История канонизации русских святых / В. П. Васильев. – М. : Универ. тип., 1893. – 256 с.
3. Владимир (Швец), архимандрит, Сорочан С. Б. Введение в агиографию. Учебное пособие / Владимир (Швец), архимандрит, С. Б. Сорочан. – Харьков : Майдан, 2015. – 264 с.
4. Голубинский Е. Е. История канонизации святых русской церкви / Е. Е. Голубинский. – М. : Крутицкое Патриаршее Подворье: О-во любителей церк. истории, 1998. – 606 с.
5. Добротолюбие избранное для мирян / Сост. архим. Ювеналия (Килина). – М. : Изд-во Сретенского монастыря, 2007. – 146 с.
6. Житие преподобного Антония Печерского, основателя Киево-Печерской лавры и первоначальника иноков русских. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://saints.ru/a/antoniya\\_pechersk.htm](http://saints.ru/a/antoniya_pechersk.htm).
7. Житие Феодосия Печерского // Библиотека литературы Древней Руси / [Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко]. – Т. I. XI–XII вв. – СПб. : Наука, 1997. – С. 352–433.
8. Житийная литература // Православная энциклопедия. – М. : Изд-во церковно-научного центра РПЦ “Православная энциклопедия”. – 2000–2012. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.pravenc.ru>.
9. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – Л. : Наука, 1967. – 372 с.
10. Парамонова М. Ю. Культ святых и их социальные функции в средневековой Латинской Европе. Методическое пособие к спецкурсу / М. Ю. Парамонова. – М. : Институт всеобщей истории РАН, 2001. – 24 с.
11. Погодин М. П. Древняя русская история до монгольского ига / М. П. Погодин. – М. : Терра – Книжный клуб, 1999. – 509, [1] с.
12. Серегина Н. С. Песнопения русским святым. По материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. “Стихирарь месячный” / Н. С. Серегина. – С.-Пб. : Б. и., 1994. – 469 с.
13. Спасский Ф. Г. Русское литургическое творчество (по современным Минеям) / Ф. Г. Спасский. – М. : Изд-во Моск. Патриархии, 2008. – 544 с.
14. Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре / В. Н. Топоров. – Т. I. – М. : Гнозис, Языки русской культуры, 1995. – 871 с.
15. Федотов Г. П. Святые древней Руси / Г. П. Федотов // Собрание сочинений в 12 томах. – Т. 8 / [Сост., примеч. С. С. Бычкова]. – М. : Мартис, 2000. – 268 с.

REFERENCES

1. Vasilik, M. (2002), Troparia Reverend holy in Stihirare “Dyachee eye” *Pevcheskoe nasledie Drevney Rusi (istoriya, teoriya, estetika)* [Singing heritage of Ancient Russia (history, theory, aesthetics)], Sankt-Petersburg, “Ut”, pp. 261–290. (in Russian).
2. Vasilev, V. P. (1893), *Istoriya kanonizatsii russkikh svyatykh* [History of the canonization of Russian saints], Moscow, Universitetskaya tipografiya. (in Russian).
3. Vladimir, (Shvets), arhimandrit, Sorochan, S. B. (2015), *Vvedenie v agiografiyu. Uchebnoe posobie* [Introduction to hagiography. Tutorial], Kharkiv, Maydan. (in Russian).
4. Golubinskiy, E. E. (1998), *Istoriya kanonizatsii svyatyih russkoy tserkvi* [History of the Causes of Saints of the Russian Church], Moscow, Krutitskoe Patriarshee Podvore. (in Russian).
5. Yuvenaliy (Kilin), arhimandrit (2007), *Dobrotolyubie izbrannoe dlya miryan* [Philokalia favorites for the laity], Moscow, Izdatelstvo Sretenskogo monastyrira. (in Russian).
6. *Zhitie prepodobnogo Antoniya Pecherskogo, osnovatelya Киево-Печерской лавры i pervonachalnika inokov russkikh* [Life of St. Anthony of the Caves, the founder of the Kiev-Pechersk Lavra and Russian monks pervonachalnika], available at: [http://saints.ru/a/antoniya\\_pechersk.htm](http://saints.ru/a/antoniya_pechersk.htm) (access August 1, 2016).

7. Zhitie Feodosiya Pecherskogo [Life of Theodosius of the Caves] (1997), *Biblioteka literaturyi Drevney Rusi* [Library Literature of Ancient Rus], T. I. XI – XII vv. – Sankt-Petersburg, Nauka, pp. 352–433. (in Russian).
8. Zhitiynaya literatura [Hagiography], *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia], Moscow, Izdatelstvo tserkovno-nauchnogo tsentra RPTS “Pravoslavnaya entsiklopediya”, 2000–2012, available at: <http://www.pravenc.ru>. (access May 25, 2016). (in Russian).
9. Lihachev, D. S. (1967), *Poetika drevnerusskoy literatury* [Poetics of Old Russian literature], Leningrad, Nauka. (in Russian).
10. Paramonova, M. Yu. (2001), *Kult svyatyih i ih sotsialnyie funktsii v srednevekovoy Latinskoj Evrope. Metodicheskoe posobie k spetskursu* [The cult of the saints and their social function in medieval Latin Europe. Methodical manual for the course], Moscow, Institut vseobschey istorii RAN. (in Russian).
11. Pogodin, M. P. (1999), *Drevnyaya russkaya istoriya do mongolskogo iga* [Ancient Russian history before the Mongol yoke], Moscow, Terra – Knizhnyy klub. (in Russian).
12. Seregina, N. S. (1994), *Pesnopeniya russkim svyatyim. Po materialam rukopisnoy pevcheskoj knigi XI–XIX vv. “Stihirar mesyachnyiy”* [Chants of Russian saints. According to the materials of the book manuscript singing XI–XIX centuries. “Stihirar month”], Sankt-Petersburg. (in Russian).
13. Spasskiy, F. G. (2008), *Russkoe liturgicheskoe tvorchestvo (po sovremennym Mineyam)* [Russian liturgical creativity (modern Mineo)], Moscow, Izdatelstvo Moskovskoy Patriarkhii. (in Russian).
14. Toporov, V. N. *Svyatost’ i svyatiye v russkoj duhovnoy kul’ture* [Sanctity and saints in the Russian spiritual culture], Moscow, Gnozis, Yazyki russkoj kultury, vol. I. (in Russian).
15. Fedotov, G. P. (2000), *Svyatyje drevney Rusi* [The saints of ancient Rus], *Sobranie sochineniy v 12 tomah* [Collected works in 12 volumes], vol. 8, Moscow, Martis. (in Russian).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

РЕПЕРТУАРНЫЙ СОСТАВ СЛУЖБЫ ФЕОДОСИЮ ПЕЧЕРСКОМУ

(по певческой рукописи Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург, Кирилло-Белозерское собрание, № 586/843, л. 549 об. – 552)

| Раздел службы   | Жанр песнопения                  | Инципит текста песнопения  | глас |
|-----------------|----------------------------------|--|------|
| Малая Вечерня   | 3 стихиры на “Господи воззвах”   | 1. “Святая гора великымо отцею”;<br>2. “Началенико инокоюущим”;<br>3. “Светоносная память твоя”.   | 1    |
|                 | Славник                          | “Денесе гора Афонская”.  | 6    |
|                 | 3 стихиры “На хвалитех”          | 1. “Ото землихо ко небеснымо обителемо”;<br>2. “Телесеный чюства воздержаниемъ отече умертвило еси”;<br>3. “Стадо твое иже тебе почитающихъ преподобне”.                 | 2    |
|                 | Славник                          | “Храмо пречестено божи матерее”.   | 2    |
| Великая вечерня | Три стихиры на “Господи воззвах” | 1. “Егда божественое рачение наиде на тя пребогате”;<br>2. “Егда христовою любовию распалилося ти преподобне”;<br>3. “Егда божественую любовь во сердцецы приятно отче”. | 4    |
|                 | Три стихиры “На хвалитех”        | 1. “Жела видети неизреченную радосте владыко”;<br>2. “Денесе похваленоую песне во памяти твоеи”;<br>3. “Во темнъсте яко прсветелая звезда восияль еси”.                  | 6    |

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

**ФИТЫ**

|  |  |                     |   |
|--|--|---------------------|---|
|  |  | <b>Отцемо</b>       | 1-я стихира на «Господи воззвах» Малой вечерни, 1-й глас  |
|  |  | <b>Инокующимо</b>   | 2-я стихира на «Господи воззвах» Малой вечерни, 1-й глас  |
|  |  | <b>Твоя</b>         | 3-я стихира на «Господи воззвах» Малой вечерни, 1-й глас  |
|  |  | <b>Тебе</b>         | Славник Малой вечерни, 6-й глас   |
|  |  | <b>песнеми</b>      | Славник Велицей вечерни, 2-й глас   |
|  |  | <b>спасти</b>       | 2-я стихира на «Господи воззвах» Велицей вечерни  |
|  |  | <b>Моли</b>         | 3-я стихира на «Господи воззвах» Велицей вечерни, 4-й глас  |
|  |  | <b>спасти</b>       | 2-я стихира на «Господи воззвах» Велицей вечерни, 4-й глас  |
|  |  | <b>Твоимъ</b>       |   |
|  |  | <b>Еси</b>          | 3-я стихира на «Господи воззвах» Велицей вечерни, 4-й глас, 1-я стихира «на хвалитех» Малей вечерни, 2-й глас |
|  |  | <b>пещероу</b>      | 2-я стихира «на хвалитех» Малей вечерни, 2-й глас   |
|  |  | <b>празднующихо</b> | 3-я стихира «на хвалитех» Малей вечерни, 2-й глас   |
|  |  | <b>спасти</b>       | 1-я стихира на «Господи воззвах» Велицей вечерни, 4-й глас  |
|  |  | <b>песнеми</b>      | Славник Велицей вечерни, 2-й глас   |
|  |  | <b>спасти</b>       | 3-я стихира на «Господи воззвах» Велицей вечерни, 4-й глас  |
|  |  | <b>Молимося</b>     | Славник Малой вечерни, 6-й глас   |
|  |  | <b>Темъ же</b>      | 2-я стихира на «Господи воззвах» Велицей вечерни, 4-й глас  |
|  |  | <b>Молися</b>       | 1-я стихира «на хвалитех» Малей вечерни, 2-й глас   |
|  |  | <b>Оученико</b>     | 2-я стихира «на хвалитех» Малей вечерни, 2-й глас   |
|  |  | <b>Спаستися</b>     | 3-я стихира «на хвалитех» Малей вечерни, 2-й глас   |
|  |  | <b>на Тя</b>        | 1-я стихира на «Господи воззвах» Велицей вечерни, 4-й глас  |
|  |  | <b>Распаллося</b>   | 2-я стихира на «Господи воззвах» Велицей вечерни, 4-й глас  |
|  |  | <b>Сердецы</b>      | 3-я стихира на «Господи воззвах» Велицей вечерни, 4-й глас  |
|  |  | <b>темъ же</b>      | 1-я стихира на «Господи воззвах» Велицей вечерни, 4-й глас  |
|  |  | <b>добродетелно</b> | 1-я стихира на «Господи воззвах» Велицей вечерни, 4-й глас  |
|  |  | <b>Тамо</b>         | 1-я стихира на «Господи воззвах» Велицей вечерни, 4-й глас  |
|  |  | <b>свыше</b>        | 2-я стихира на «Господи воззвах» Велицей вечерни, 4-й глас  |
|  |  | <b>тамо</b>         | 3-я стихира на «Господи воззвах» Велицей вечерни, 4-й глас  |

**ФЕНОМЕН НАПОЛЕОНОВСКОГО АМПИРА И ТРАДИЦИИ  
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА ГАСПАРЕ СПОНТИНИ**

*В статье исследовано феномен наполеоновского ампира, определившего специфику французской культуры первой половины XIX века. Рассмотрено проекции данного стиля в музыкальном театре Франции указанного периода. Охарактеризовано оперное творчество Гаспаре Спонтини ("Весталка", "Фернандо Кортес", "Олимпия") в русле типологических качеств названного стиля.*

**Ключевые слова:** ампир, наполеоновский ампир, империя, оперное творчество Г. Спонтини.

Ольга Муравська

**ФЕНОМЕН НАПОЛЕОНІВСЬКОГО АМПІРУ ТА ТРАДИЦІЇ  
МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ ГАСПАРЕ СПОНТІНІ**

*У статті досліджено феномен наполеонівського ампіру, що визначив специфіку французької культури першої половини XIX сторіччя. Розглянуто проєкції даного стилю в музичному театрі Франції вказаного періоду. Охарактеризовано оперну спадщину Гаспаре Спонтіні ("Весталка", "Фернандо Кортес", "Олімпія") у руслі типологічних якостей названого стилю.*

**Ключові слова:** ампір, наполеонівський ампір, імперія, оперна творчість Г. Спонтіні.

Olga Muravskaya

**PHENOMEN OF THE NAPOLEONIC EMPIRE STYLE AND  
TRADITIONS OF MUSICAL THEATRE GASPARE SPONTINI**

*Empire style, developed in Europe in the first half of the XIX century and manifested primarily in architecture and the visual arts, it is focused on the idea of pomp, power elevation, exaltation of the emperor figures until sacralization. Details of this style, thus directly involves the essence of the concept of "Empire". typological quality of Empire, on the one hand, show the community "imperial models" of the various states, including France and Russia, on the other – can reveal the specifics of their implementation in specific national and historical conditions. In the latter case, the French absolutism of modern times and its imperial "incarnation" in the XIX century indicative of the emphasis on educational and civilizing mission, whereas in the history of the Russian Empire during all stages of its existence, has consistently advocated spiritual understanding of the messianic idea of Russia as a keeper (on the "Third Rome" Rights) orthodoxy inherited from the Byzantine Empire. However, it should be noted that this kind of discrimination in France and Russia delineated quite clearly imperial ideas in the modern times, especially in the first half of the XIX century. While the genesis and the French and Russian absolutism and imperial still goes back to the Middle Ages, in particular, to the ideals of the Christian empire, prevailing in Byzantium. The idea of "symphony of powers" and the high emperor authority (the king) as a secular and spiritual ruler in one person was important not only for Russia. Russia, and France, interest in them throughout its history and in one way or another subsequent to them in accordance with the traditions of the Gallican church and Gallicanism in general.*

*Musical as "signs" Empire became those genre areas in which the scale of design and ideas alongside a pillar on the typical, generally valid means of musical expression, which is often the genesis dates back to the spiritual and religious traditions. Similar quality in the French culture, of course, had an opera, the occurrence of which in the XVII century. It was inseparable from the ideas*

*of French absolutism and its associated culture them.*

*Empire style was formed in the French culture of the early XIX century. He served as a frame of almost religious cult of Napoleon, he became the personification of his political power and military glory. "Next" Napoleon Bonaparte in the history of the world is evident not only in its military-strategic and military victories, but also in the French culture, generated by its age. A. Burovskiy considering personality "Emperor of the French", noted that Napoleon in his activity is always guided by the idea-the idea of France as a "cultural leaders in Europe".*

*G. Spontini – composer of the time of the Empire and the Restoration, when once again become fashionable all solemn, majestic, monumental. Reign in different spheres of public life conservative-protective trend paves the way for strengthening the ailing, were classical positions. In the art of opera classicism in its officially recognized variant triumphed it works G. Spontini. Aged in "Empire" style, his opera acquired modern sound thanks to the "method of illusions", the essence of which is the ability to correlate acts, deeds and character of opera characters with real historical persons.*

*For "Empire style" opera by G. Spontini characterized by the dominance of certain types of heroes – strong, bright natures, showing their generalship, military, heroic qualities (Licinius, Cortes, Cassandra). An essential feature of the heroes of "Empire style" Opera serves their ability to self-sacrifice, not only due to their quality, but also the semantic essence of Empire as the Empire style, since the latter, according to M. Ugrin, "... keeps the spirit of service and sacrifice". Designated properties opera heroes G. Spontini appealing complemented the composer and librettist to "the method of allusion," allowing, as previously stated, to compare the quality of these operatic characters with the personality of Napoleon Bonaparte, its epoch.*

**Key words:** *Empire, the Napoleonic Empire, the empire, operatic creativity G. Spontini.*

Известный искусствовед В. Турчин однажды отметил следующее: “Империи всегда обзаводились своими стилями: воплощенная в них государственная мощь легко находила выражение в художественных формах. Но только однажды, а именно в начале XIX века, стиль, порожденный империей, получил название по имени самого государственного устройства. И случилось это не по воле историков или интерпретаторов – сама эпоха так себя поименовала” [14]. Речь идет об одном из наиболее одиозных стилей XIX века – об ампире или, как еще его называют, – “Стиле Империи”, “Королевском стиле”. Наиболее полно он запечатлен в культуре Франции и России начала XIX ст. – стран, которые в указанный период стали олицетворением идеала империи как принципа государственного устройства и сопряженного с ним типа культуры, проявляющегося, прежде всего, в архитектуре и живописи. Вместе с тем, произведения иных художественных сфер выражения, так или иначе связанные со стилистикой ампира, в том числе и музыкальной, пока не стали предметом искусствоведческих и музыковедческих обобщений. Сказанное соотносимо, в частности, с наследием Г. Спонтини, чье творчество в настоящее время переживает свое “второе рождение” как в исполнительском, так и в исследовательском плане, что и обуславливает актуальность темы представленной статьи.

Типология рассматриваемого стиля стала предметом активного искусствоведческого интереса в исследованиях Л. Бедретдиновой [1], Е. Федотовой [16], В. Турчина [14], А. Гайдамака [4] и др., посвященных его проявлениям в изобразительном искусстве и архитектуре, в то время музыковедческие изыскания по творчеству представителей данной эпохи, в том числе и в сфере музыкального театра Г. Спонтини, как правило, ограничиваются биографическими сведениями и обобщенными обзорами [12; 13].

Соответственно, цель данной статьи ориентирована на выявление типологии ампира в его музыкально-сценических “выходах”, в частности, на примере поэтики музыкального театра Г. Спонтини.

Стиль ампир, сложившийся в Европе в первой половине XIX ст. и проявившийся, прежде всего, в архитектуре и изобразительном искусстве, ориентирован на идею помпезности, возвышения власти, возвеличивания фигуры императора, вплоть до сакрализации. Типология данного стиля, таким образом, непосредственно сопряжена с сущностью понятия “империя”.

Н. И. Грачев определяет ее как “универсальное вселенское государство, преследующее цели мирового господства или лидерства и обладающее некой культурной цивилизаторской миссией..., придающих имперской власти дополнительную легитимность и оправдывающих ее существование”. Сказанное обуславливает синтезирование в феномене империи не только географико-территориального фактора, но и духовного, поскольку “сердцевину имперского мифа и имперской идеологии составляет “цивилизационная ойкуменическая идея глобального государства, что априори предполагает победу организованного космоса над хаосом и соединение (присоединение) различных разделенных частей мирового пространства... Империя всегда есть государство идеократическое (или даже теократическое), имеющее свою систему базовых ценностей, убеждений, свою “идею-правительницу” [6, с. 22, 24].

Обозначенный духовный фактор исследователь С. Лурье определяет как “центральный принцип империи”, обобщающий в себе “ту идеальную сущность, которая лежит в основании данной государственной общности и может быть истолкована как ценностная максима – представление о должном состоянии мира. Центральный принцип империи всегда имеет религиозное происхождение, и, каким бы образом он ни проявлялся внешне, он может быть выражен словами пророка Исая: “С нами Бог, разумеете народы, и покарайтесь, ибо с нами Бог” (Исайя, 7, 18–19)” [9, с. 19].

Обозначенные типологические качества империи, с одной стороны, обнаруживают общность “имперских моделей” различных государств, в том числе, Франции и России, с другой – позволяют выявить специфику их реализации в конкретных национально-исторических условиях. В последнем случае для французского абсолютизма Нового времени и его имперской “ипостаси” в XIX ст. показателен акцент на просветительско-цивилизаторской миссии, в то время как в истории Российской империи на протяжении всех этапов ее существования последовательно отстаивалась духовно-мессианская идея понимания Руси как хранительницы (на правах “Третьего Рима”) православия, унаследованного от Византии. Тем не менее, следует отметить, что подобного рода различия имперских идей Франции и России достаточно четко обозначились уже в Новое время, особенно в первой половине XIX ст., в то время как генезис и французского и российского абсолютизма и имперства все же восходит к Средневековью, в частности, к идеалам христианской империи, сложившимся в Византии. Идея “симфонии властей” и высоких полномочий императора (короля) как светского и духовного владыки в одном лице оказалась значимой не только для Руси-России, но и для Франции, проявлявшей к ним интерес на протяжении всей своей истории и в той или иной мере следовавшей им в соответствии с традициями галликанской церкви и галликанизма в целом. Согласно свидетельствам историков, Франция в европейском содружестве государств Ренессанса и Нового времени представлялась не только как “старшая дочь церкви”, “которая хранит веру и противостоит ересям”, но и “страной высокой цивилизации, несущей свет разума всему миру” [11, с. 149]. Интересно отметить, что сам феномен “цивилизации”, его генезис многие исследователи связывают с понятием “куртуазность”, а также со спецификой придворной культуры и жизни, центром которой всегда оставалась фигура монарха-короля [5, с. 243].

Закономерным в связи со сказанным, по мнению И. М. Утрина, выступает тот факт, что “...имперская власть всегда сопряжена с культурой, которая несет внутри себя потенциал универсализма, преодоление локального через обращение к глобальному.... Империя ищет общечеловеческие ценности и общечеловеческое основание для своей власти” [15, с. 28]. Подобного рода универсализм обуславливает апеллирование стиля ампира к “вненациональной” по своей сущности типологии классицизма. Вселенскость идей ампира соответственно находила адекватное запечатление в его грандиозных архитектурных и живописных композициях.

Музыкальными же “знаками” ампира становились те жанровые сферы, в которых масштабность замысла и идеи соседствовала с опорой на типические, общезначимые средства музыкального выражения, генезис которых нередко восходит к духовно-религиозной традиции. Подобными качествами во французской культуре, несомненно, обладала опера, возникновение которой в XVII ст. было неотделимым от идей французского абсолютизма и сопряженной с ним культуры.

Итак, стиль ампира сформировался в культуре Франции начала XIX века. Он послужил обрамлением почти религиозного культа Наполеона, стал олицетворением его политического могущества и военной славы. “След” Наполеона Бонапарта в мировой истории очевиден не только в его военно-стратегических и военных победах, но и во французской культуре, порожденной его эпохой. А. Буровский, рассматривая личность “императора французов”, отмечал, что Наполеон в своей деятельности всегда руководствовался идеей-представлением о Франции как “культурном лидере Европы. Вся его (Наполеона) архитектурная политика – это визуализированная претензия на лидерство в Просвещении” [3], отражавшая, как указывалось выше, сущность французской абсолютистско-имперской идеи как таковой. Художественным запечатлением данной идеи по праву можно считать типологические качества “наполеоновского ампира”. По мнению В. Турчина, “Ампир стал искусством “для всех”, объединяя людей и втолковывая им внятные истины о добродетелях и патриотизме. Это – своеобразная форма гражданской морали. Ампир легко политизировался, призывая к исполнению долга, мобилизуя, поучая и призывая к самосовершенствованию. Ампиризм как феномен художественный – это материализация самого духа грозовой атмосферы воюющей Европы (начала XIX века), переживание битв и организация праздников в честь побед, создание памятников, увековечивающих славные события...” [14].

Репрезентативность и театральность наполеоновского ампира обуславливают особую значимость в нем музыкального театра. Триада наиболее известных оперных сочинений Г. Спонтини – “Весталка”, “Фернандо Кортес”, “Олимпия”, созданных при непосредственной поддержке императорского двора, в полной мере отражают “дух” наполеоновской эпохи, социально-эстетические и духовные запросы “Первой империи”. Генезис подобного “ампирного” музыкального спектакля восходит к французской опере XVII в., в частности, к наследию Ж. Б. Люлли. Жанровая “модель” его опер, их образно-смысловое “наполнение” сохраняли актуальность не только в XVII ст., но и в последующие эпохи, что очевидно, например, в жанровом обозначении некоторых опер Г. Спонтини (“Весталка” и “Олимпия”), определенных автором также как “лирические трагедии”. Универсальность данной типологии обусловлена тем, что “мир образов лирической трагедии предстает как мир идеальный, существующий вне конкретного временного измерения... Развитие самого сюжета предопределено как бы изначально – фабула (какой бы сложной и запутанной она ни была) предполагает замкнутость, ориентируется на сохранение заданного порядка и гармонии” [7, с. 78–79]. Сказанное во многом определяет популярность подобного жанра в условиях как французского абсолютизма (в эпоху его расцвета), так и, при соответствующих коррективах, в эпоху наполеоновской империи.

Г. Спонтини – композитор времени Империи и Реставрации, когда вновь вошло в моду все торжественное, величественно-монументальное. Господство консервативно-охранительных тенденций в разных сферах общественной жизни создало почву для укрепления пошатнувшихся было позиций классицизма. В оперном искусстве классицизм в его официально признанном варианте восторжествовал именно в творчестве Г. Спонтини. Выдержанные в стиле “ампир”, его оперы приобретали современное звучание благодаря “методу иллюзий”, сущность которого заключалась в возможности соотнесения деяний, поступков и характера оперных персонажей с реальными историческими лицами. А. Серов в одной из своих критических работ, посвященных Г. Спонтини, выразительно охарактеризовал подобный метод следующим образом: “... В геройском красноречии Кортеса и Лициния невозможно не узнать подражаниям мыслям и словам Наполеона I...” [12, с. 18].

Ампирные “знаки” в названных произведениях Г. Спонтини очевидны как в их образно-смысловой и жанрово-стилевой специфике, так и в прикладной востребованности этих сочинений в условиях конкретной исторической и социально-политической ситуации. Их сюжеты сопряжены либо с империями Древнего мира (Древний Рим в “Весталке”, империя Александра Македонского в “Олимпии”), либо с монархическим типом государственности, соотносимым с имперскими идеями древности и Средневековья. Последнее очевидно в опере “Фернандо Кортес”, главный герой которой представляет от имени великой испанской короны, покоряющей Новый Свет.



Для “ампирных” опер Г. Спонтини характерно доминирование определенных типов героев – сильных, ярких натур, демонстрирующих свои полководческие, воинские, героические качества (Лициний, Кортес, Кассандр). Существенным свойством героев подобного типа оперы выступает их способность к самопожертвованию, обусловленная не только их качествами, но и семантической сущностью ампира как стиля империи, поскольку последняя, по словам М. И. Угрина, “...держится духом служения и жертвенности” [15, с. 110]. Обозначенные свойства героев опер Г. Спонтини дополняются апеллированием композитора и либреттиста к “методу аллюзии”, позволяющему, как уже указывалось ранее, сопоставлять качества названных оперных персонажей с личностью самого Наполеона Бонапарта, его эпохой.

Так, опера “Фернандо Кортес” Г. Спонтини (1809), создававшаяся по непосредственному заказу Наполеона, должна была продемонстрировать очевидный интерес французского императора к одиозным личностям испанской истории, во многом определенный наполеоновской эпопеей взаимоотношений Франции и Испании. С другой стороны, ее сюжет, характеры действующих лиц, по аналогии с «Весталкой», демонстрируют возможность “прочтения” данного произведения не только в конкретно историческом, но и в современном (для автора оперы) контексте. В этом плане фигура Ф. Кортеса – полководца, завоевателя, стратега, творца собственной судьбы – вызывает явные ассоциации с личностью самого Наполеона. По мнению биографов легендарного конкистадора, при всей противоречивости и спорности его натуры, “Кортес благодаря собственной отваге и уму сумел подняться из безвестности до вершин славы. Он достиг всего, о чем мечтал каждый идалго, – богатства, власти, славы. Он был наделен редкостным обаянием, что в сочетании с сильным характером позволяло ему вести за собой людей в огонь и воду” [8, с. 9].

Парадоксально, но при подобном “раскладе”, на наш взгляд, сюжет оперы Г. Спонтини отчасти может быть спроецирован и на события наполеоновской эпохи. В этом случае Кортес, подобно Наполеону, несет покоряемому им народу свет новой цивилизации, всячески преодолевая его косность, отсталость. Финальное “примирение” легендарного конкистадора, завоевателя Мексики и не менее легендарного царя мексиканцев Монтесумы, вероятно, должно было бы символизировать идеальный, воистину “имперский” вариант завершения подобного противостояния культур и цивилизаций.

Аналогичного рода подход к сюжетно-смысловой стороне оперного жанра эпохи “наполеоновского ампира” обнаруживается и в “Весталке” (1807), что подкрепляется не только официальным признанием и поддержкой данного сочинения со стороны французской императорской фамилии, но и её стилевыми качествами. По словам Дж. К. Баллолы, “Спонтини на серебряном блюде преподнес Весталку наполеоновскому империализму”. В создании образа *императорской оперы* тандем Спонтини-Жуи словно бы подхватывает эстафету у Люлли и Кино: Наполеон окружается еще более ярким сиянием славы, нежели Король-Солнце...” [13, с. 6].

Обозначенные смысловые и жанрово-стилевые аспекты особенно ощутимы в образах главных персонажей оперы. Так “образ Лициния – героя, полководца, триумфатора недвусмысленно ассоциировался с реальной фигурой Наполеона. Более того, Жуи вводит в текст либретто обращение к Лицинию (читай – непосредственное воззвание к Наполеону Бонапарту):

“Великодушный герой,

Мир в этот день – плод ваших завоеваний,

Наслаждайтесь в душе вашими благородными трудами,

И так же, как нашими судьбами, руководите нашими празднествами” [13, с. 6].

Фабула музыкально-театральных сочинений Г. Спонтини, с одной стороны, формально воспроизводит классицистскую идею противостояния “чувства и долга”, “личного и общего”, с другой – демонстрирует метаморфозы этой известной “формулы”, в соответствии с которыми “любовь вводится в систему высших ценностей и получает общественное признание, будучи освящена вмешательством надличностных сил” [17, с. 20]. Остроту обозначенному противостоянию “личного и общего” у Г. Спонтини придает и тот факт, что “любовь вопреки всему”, которой отныне уже не жертвуют, но за которую борются, объединяет героев, принадлежащим не только к различным этническим и социальным слоям общества (например,

в “Весталке” Юлия – патрицианка, а Лициний – плебей), но и к разным цивилизациям (в “Фернандо Кортесе” Амазили – язычница-мексиканка, в то время как Кортес – представитель испанского христианского мира).

Весьма характерным и символичным в этом плане представляется социальный статус плебея Лициния как одного из главных героев “Весталки”. Как известно, вся история становления древнеримской государственности отмечена длительной многовековой борьбой между патрициями и плебеями. Последние при этом постоянно боролись за повышение своего статуса в древнеримском обществе, пройдя путь от совершенно бесправной его части (хотя и свободной от рабства) вплоть до его весьма значимой составляющей, близкой по своим правам патрициям. В конечном итоге плебеи добивались более высокого положения в социуме исключительно благодаря собственным усилиям.

Учитывая данные факты, можно предположить, что Лициний в “Весталке” добивается высокого положения в обществе исключительно благодаря собственной храбрости и полководческому таланту. Сказанное, на наш взгляд, вызывает также аналогии и с романом Бернарда де Сен-Пьера “Поля и Виргиния”, главный герой которого, его поступки и мировоззрение так импонировали Наполеону Бонапарту. Лициний в сущности также мог подписаться под словами Поля: “Я сделаюсь знаменит, и своей славой буду обязан только себе” [2]. Они же в полной мере, на наш взгляд, соответствовали и личности самого Наполеона. Его “вхождение” в мировую историю было обусловлено не только (и не столько) принадлежностью к роду Бонапартов, но, прежде всего, его умом, дипломатическими качествами, полководческим талантом и т. д. Так намечается соотнесенность между его чертами его личности как лидера целой эпохи и качествами героев произведений, репрезентирующих “художественный мир” Наполеоновского ампира.

“Ампирный тонус” музыкального театра Г. Спонтини во многом определен и очевидной устремленностью развития сюжетов названных опер к идеально-благополучному разрешению конфликта под знаком “высшего блага” не только для судеб конкретных героев, но и для социума, государства-империи. Неслучайно поэтому вновь загорается священный огонь Весты как один из важнейших духовно-ритуальных символов государственности имперского Рима, знаменуя тем самым не только прощение героев, брачный союз патрицианки и плебея, но и гармонию земного и божественного, венчающую “Весталку”. Достигнутый в финале “Фернандо Кортеса” мир между Кортесом и Монтесумой, представляющих разные цивилизации, становится залогом согласия между ними, рождения в результате “Покорения Мексики” (второе название оперы) – “Новой Испании”. Наконец, в заключительной части оперы “Олимпия” выяснение степени причастности главных героев к смерти Александра Македонского не только выявляет их истинные качества и дальнейшую судьбу, но и кладет конец внутрисоциальным распрям. В данном случае “счастливые концовки” опер Г. Спонтини – это не только дань музыкально-театральной традиции XVII–XVIII вв., но “знак” имперской эпохи, породившей их.

Показательно и наследование в названных произведениях национальной французской музыкально-театральной традиции, проявлявшейся в титульном наименовании большинства опер Г. Спонтини как “лирических трагедий”. Оно сочеталось у данного автора с опорой на стилистику массовой популярной жанровой сферы (марш, гимн). Характерным атрибутом “ампирной” оперы Г. Спонтини можно также считать обилие массовых зрелищных сцен, шествий, проникнутых воинственно-героическими ритмо-интонациями. Композитор нашел для них новое, сочное “громогласно-парадное” звучание в партии оркестра и хора, дополнив его мощными динамическими нарастаниями, очевидными уже буквально с первых тактов увертюры. Жанры марша, гимна, атрибутов военной музыки выступают в качестве доминирующих в музыкальном языке названных опер, характеризуя тем самым не только их сюжетно-смысловые моменты, но и вызывая аналогии со знаменательными эпохами французской культуры (Великой французской революцией, эпохой Наполеона), в рамках которых марши и иные разновидности военной музыки выступали в роли “знаковых”. Так, например, в “Весталке” данное качество представлено в торжественных военных, религиозных и траурных шествиях, в сценах славления воинов-победителей, народных празднествах. Стиль подобных

сцен по своим смысловым и интонационным показателям опять-таки соотносим с музыкально-исторической спецификой культуры Наполеоновской империи.

Оперное наследие Г. Спонтини демонстрирует определенный тип драматургии, в котором автор органично сочетает традиции французского музыкального театра и их новаторскую интерпретацию, непосредственно предвосхищая поэтику “большой французской оперы”. Наиболее полно драматургические принципы музыкального театра композитора обобщены в опере “Весталка”, ставшей своеобразным эталоном последующей оперной деятельности французского музыканта. Её автор не прибегает к лейтмотивам и темам-реминисценциям. Основным средством объединения композиции для Г. Спонтини становится, по мнению Т. Твердовской, “принцип обрамления”. Точные повторы материала образуют тематические арки. Они могут охватывать значительное пространство: так, например, вечерний гимн из I сцены II действия и материал коды центрального любовного дуэта будут цитироваться в финале III акта. Композитор использует также секвентные повторы материала; данный прием формирует арки внутри крупных сцен и служит интенсивным средством драматизации развития. Номерная структура преодолевается благодаря необычайно высокой для своего времени степени симфонизации оперы. Оркестровая партия подробно и любовно разработана композитором; ее содержательная и эмоциональная нагрузка возрастает многократно” [13, с. 7].

Следуя за К. В. Глюком, композитор стремится “растворить” границы между речитативом и арией и превращает сольное высказывание в развернутую монологическую сцену. Наиболее интересна с данной точки зрения центральная ария Юлии из II действия. Внутри крупной сцены тщательно прописана каждая деталь; это позволяет композитору с удивительной степенью достоверности передать мгновенные смены эмоциональных состояний героини. Очевидно, что подобное качество непосредственно предвосхищает вердиевский метод создания точных психологических характеристик. Речитативы, пожалуй, – наиболее новаторская форма у Спонтини. В них царит сквозное мелодическое движение, объединяющее речитативы и арии, которое дает право А. Дзедде применить термин “непрерывная мелодия” (*l'ininterrotta melodia*). Речитативы богаты смелым и неожиданным модуляционным развитием, предвосхищающим романтическую гармонию” [13, с. 8]. Итак, оперная концепция Г. Спонтини не вписывается в рамки современных композитору жанровых образцов. В этом произведении осуществляется гибкое взаимопроникновение итальянской и французской национальных традиций и, можно сказать, происходит парадоксальная встреча “старой” и “новой” моделей оперы. “Весталка” в равной степени обращенная и к лирической трагедии, и к романтической музыкальной драме, представляет собой некое универсальное произведение искусства, базис которого составил органический синтез музыки, поэзии и эффектно поданного сценического действия.

Таким образом, оперное наследие Г. Спонтини, при всей сложности и противоречивости его оценок, данных его сочинениям современниками и потомками, тем не менее составляет одно из существеннейших явлений французского музыкального искусства начала XIX ст., резюмированное Г. Маркези следующим образом: “Вся эта звуковая мощь, подобная грозным облакам, свидетельствует о том, что наполеоновская эпоха – не просто страница из романа, но событие, потрясшее мир” [10, с. 338].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бедретдинова Л. М. Александровский амфир / Л. М. Бедретдинова. – М. : Белый город, 2008. – 48 с.
2. Бернарден де Сен-Пьер. Поль и Виргиния. Индийская хижина / Бернарден де Сен-Пьер. – М. : Academia, 1937. – 258 с.
3. Буровский А. М. Наполеон – спаситель России / А. М. Буровский. – Режим доступа : [www.e-reading.link/book/reader.php/145105/](http://www.e-reading.link/book/reader.php/145105/)
4. Гайдамак А. Русский амфир / А. Гайдамак. – М. : Трилистник, 2006. – 167 с.
5. Гордон А. В. Исторические традиции Франции / А. В. Гордон. – М. : Контент-Пресс, 2013. – 368 с.

6. Грачев Н. И. Империя как форма государства: понятие и признаки / Н. И. Грачев // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 5: Юриспруденция. – 2012. – № 2. – С. 18–28.
7. Денисов А. В. Французская лирическая трагедия XVII–XVIII вв. / А. В. Денисов // Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Материалы Международного научного симпозиума “Восьмые Лафонтеновские чтения”. Серия “Symposium”. – СПб. : Петербургское философское общество, 2002. – Вып. 26. – С. 78–80.
8. Дюверже К. Кортес / [Пер. с фр. В. Д. Балакина] / К. Дюверже. – М. : Молодая гвардия, 2005. – 290 с.
9. Лурье С. Imperium (Империя – ценностный и этнопсихологический подход) / С. Лурье. – М. : АИРО-XXI, 2012. – 272 с.
10. Маркези Г. Опера: Путеводитель / [пер. с итал. Е. Гречаной] / Г. Маркези. – М. : Музыка, 1990. – 383 с.
11. Национальная идея в Западной Европе в Новое время. Очерки истории / [Отв. редактор В. С. Бондарчук]. – М. : ИКД Зерцало-М; Издательский дом Вече, 2005. – 496 с.
12. Серов А. Н. Спонтини и его музыка // А. Н. Серов. – Избранные статьи. – М.–Л. : Государственное музыкальное издательство, 1950. – С. 357–387.
13. Твердовская Т. “Весталка” Гаспаре Спонтини : “Лирическая трагедия” или “GESAMTKUNSTWERK эпохи ампира” / Т. Твердовская // Вестник РАМ им. Гнесиных. – 2011. – № 2. – С. 1–7.
14. Турчин В. Два “Ампира” / В. Турчин. – Режим доступа : [www.razlib.ru/kulturologija/pinakoteka\\_2001\\_01\\_02/p17.php](http://www.razlib.ru/kulturologija/pinakoteka_2001_01_02/p17.php)
15. Угрин И. М. Имперская и национальная парадигмы в ракурсе становления русской гражданской культуры : диссертация кандидата политических наук : 23.00.02. “политические институты, процессы и технологии” / И. М. Угрин. – Институт философии Российской академии наук : Москва, 2014. – 160 с.
16. Федотова Е. Д. Наполеоновский ампира / Е. Д. Федотова. – М. : Белый город, 2008. – 47 с.
17. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма / М. Р. Черкашина. – К. : Музична Україна, 1986. – 150 с.

#### REFERENCES

1. Bedretdinova, L. M. (2008), *Aleksandrovskiy ampir* [Alexander Empire], Moscow, Belyy gorod. (in Russian).
2. Bernardin, de Saint-Pierre (1937), *Pol' i Virginiya. Indiyskaya khizhina* [Paul and Virginia. Indian hut], Moscow, Academia. (in Russian).
3. Burovskiy, A. M. (2009), “Napoleon – the savior of Russia”, available at: [www.e-reading.link/book/reader.php/145105](http://www.e-reading.link/book/reader.php/145105) (access 2009).
4. Gaydamak, A. (2006), *Russkiy ampir* [Russian Empire], Moscow, Trilistnik. (in Russian).
5. Gordon, A. V. (2013), *Istoricheskiye traditsii Frantsii* [Historical traditions of France], Moscow, Kontent-Press. (in Russian).
6. Grachev, N. I. (2012), Empire as a form of government: the concept and characters, *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Volgograd State University], no. 2, pp. 18–28. (in Russian).
7. Denisov, A. V. (2002), French lyric tragedy XVII–XVIII centuries, *Mirovaya kul'tura XVII–XVIII vekov kak metatekst: diskursy, zhanry, stili. Materialy Mezhdunarodnogo nauchnogo simpoziuma “Vos'myye Lafontenovskiy chteniya”* [World culture XVII–XVIII centuries as a metatext: discourses, genres and styles. Proceedings of the International Scientific Symposium “Eighth Lafontenovsky reading”], St. Petersburg, issue 26, pp. 78–80. (in Russian).
8. Dyuverzhe, K. (2005), *Kortes* [Cortez], Translated by Balakin V. D., Moscow, Molodaya gvardiya. (in Russian).
9. Lurie, S. (2012), *Imperium (Imperiya – tsennostnyy i etnopsikhologicheskiy podkhod)* [Imperium (Empire – evaluative approach and ethnopyschological)], Moscow, AIRO-XXI. (in Russian).

10. Markezi, G. (1990), *Opera: Putevoditel'* [Opera: A Guide], Translated by Grechanaya E., Moscow, Muzyka. (in Russian).
11. *Natsional'naya ideya v Zapadnoy Yevrope v Novoye vremya. Ocherki istorii* [The national idea in Western Europe in modern times. Essays on the history] (2005), Moscow, IKD Zertsalo-M; Izdatel'skiy dom Veche. (in Russian).
12. Serov, A. N. (1950), *Spontini i yego muzyka* [Spontini and his music], *Serov A. N. Izbrannye stat'i* [A. N. Serov. Selected articles], Moscow, St. Petersburg, Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo, pp. 357–387. (in Russian).
13. Tverdovskaya, T. (2011), "Vestal" Gaspere Spontini "lyrical tragedy" or "Gesamtkunstwerk era Empire?", *Vestnik RAM im. Gnesinykh* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences by Gnesin], no. 2, pp. 1–7. (in Russian).
14. Turchin, V. (2001), "Two "Empire", available at: [www.razlib.ru/kulturologija/pinakoteka\\_2001\\_01\\_02/p17.php](http://www.razlib.ru/kulturologija/pinakoteka_2001_01_02/p17.php) (access February 1, 2001).
15. Ugrin, I. M. (2014), "Imperial and national paradigm from the perspective of the formation of Russian civil culture", The dissertation of the candidate of political sciences specials. 23.00.02. "Political institutions, processes and technologies", Moscow, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, 160 p. (in Russian).
16. Fedotova, Ye. D. (2008), *Napoleonovskiy ampir* [Napoleonic Empire], Moscow, Belyy gorod. (in Russian).
17. Cherkashina, M. R. (1986), *Istoricheskaya opera epokhi romantizma* [Historical Opera Romantic era], Kyiv, Muzichna Ukraina. (in Russian).

УДК 78.033

Наталья Лысенко

**ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ И ДУХОВНО-СМЫСЛОВЫЕ АСПЕКТЫ  
ХОРОВОЙ КАНТАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ РИМСКОГО-КОРСАКОВА  
И СЕРГЕЯ ТАНЕЕВА**

*В статье исследовано исторические пути развития жанра хоровой кантаты в европейской музыкально-исторической традиции Нового времени. Рассмотрено специфику развития русской кантаты во всем разнообразии ее типологических проявлений, обусловленных социокультурными условиями ее возникновения. Охарактеризовано духовно-смысловые и жанрово-стилевые особенности хоровых кантат Н. А. Римского-Корсакова и С. И. Танеева, репрезентирующих творческие искания "московской" и "петербургской" композиторских школ рубежа XIX–XX столетий.*

**Ключевые слова:** кантата, русская кантата, кантаты Н. А. Римского-Корсакова, "православная кантата" С. И. Танеева.

Наталія Лисенко

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ДУХОВНО-СМИСЛОВІ АСПЕКТИ  
ХОРОВОЇ КАНТАТИ В ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА  
І СЕРГІЯ ТАНЕЄВА**

*У статті досліджено історичні шляхи розвитку жанру хорової кантати в європейській музично-історичній традиції Нового часу. Розглянуто специфіку розвитку російської кантати в усьому різноманітті її типологічних проявів, обумовлених соціокультурними умовами її виникнення. Охарактеризовано духовно-сміслові й жанрово-стильові особливості хорових кантат М. А. Римського-Корсакова та С. І. Танеева, що репрезентували творчі пошуки "московської" і "петербурзької" композиторських шкіл рубежу XIX–XX століть.*

**Ключові слова:** кантата, російська кантата, кантати М. А. Римського-Корсакова, “православна кантата” С. І. Танєєва.

Natalia Lysenko

**GENRE AND STYLISTIC AND SPIRITUAL AND SEMANTIC ASPECTS  
CHOIR CANTATA IN CREATIVITY OF MYKOLA RIMSKY-KORSAKOV  
AND SERGIY TANEYEV**

*Cantata – the genre of choral music, strong demand since its inception, practically in every epoch in the history of world music culture of the last centuries. The foregoing and correlated with the evolutionary paths of the genre in the history of Russian music abroad XIX – XX c., which has absorbed a typology of the Western European model of the genre and the best traditions of Russian spiritual and choral tradition. The most comprehensive data quality cantatas presented in choral works by Mykola Rimsky-Korsakov and Sergiy Taneyev, representing the stylistic features of “St. Petersburg” and “Moscow” schools of composition. Cantatas demand of these authors in performing research and practical relevance of the theme determines the present article.*

*Cantata is one of the most important genres of the European musical culture of the last four centuries. Initially on the etymology of its definition (“cantare” – “to sing”), it is clearly correlated with the scope of the vocal spiritual creativity, making certain opposition instrumentalism. Featuring substantial-semantic variety (spiritual and secular) cantata XVII–XVIII centuries at the same time demonstrates the determination of priority, first of all, in the spiritual sphere of musical creativity that is evident not only in Italy, but above all in the German musical culture of the period.*

*Evolution of Western cantata XVII–XIX centuries evidence and mobility of its genre and dramatic performance, allowing them at various stages of development interact with genre features of opera, oratorio, chamber and vocal sphere of creativity while preserving their identity.*

*Genre cantata in Russian musical culture is born in the XVIII century, at the intersection of domestic and European music traditions. Mobility structural indicators cantatas under the Russian musical culture outlined the prospects of convergence and interaction of this genre with the spiritual choral concert, oratorio in the XVIII century, with chamber-vocal, musical theater and opera areas of creativity in the XIX century.*

*Summarizing the spiritual meaning and aesthetic essence of creativity Rimsky-Korsakov, it should be noted that all his vital activity as a whole represents a huge complex world, which can be defined as “space Rimsky-Korsakov’s” (M. Rakhmanova). The purpose of these activities is contained in the collection to the author of the basic features of national music and, more broadly, the art of consciousness, but in the end – in the reconstruction of a solid image of the “Russian world outlook”. The basis outlook Rimsky-Korsakov may be deemed to arise on this basis alloy pagan, pantheistic and Christian traditions, with the implementation of positions classified as “beautiful”. Their genesis, at the same time, dates back to ancient archetypal models mythological poetics focused on myths of death and resurrection, as well as to the archaic model of binary oppositions, in close connection with which is not only figuratively semantic parameters of his operatic heritage, and cantatas (“Svitezyanka”, “From Homer”, “Song of Wise Oleg”, “Verse of Alexis Man of God”).*

*Figuratively, semantic and genre-stylistic quality of the musical heritage of Taneyev, including the cantata “John of Damascus” and “On the Reading of a Psalm” is also inseparable from the spiritual and aesthetic concept of the composer, which has absorbed a wide range of philosophical, religious, historical, knowledge.*

*Cantata “John of Damascus” and “After the reading of the psalm” emerged at the intersection of Russian spiritual singing and Western vocal polyphonic tradition, represented by the heritage of Renaissance polyphony and spiritual choral baroque music (Bach, G. F. Handel). Said sources essentially equally important to the style Taneyev and his concept of the “orthodox cantata”. With the Protestant cantata (which appeals to the composer) his works are linked not only quoting and singing hymns of liturgical items (“John of Damascus”), enriched with baroque musical-rhetorical tradition, as well as gains of polyphonic techniques (which Taneyev mastered to perfection) but also to*

*use as a basis of verbal poetic “retelling” of spiritual texts (verses John Damascene, psalm 49), defining the nature of the works of preaching data.*

**Key words:** *cantata, Russian cantata, cantata Rimsky-Korsakov’s “orthodox cantata” Taneyev.*

Кантата – жанр хоровой музыки, активно востребованный с момента его возникновения, практически в каждую эпоху в истории мировой музыкальной культуры последних столетий. Сказанное соотносимо и с эволюционными путями данного жанра в истории русской музыки рубежа XIX–XX ст., вобравшего в себя как типологию западноевропейской модели этого жанра, так и лучшие традиции русской духовно-хоровой традиции. Наиболее полно данные качества кантаты представлены в хоровом творчестве Н. А. Римского-Корсакова и С. И. Танеева, репрезентирующем стилевые особенности “петербургской” и “московской” композиторских школ. Востребованность кантат названных авторов в исполнительской и исследовательской практике обуславливает актуальность темы представленной статьи.

Исторические и эволюционные пути развития кантаты в европейской музыкально-исторической традиции представлены в достаточно обширной библиографии, освещающей не только поэтику данного жанра, но и творчество его репрезентантов. И хотя полная всеобъемлющая история кантаты пока не стала предметом глобального музыковедческого обобщения, основные ее вехи все же представлены в известной энциклопедической статье Б. В. Левика [6]. Особенности “бытования” кантаты в условия русской музыкальной культуры представлены в исследованиях Э. Э. Язовицкой [12], В. Д. Крыловой [4]. Обобщения названных авторов существенно дополняются диссертационными изысканиями последних десятилетий, открывающими новые духовно-смысловые аспекты поэтики данного жанра, представленные в том числе в хоровом наследии Н. А. Римского-Корсакова и С. И. Танеева [5, 1, 7, 3, 10].

Цель статьи – выявить не только поэтико-интонационные уникальности жанра кантаты в русле стилиевой специфики творчества названных авторов, но и эволюционные пути хоровой музыки России в конце XIX – начале XX ст.

Итак, кантата является одним из наиболее значительных жанров европейской музыкальной культуры последних четырех столетий. Изначально по этимологии своего определения (“cantare” – “петь”) она четко соотносима именно со сферой вокального духовного творчества, составляя определенную оппозицию инструментализму. Отличаясь смысло-содержательным разнообразием (духовная, светская), кантата XVII–XVIII вв. вместе с тем демонстрирует определенную приоритетность, прежде всего в духовной музыкальной сфере творчества, что очевидно не только в итальянской, но прежде всего в немецкой музыкальной культуре указанного периода.

При всем разнообразии жанровых интерпретаций, цикл немецкой духовной кантаты, представленный в творчестве И. С. Баха, его современников и предшественников, имеет определенный “порядок”: хор – сольный речитатив, ария, дуэт – хор. В такой логике композиции выразились и идея нерушимости веры, и взаимосвязь идеи с переживаемым чувством, и эстетическая завершенность целого. В структуре как цикла, так и частей кантаты... сказались неотделимые от протестантизма установки герменевтики – комментирование религиозных догм поэтическими и музыкальными образами” [11, с. 294]. Индивидуальное постижение сущности бытия соотносилось здесь с общечеловеческим опытом познания-приобщения к высоким духовным христианским истинам, символом чего выступал протестантский хорал (congregational canticum, согласно Лютеру), который либо обрамлял музыкальный материал кантаты, либо составлял его тематическую основу, определяя тем самым нередко вариационный принцип ее композиции. Отметим, что обозначенные качества протестантской кантаты как “проповеднической музыки”, вобравшей в себя интонационный строй и “дух” лютеранского церковно-певческого обихода, окажутся также притягательными и для русских композиторов рубежа XIX–XX ст., в частности для творчества С. И. Танеева, опиравшегося в своей концепции “православной кантаты” именно на творчество великого немецкого мастера.

Эволюция западноевропейской кантаты XVII–XIX вв. свидетельствует и о мобильности ее жанрово-драматургических показателей, что позволяло им на различных этапах своего развития вступать во взаимодействие с жанровыми признаками оперы, оратории, камерно-вокальной сферы творчества и сохранить при этом свою самобытность.

Жанр кантаты в русской музыкальной культуре родился в XVIII веке на пересечении отечественных и европейских музыкальных традиций. Мобильность структурных показателей кантаты в рамках русской музыкальной культуры наметила перспективы сближения и взаимодействия этого жанра с духовным хоровым концертом, ораторией в XVIII веке, с камерно-вокальной, музыкально-театральной и оперной сферами творчества в XIX веке.

Условия бытования русской кантаты в различные исторические эпохи порождают образно-смысловое и жанровое разнообразие ее решений: официальная хвалебно-славильная сольная и хоровая кантата XVIII века, обслуживающая знаменательные события в жизни государства, императорского двора и опирающаяся в своих типологических показателях на синтез античной мифологии, барочных аллегорий и библейской символики (Д. Сарти, П. А. Скоков, С. А. Дегтярев, позднее Д. Бортнянский); театрализованная камерная кантата с элементами сценического воплощения (творчество А. Н. Верстовского, А. С. Даргомыжского), рожденная в атмосфере русской культуры первой половины XIX века; торжественно-славильная кантата второй половины XIX века (М. Балакирев, А. Глазунов, П. И. Чайковский и др.), отмеченная чертами мемориальности по отношению к знаковым фигурам русской культуры; наконец, лирико-философская кантата в творчестве С. И. Танеева и духовно-эпическая “модель” данного жанра в музыкальном наследии Н. А. Римского-Корсакова, в совокупности обобщающие духовно-нравственные поиски русской интеллигенции в конце XIX – начале XX веков.

Время творческой деятельности Н. А. Римского-Корсакова и С. И. Танеева пришлось на рубежный переломный период истории русской культуры и музыкального искусства, именуемый обычно как “русский духовный ренессанс”. В профессиональном музыкальном творчестве этого времени взаимодействовали две наиболее значимые тенденции. Первая из них была связана с возрождением древнейших традиций православного церковно-певческого обихода и сопряженной с ним идеи соборности, “всеединства”, коллективного сознания, в то время как вторая тенденция отражала усиливающуюся значимость личностного психологического начала. В конечном итоге философия “духовного ренессанса” акцентировала внимание на космологии и антропологии, получивших в рамках русской христианской философии и культуры этого периода новую жизнь.

Русская музыка рубежа столетий также испытывала повышенный интерес к категориям надвременного и трансцендентного, будучи устремленной к постижению макрокосмоса – Бога и человека, поскольку “не внешняя действительность определяет человеческую жизнь, а внутренняя духовная жизнь и интенсивная душевная работа человека и общества. Микрокосмос человека становится макрокосмосом” [8, с. 20]. Соответственно, философско-религиозные идеалы вселенскости, добра, любви, красоты, милосердия, самопожертвования, воплощенные в разнообразных музыкальных формах, жанровых типологиях и стилях, определяли ценностное содержание творчества русских композиторов указанного периода. В свете сказанного особую значимость приобретают, наряду с оперой и инструментальной музыкой, хоровые жанры, в частности, кантата, поскольку именно они более всего ассоциировались в религиозно-философских концепциях современников русских музыкантов рубежа столетий с соборно-вселенским началом. Сказанное подтверждается, например, позицией К. С. Аксакова, отождествлявшего соборность с общиной, в которой “личность свободна как хорист в хоре” [8, с. 11]. Откликаясь на духовные запросы своего времени, каждый из русских композиторов, тем не менее, интерпретировал их по-своему, что и запечатлено в “концепциях” жанра кантаты в наследии Н. А. Римского-Корсакова, представляющего традиции “кучкизма”, и С. И. Танеева, реализовавшего в своем творчестве и теоретически, и практически идею “православной кантаты”.

Обобщая духовно-смысловую и эстетическую сущность творчества Н. А. Римского-Корсакова, стоит отметить, что вся его жизненная деятельность в целом олицетворяет



огромный сложный мир, который можно определить как “космос Римского-Корсакова” (М. Рахманова). Цель подобной деятельности заключена для автора в собирании основных черт национального музыкального и, шире, художественного сознания, а в итоге – в воссоздании цельного образа “русского миропонимания”. Базисом мирозерцания Н. А. Римского-Корсакова можно считать возникший на этой основе сплав языческих, пантеистических и христианских традиций, претворенных с позиций категории “прекрасного”. Их генезис, одновременно, восходит к древнейшим архетипическим моделям мифологической поэтики, ориентированным на мифологемы смерти и воскресения, а также на архаическую модель двоичных оппозиций и “двоемирия”, в непосредственной связи с которыми находятся не только образно-смысловые параметры его оперного наследия, но и кантат.

Хоровое наследие Н. А. Римского-Корсакова представлено разнообразными жанрами, среди которых выделяются хоровые обработки народных песен, выполненные в лучших традициях петербургского “кучкизма”, а также гармонизации православного церковно-певческого обихода, ставшие базисом для деятельности последующих поколений русских музыкантов в данной сфере (в том числе “московской” школы). В песнопениях Н. А. Римского-Корсакова живет дух древнего церковного пения и народной музыки, они являют “настоящий церковный православный стиль”, сохраняющий свою силу и красоту до наших дней [9].

Кантаты Н. А. Римского-Корсакова находятся как бы на границе между оперной и симфонической музыкой композитора, тяготея в основном к последней. “Свитезянка”, “Песнь о вещем Олеге”, “Из Гомера” были созданы композитором на рубеже среднего и позднего периодов. В некотором отношении, исходя из специфики их музыкального языка и композиционных приемов, они родственны произведениям 1890-х годов, в том числе фантастическим операм, с которыми имеют массу образно-смысловых аналогов. Большая роль оркестрово-картинного элемента сближает эти партитуры и с программными симфоническими произведениями как самого Н. А. Римского-Корсакова, так и его современников, в том числе композиторов-романтиков. С последними явно соотносим образно-смысловой и музыкальный язык кантаты “Свитезянка” (1897), вдохновленный поэзией А. Мицкевича и ее музыкально-романтической интерпретацией. “Прелюдия-кантата” “Из Гомера” (1901) – единственный сохранившийся номер незавершенной оперы композитора на античный сюжет, известной под названием “Навзикая”.

Одновременно, данную “Прелюдию-Кантату” можно считать еще одним воплощением морской стихии в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. Однако картина моря в этом сочинении все же не повторяет прежних корсаковских “звуковых марин”. Ее “антично-романтическая” величавость не похожа ни на эпическое величие “окиан-моря синего” из оперы-былины “Садко”, ни на волшеббно-сказочное море в “Шехеразаде”. Общим характером музыки и приемами оркестрового изложения оркестровая прелюдия перекликается с некоторыми пейзажно-симфоническими эпизодами опер Р. Вагнера, например, с картиной грозы из “Валькирии”. Вторая же часть композиции отличается прозрачностью колорита, чему способствует тембровая характеристика, исключая “тяжелую” медь. Характерной выступает и трактовка тембральности женского хора, воспринимаемого на уровне одной из оригинальных “красок” оркестра Н. А. Римского-Корсакова. В этом случае подход композитора к звуковой красочности своего сочинения отчасти предвосхищает тембральные “опыты” К. Дебюсси (например, “Сирены” в “Ноктюнах”).

Иной тип образности и музыкального языка представляет кантата “Стих об Алексее, Человеке Божьем” (1877–1978), обобщающая опыт фольклорных обработок композитора в жанре “духовного стиха”. Используемые фольклорная тема и текст, прозвучавшие ранее в опере “Псковитянка”, стали одновременно средоточием в творчестве Н. А. Римского-Корсакова показательных для него духовно-этических идей, воплощенных в том числе в опере-мистерии “Сказание о невидимом граде Китеже”.

Эпико-героическое начало характеризует и кантату “Песнь о вещем Олеге” (1899), написанную на основе известного поэтического произведения А. С. Пушкина. Созданная, как и опера “Сказка о царе Салтане”, к памятной пушкинской дате, она представляет собой род эпической кантаты былинного характера. Образный строй сочинения характеризуется суровым

мужественно-героическим колоритом, определяемым не только характером тематизма, опирающегося на маршевые “формулы”, но и тембровой спецификой произведения, в которой доминирует мужской 4-х голосный хор. Сольные партии композитор поручил басу (Олег) и тенору (Кудесник), широко используются звучания духовых инструментов, особенно медных.

В отличие от предыдущих кантат, в данном произведении отсутствуют развитые оркестровые эпизоды, ведущую роль играет хор-повествователь, выступающий также в качестве “голоса” дружины. В меньшей степени развиты партии солистов. Функция оркестрового сопровождения более всего сводима к иллюстрации отдельных образов поэтического текста (лейтмотивы “коня”, “змеи” и т. д.). Таким образом, тематизм “Песни о вещем Олеге” синтезирует в себе не только жанровые качества марша, но и былинно-эпического повествования. Определенный “нонперсонализм” ее музыкального материала, доминирование тембральности мужского хора, ориентация на вечные темы жизни и смерти, одновременно, позволяют соотнести также данное сочинение и с духовно-певческой традицией.

Образно-смысловые и жанрово-стилевые качества музыкального наследия С. И. Танеева, в том числе кантаты “Иоанн Дамаскин” и “По прочтении псалма” неотделимы от духовно-эстетической концепции композитора, вобравшей в себя широчайший спектр философских, религиозных, исторических знаний. “Это был взгляд на мир, в котором сочетались желание рационального осмысления законов бытия и, в то же время, тяга к таинственно-сакральному, связанная с внутренней религиозностью, с усвоенной с детства православной религиозной картиной мира, утвержденной последующим осознанием глубинной сути христианского учения и накопленного духовного опыта” [3, с. 104].

Сказанное отражено в концепции “православной кантаты”, сформулированной самим С. И. Танеевым следующим образом: “Мне хочется взять в основание ... кантаты, древние мелодии нашей церкви и таким образом написать православную кантату, подобно тому, как существуют протестантские кантаты, основанные на протестантских хорах” [7, с. 208]. Именно с кантатным жанром композитор связывал возможность в обобщенной форме выразить сущностные черты современного (для эпохи композитора) понимания человека и духовного мира. Кантаты “Иоанн Дамаскин” и “По прочтении псалма” возникли на пересечении отечественной духовно-певческой и западноевропейской вокально-полифонической традиции, представленной наследием ренессансной полифонии и духовно-хоровой музыкой барокко (И. С. Бах, Г. Ф. Гендель). Названные истоки одинаково сущностно важны для стиля С. И. Танеева и его концепции “православной кантаты”. С протестантской кантатой (к которой апеллирует композитор) его сочинения связывает не только цитирование песнопений богослужебно-певческого обихода (“Иоанн Дамаскин”), обогащенное барочной музыкально-риторической традицией, а также завоеваниями полифонической техники (которой С. И. Танеев овладел в совершенстве), но и использование в качестве словесной основы поэтического “пересказа” духовных текстов (стихиры Иоанна Дамаскина, 49 псалм), определяющих проповеднический характер данных сочинений.

Вместе с тем, кантаты С. И. Танеева принципиально отличаются от своих протестантских аналогов, что проявляется в очевидном обращении именно к отечественной духовно-певческой традиции, обогащенной идеями “русского духовного ренессанса”, в соотнесенности “Иоанна Дамаскина” с традициями духовного концерта, в очевидном доминировании хорового “соборного” начала в обеих кантатах. Отметим также, что, если баховская кантата как “проповедническая музыка” выступает частью богослужения, то аналогичные композиции С. И. Танеева бытуют как концертные хоровые сочинения, тем не менее, выполняющие функцию “сакрализации” светской музыкальной традиции. В “Иоанне Дамаскине” она реализуется через апеллирование к теме смерти и типологии реквиема-панихиды, в то время как кантата “По прочтении псалма” олицетворяет собой масштабное воплощение “антропо-космической концепции” понимания композитором сущности бытия и высокого духовного призвания человека.

Обобщая сказанное, отметим, что, с одной стороны, кантаты Н. А. Римского-Корсакова и С. И. Танеева наследуют духовно-смысловые аспекты данного жанра, сложившиеся в

музыкально-исторической традиции предшествующих эпох. Представленные в данной статье обобщения относительно кантат названных авторов дают возможность утверждать, что они возникли на пересечении-взаимодействии отечественной и западноевропейской богослужебно-певческой и профессиональной музыкальной традиции и их духовных стимулов. Одновременно, названные сочинения репрезентировали характерные особенности мировоззрения и творческих подходов представителей “московской” и “петербургской” композиторских школ.

Завершить статью хотелось бы словами Павла Флоренского, вполне соотносимыми не только с мировоззрением С. И. Танеева и его современников, но и с духовными основаниями жанра кантаты, ставшего одним из “знаков” их эпохи: “истины и символы религии всечеловечны и всеисторичны, в основе своей вселенски понятны и вселенски же приемлемы. И моя глубочайшая уверенность, что если высказываемые мысли будут обоснованы на признаниях религии, то навсегда этим мыслям обеспечена современность и всякая живая душа найдет в себе им отклик” [3, с. 154].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Жданько А. Н. Мирозерцание Н. А. Римского-Корсакова и поэтика его музыкального театра : диссертация канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 “Теория и история культуры” / А. Н. Жданько. – Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского, Киев, 2006. – 209 с.
2. Кандинский А. История русской музыки : учебник для муз. вузов / А. Кандинский. – М. : Музыка, 1979. – Т. 2, кн. 2: Вторая половина XIX века. Н. А. Римский-Корсаков. – 278 с.
3. Коваленко Н. Д. Духовная тема в творчестве С. И. Танеева и ее воплощение в кантате “По прочтении псалма” : диссертация канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Н. Д. Коваленко. – Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского, Екатеринбург, 2005. – 201 с.
4. Крылова В. Д. Русская кантата “на случай” конца XIX – начала XX века: поэтика жанра : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / В. Д. Крылова. – Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, 2010. – 27 с.
5. Лапшин И. Философские мотивы в творчестве Римского-Корсакова / И. Лапшин // Музыкальная академия. – 1994. – № 2. – С. 3–9.
6. Левик Б. В. Кантата / Б. В. Левик // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах. – М. : Советская энциклопедия, 1974, – Т. 2: ГОНД–КОРС. – С. 698–699.
7. Лукина Г. У. Идеи и интонационный строй музыки С. И. Танеева : диссертация доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Г. У. Лукина. – Московская государственная консерватория (Университет) им. П. И. Чайковского, Москва, 2014. – 408 с.
8. Ноздрин А. П. Философские идеи в русском музыкальном творчестве XIX – начала XX веков : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. философ. наук : спец. 09.00.13 “Религиоведение, философская антропология, философия культуры” / А. П. Ноздрин. – Северо-Кавказский научный центр высшей школы, Ростов-на-Дону, 2004. – 26 с.
9. Плотникова Н. Ю. Духовная музыка Н. А. Римского-Корсакова / Н. Ю. Плотникова. [Электрон. ресурс] – Режим доступа : [www.rimskykorsakov.ru/sacred.html](http://www.rimskykorsakov.ru/sacred.html)
10. Терещенко В. П. Музыкальная аллегория в хоровом творчестве С. И. Танеева : дисс. канд. искусствоведения : 17.00.02 “Музыкальное искусство” / В. П. Терещенко. – Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л. В. Собинова, Саратов, 2015. – 217 с.
11. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие ; 2-е изд., испр. / В. Н. Холопова. – СПб. : “Лань”, 2001. – 496 с.
12. Язовицкая Э. Э. Кантата и оратория. С. А. Дегтярев / Э. Э. Язовицкая // Очерки по истории русской музыки. 1790–1825. – Л. : Государственное музыкальное издательство, 1956. – С. 143–167.

## REFERENCES

1. Zhdanko, A. N. (2006) "Philosophy of Rimsky-Korsakov and the poetics of his musical theater", The dissertation of the candidate of art criticism specials. 17.00.01 "Theory and History of Culture", Kyiv, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 209 p. (in Ukrainian).
2. Kandinskiy, A. (1979), *Istoriya russkoy muzyki : uchebnik dlya muzykal'nykh vuzov* [A History of Russian Music: A Textbook for high schools of music], Moscow, Muzyka. (in Russian).
3. Kovalenko, N. D. (2005) "Spiritual theme in the works of Sergei Taneyev, and its embodiment in the cantata "After reading the psalm", The dissertation of the candidate of art criticism specials. 17.00.02 "Musical art", Ekaterinburg, Urals Mussorgsky State Conservatoire, 201 p. (in Russian).
4. Krylova, V. D. (2010) "Russian cantata "in case of" the end of the XIX – early XX century: the poetics of a genre", Thesis abstract for Cand. Arts (Musical art), 17. 00. 02, Moscow, Gnessin Russian Academy of Music, 27 p. (in Russian).
5. Lapshin, V. I. (1994) Philosophical motives in the works of Rimsky-Korsakov, *Muzykal'naya akademiya* [Academy of Music], no. 2, pp. 3–9. (in Russian).
6. Levick, B. V. (1974) "Cantata", *Muzykal'naya entsiklopediya* [Music encyclopedia], vol. 2, pp. 698–699. (in Russian).
7. Lukina, H. W. (2014) "Ideas and intonational structure of music Taneyev", The dissertation of the doctor of art criticism specials. 17.00.02 "Musical art", Moscow, Moscow State Conservatory (University) of P. I. Tchaikovsky, 408 p. (in Russian).
8. Nozdrina, A. P. (2004) "Philosophical ideas in Russian musical creativity XIX – early XX centuries", Thesis abstract for Cand. Philosophical Sciences (Religious, philosophical anthropology, philosophy of culture), 09. 00. 13, Rostov-on-Don, North-Caucasus Scientific Center of Higher School, 26 p. (in Russian).
9. Plotnikova, N. Y. (2016) "Sacred music by Rimsky-Korsakov", available at: [www.rimskykorsakov.ru/sacred.html](http://www.rimskykorsakov.ru/sacred.html) (access June 5, 2016).
10. Tereshchenko, V. P. (2015) "Music allegory in choral works Taneyev", The dissertation of the candidate of art criticism. 17.00.02 "Musical art", Saratov, Saratov L. Sobinov State Conservatory (Academy), 217 p. (in Russian).
11. Kholopova, V. N. (2001) *Formy muzykal'nykh proizvedeniy: Uchebnoye posobiye* [Forms of music: Textbook], St. Petersburg, Lan'. (in Russian).
12. Yazovitskaya, E. E. (1956), "Cantata and oratorio. S. A. Degtyarev", *Ocherki po istorii russkoy muzyki. 1790–1825* [Essays on the history of Russian music. 1790–1825], Leningrad, Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo, pp. 143–167. (in Russian).

УДК 78.079 (477.62)

Юлія Москвічова

**ДЖАЗОВИЙ ФЕСТИВАЛЬ "VINNYTSIA JAZZFEST"  
У КУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ ВІННИЧЧИНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ:  
ДИНАМІКА РОЗВИТКУ**

*У статті проаналізовано діяльність Міжнародного джазового фестивалю "VINNYTSIA JAZZFEST". Розглянуто його динаміку, специфіку фестивальних програм. Досліджено тенденції розвитку проекту від заснування до становлення широкомасштабної міжнародної культурологічної акції. Визначено місце і роль джазового фестивалю в культурно-мистецькому житті Вінниччини та його значення у розвитку сучасного українського джазового мистецтва.*

**Ключові слова:** джаз, фестиваль, "Міжнародні дні джазової музики у Вінниці", конкурс.

**ДЖАЗОВЫЙ ФЕСТИВАЛЬ “VINNYTSIA JAZZFEST”  
В КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ ВИННИЧЧИНЫ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА:  
ДИНАМИКА РАЗВИТИЯ**

*В статье проанализировано деятельность Международного фестиваля “VINNYTSIA JAZZFEST”. Рассмотрено его динамику, специфику фестивальных программ. Исследованы тенденции развития проекта от основания к становлению широкомасштабной международной культурологической акции. Определены место и роль фестиваля в культурной жизни Винницкой области, а также его значение в развитии современного украинского джазового искусства.*

***Ключевые слова:** джаз, фестиваль, “Международные дни джазовой музыки в Виннице”, конкурс.*

Yulia Moskvichova

**JAZZ FESTIVAL “VINNYTSIA JAZZFEST”  
IN THE CULTURAL LIFE OF VINNYTSIA REGION AT THE  
END OF XX-TH – BEGINNING OF XXI-ST CENTURY: DYNAMICS OF DEVELOPMENT**

*The article analyzes work of the International Jazz Festival “Vinnytsia Jazzfest”. Dynamics of the festival and specific festival programs have been studied. Development tendencies of the project from foundation to formation of the large-scale international cultural action have been examined. The article defines role and place of the jazz festival in the cultural life of Vinnytsia and its importance for development of modern Ukrainian jazz music. In 1996 despite the collapse of the Soviet concert touring system, loss of connections with concert organizations and lack of funding, Vinnytsia Region Philharmonic Society supported the idea of jazz musicians Y. Shepeta and M. Gladetsky and started the jazz festival. Since that time “International Days of Jazz Music in Vinnytsia” (since 2012 – “Vinnytsia Jazzfest”) has been held annually in September supported by “Charitable Foundation promoting development of talents in Podillya region”. The festival cooperates with cultural foundations, foreign ministries of various countries and cultural institutions, such as the cultural department of the US Embassy and Goethe-Institut. Among the festival’s partners there are Pro Helvetia Schweizer Kulturstiftung (Switzerland); The German Music Council; Embassies of Russia, Lithuania, Sweden and Finland; The Ministry of Culture of Brazil; Spanish Foundation “Spedidam”; French, Czech, Italian cultural centers; Austrian Cultural Forum; International Foundation “Renaissance”. In 2006 at the XI festival “International Days of Jazz Music in Vinnytsia” festival organizers launched a new music project called “Vinnytsya jazz crossroads”. The purpose of the project was the desire to enable Vinnytsia musicians work with the stars of world jazz. Hosting and supporting of this project provided impetus to the development of jazz performance in Vinnytsia region. Consequently, various Vinnytsia jazz groups have emerged, among them there are “Jazz Atmosphere”, Roman Kulmatytsky quartet, the only Ukrainian municipal pop brass band “VinBand”, jazz singer Oksana Slavna. Since 2006 all festival concerts have been broadcast on regional television and radio live. This happens due to the partnership relations that have formed between the Regional State Broadcasting Company “Vinter” and the jazz festival. The undoubted achievement of the festival was launch of the all-Ukrainian annual jazz contest of young performers “Junior Jazz”, which gives prospects for further development of jazz in Vinnytsia, Ukraine and abroad. In 2011 there was launched a tradition of starting the festival with “Jazz de Paris” – public outdoor jazz concerts at the Theater Square in the city center with participation of Vinnytsia municipal brass band “VinBand” and winners of the national jazz competition of young performers. Over the years of the festival’s existence the best music bands and individual performers from Ukraine and all over the globe have become its participants. International jazz festival “Vinnytsia Jazzfest” that originated in 1996, went through growth, development, prosperity, change of format and has become a large-scale cultural project with*

*broad international representation. The project presents the best examples of world jazz, thus introducing fans of contemporary music to the world's finest pieces.*

**Key words:** jazz, festival, “International Days of Jazz Music in Vinnytsia”, contest.

Мистецтво музичної імпровізації, джаз, стало унікальним естетичним та соціальним феноменом, без якого неможливо уявити культуру ХХ століття. Цей музичний напрям, який не можна порівняти ні з класичною, ні з народною музикою, пройшов грандіозний шлях і сформувався лише за сто років, ставши універсальною мовою різних континентів, об'єднуючою культурною силою для своїх прихильників у всьому світі незалежно від раси, релігії, етнічного або національного походження. На сучасному етапі своєрідними центрами розвитку джазового мистецтва можна вважати джазові фестивалі, особливо такі, що мають міжнародний статус і багаторічні традиції. Адже саме на початку 90-х рр. ХХ ст. в Україні активізувався і набув актуальності фестивальний рух як “альтернатива концертному сезону та резонансний засіб демонстрації культурної значущості певного просторового локусу” [4, с. 3]. Існування джазу в ХХ–ХХІ ст. не тільки як окремої галузі музичної культури, а й як компонента музичних стилів і жанрів, які є поширеними серед широких верств населення, сприяє активній дослідницькій зацікавленості.

Дослідженню українського джазового мистецтва присвячені роботи О. Кизлової [5], О. Коверзи [6], В. Олендарьова [8], В. Романко [13], В. Симоненка [18], В. Тормахової [19] та ін. Джазово-фестивальний рух проаналізовано у наукових розвідках С. Зуєва [4], М. Шведа [21], О. Ущапівської [20], З. Рось [14] та ін. Перебіг фестивалю “VINNYTSIA JAZZFEST” щоразу широко висвітлюють засоби масової інформації – регіональне телебачення, радіо, місцева преса (статті А. Басенко [1], Ю. Басюк [2], С. Бахіна [3], К. Новосад [7], А. Підгурської [10], О. Семко [15–17], Д. Щербини [22] та ін.), окремі фестивалі аналізуються в працях мистецтвознавців Т. Бурдейної-Публіки [12], З. Рось [14], проте загальна мистецька динаміка та культурологічний аналіз згаданого фестивалю ще не ставали предметом наукових розвідок.

Мета статті – проаналізувати діяльність Міжнародного джазового фестивалю “VINNYTSIA JAZZFEST”, дослідити його динаміку і тенденції розвитку; визначити роль фестивалю в розвитку джазового мистецтва на Вінниччині.

У місті Вінниці джаз звучав ще в 30-ті роки ХХ ст. Тоді при кожному кінотеатрі був оркестр, який грав джазові мелодії перед сеансами. Між оркестрами проводили конкурси на першість міста, району або області. Вже у 1932 р. при кінотеатрі імені М. Коцюбинського діяв професійний оркестр, який називав себе „Естро-джаз” (естрадний джаз), а у кінотеатрі на Замості грав великий оркестр „Симфо-джаз”. На гастролі приїздили джазові колективи з Ленінграда та Московського мюзик-холу. Захоплення імпровізаційною музикою тривало у Вінниці до часу репресій у кінці 30-х років [11]. І тільки в період незалежності України у місті народився фестиваль джазової музики. В 1996 р., незважаючи на розпад радянської гастрольної системи, втрату зв'язків з концертними організаціями, відсутність системи менеджменту в мистецтві та відсутність фінансування, Вінницька обласна філармонія підтримала ідею молодих джазових музикантів Юрія Шепети і Максима Гладецького про створення джазового фестивалю. Відтоді джазовий фестиваль “Міжнародні дні джазової музики у Вінниці” (з 2012 р. – “VINNYTSIA JAZZFEST”) відбувається щороку у вересні. Головним продюсером фестивалю є заслужена артистка України І. Френкель, директор – П. Третяков.

Перший фестиваль, зібравши за два дні в залі обласної філармонії лише 75 глядачів, провели за умов безкоштовного виступу музикантів. Протягом перших п'яти років формою фестивалю були зведені концерти за участю 5–6 колективів тривалістю 4–5 годин. Але після V фестивалю, коли зала вже не змогла вмістити всіх бажаючих, організатори проекту прийняли рішення замінити довгі марафони на окремі сольні програми. Таким чином фестиваль набув вигляду сукупності бенефісів різних гуртів і виконавців. Це сприяло підвищенню якості музичного матеріалу, покращило роботу зі спонсорами.

Із 2000 р. фестиваль проводиться за підтримки “Благодійного фонду сприяння розвитку талантів Поділля”. Програма співпрацює з культурними фондами, міністерствами іноземних держав та культурними інституціями, розташованими в Україні. Вперше свою співпрацю

запропонував у 1999 р. Польський інститут у Києві. Завдяки тісній співпраці та дружнім стосункам з директором інституту Петром Козакевичем Вінницький джазовий фестиваль отримав визнання та підтримку в дипломатичних колах інших західних країн. Більше десяти років триває співпраця з культурним відділом Посольства США, Гете-інститутом. Серед партнерів фестивалю – фонд Про-Гельвеція (Швейцарія); Державна музична рада Німеччини; Посольства Росії, Литви, Швеції, Фінляндії; міністерство культури Бразилії; іспанський фонд “Спедідам”; Французький, Чеський та Італійський культурні центри; Австрійський культурний форум; місія ОБСЄ в Молдові; Міжнародний фонд “Відродження”.

На початку 2000-х рр. організатори фестивалю створювали джазові проекти за участю академічних музичних колективів Вінниці. Це – “Наші діти грають джаз”, “Вінниця джазова” з камерним оркестром “Аркада” і камерним хором “Вінниця”. Місто не мало свого джазового колективу. Тільки восени 2005 р. у Вінниці виник і почав працювати колектив Jazz Atmosphere. Його засновники піаніст Д. Пауткін і барабанщик О. Хорев – послідовники відомих вінницьких музикантів Юрія та Павла Шепети. Перший виступ колективу відбувся в грудні 2005 р. у такому персональному складі: Д. Пауткін (клавішні), О. Хорев (барабани), О. Веретельников (контрабас) і Р. Кульматицький (труба). На початку 2006 р. до колективу приєднався В. Стратійчук (саксофон).

У 2006 р. на XI фестивалі “Міжнародні дні джазової музики у Вінниці” організатори фестивалю за підтримки мера міста В. Гройсмана започаткували музичний проект “Вінницьке джазове перехрестя”. Метою створення проекту було бажання дати вінницьким музикантам змогу співпрацювати із зірками світового джазу. Проведення та підтримка такого проекту надали поштовх розвитку джазового виконавства на Вінниччині. Новий музичний проект в рамках фестивалю відкривав молодий вінницький джазовий колектив Jazz Atmosphere. Він підготував до “Вінницького джазового перехрестя” сольну програму, в якій поряд з популярними темами “Savavan”, “Tea For Two”, “Dizzy Mood” та іншими звучали авторські твори Д. Пауткіна “Time After Break” і О. Хорєва “Пасхальна пісня”, а також обробки творів Каміля Сен-Санса [15, с. 5]. Гостями XI фестивалю стали група “The Shin” (Грузія) та вокальний колектив “Хор Турецького” (Росія).

У рамках “Вінницького джазового перехрестя” різних років було репрезентовано міжнародні проекти:

– квартет “Жан Пьер Фрьолі і друзі” (Німеччина–Україна) у складі: Жан Фрьолі (гітара), Йорн Хенріх (контрабас), Петро Пашков (рояль), Олександр Хорєв (ударні);

– квартет у складі: Джессі Джонс (саксофон, флейта, США), Андрій Кондаков (рояль, Росія), Олександр Веретельников (контрабас, Україна, м. Вінниця), Олександр Хорєв (ударні, Україна, м. Вінниця);

– проект “Руді Бергер Дуо” у складі: Руді Бергера (скрипка, Австрія) і Фабіано Чагаза (гітара, Бразилія);

– Jazz Impression (Україна–Вірменія) у складі: Анатолій Алексанян (клавішні), Армен Костаньян (сопрано, Вірменія), Олександр Даров (ударні), Максим Гладецький (контрабас, Україна, м. Вінниця), Роман Гриньків (бандура);

– дует світових зірок Андрія Кондакова (фортепіано, Росія) та Джессі Джонса (саксофон, флейта, США);

– дует Джуліана Мілкіса (кларнет, США) і Юрія Кузнєцова (фортепіано, Україна) та багато інших.

За роки існування “Вінницького джазового перехрестя” шанувальникам джазу було презентовано багато цікавих проектів, які надалі отримали популярність за межами фестивалю та міста. Завдяки такій “культурній інтеграції” Вінниця стає відомішою у світі, зростає її культурний імідж.

Слід зауважити, що з 2006 р. всі концерти фестивалю транслюють регіональне телебачення і радіо в прямому ефірі у повному обсязі. Відбувається це завдяки партнерським відносинам, що сформувалися між обласною державною телерадіокомпанією “Вінтера” і джазовим фестивалем.

Наступний XII Міжнародний фестиваль джазової музики (2007 р.) приємно вразив

шанувальників кількістю представлених країн: Україна, Польща, Росія, Грузія, Австрія, Швейцарія, Ірландія, Німеччина, Чехія, Іспанія, Італія, Вірменія, Індія, США. Відкрив фестиваль інтернаціональний проект “Pago Libre”, який об’єднує музикантів із Австрії, Німеччини, Швейцарії та Ірландії. Музика колективу поєднує в собі елементи класики, фольклорні традиції Росії, Австрії, Швейцарії та Ірландії, авангардистські знахідки. Колектив вирізняється імпровізаційною свободою та незвичним інструментальним складом. У його арсеналі – флюгельгорн, валторна, альпійський ріг (Аркадій Шилклопер), скрипка (Чо Тайссінг), фортепіано, аркопіано, піщикатопіно (Джон Вольф Бреннан), контрабас (Георг Брейншмідт) і звичайно вокал [17, с. 5]. Уперше на Вінницькому джазовому фестивалі прозвучала бандура. До колективу Jazz Impression, з типовим складом інструментів (фортепіано, ударні, бас-гітара, контрабас, віброфон), приєднався відомий виконавець-бандурист Роман Гриньків – композитор, віртуоз-універсал, який виконує академічну, народну, імпровізаційну музику [16, с. 20].

У рамках фестивалю виступили іспанське тріо “Rao Trio”, польський вокаліст Марек Балат, вокальний секстет “Uní Vox” (Молдова), Джуліан Мілкіс (США), міжнародний проект – квартет “Жан Пьер Фролі і друзі” та Уве Кропінські (Німеччина–Україна), колектив “The Shin” (Грузія), Федеральний джазовий оркестр Німеччини “BuJazzO” під керівництвом Петера Гербольцгаймера. На запрошення губернатора Вінницької області на завершальних концертах виступили оркестр Олега Лундстрема і “Хор Турецького”, джазові зірки Лариса Доліна та Ігор Бутман.

XIII фестиваль “Міжнародні дні джазової музики у Вінниці” (2008 р.), окрім зустрічей з відомими музикантами, презентував вінницькій публіці та гостям міста новий творчий колектив – вінницький муніципальний естрадно-духовий оркестр “ВінБенд”, який було створено за підтримки мера міста на початку 2008 року. Колектив складається з найкращих музикантів м. Вінниці, серед них лауреати й переможці різноманітних джазових фестивалів. Художній керівник та головний диригент оркестру – заслужений діяч мистецтв України С. Отюгов, директор – А. Ряполов. Завдяки створенню “ВінБенду” виникла можливість співпраці вінницьких музикантів з відомими джазовими солістами світу. В репертуарі колективу – класичні й сучасні джазові композиції, твори українських авторів, популярні мелодії радянської та зарубіжної естради, естрадні обробки музики з кінофільмів. Упевнено стартувавши на джазовому фестивалі, “ВінБенд” уже є лауреатом міжнародних фестивалів у м. Хмельницькому (2008 р.) і в м. Вінниці (2008–2009 рр.). Після надзвичайно вдалого виступу в м. Львові (2010 р.) на Міжнародному фестивалі музичної майстерності “Віртуози” колектив отримав пропозиції щодо участі у фестивалях Німеччини, Польщі, США, Голландії, Франції та Мексики. За сім років існування оркестром здійснено понад 300 концертних виступів, у творчому доробку колективу – понад 40 концертних програм, серед яких “Україно моя – пісне моя”, “Пісні воєнних часів”, “Дітям про джаз та джазовий оркестр”, “Весняний дивертисмент” та ін. Завдяки створенню колективу стали можливими високоякісні проекти вінницьких музикантів з відомими джазовими солістами. З оркестром виступали такі відомі джазові музиканти, як Ерік Ессіс (гітара, США) та Луїз Сімас (фортепіано, Бразилія). Участь оркестру “ВінБенд” у джазовому фестивалі стала традицією.

На XV фестивалі (2010 р.) з метою популяризації та розвитку джазового мистецтва на Вінниччині було започатковано щорічний всеукраїнський джазовий конкурс молодих виконавців “Junior Jazz”. Конкурс відбувався за участю Вінницького муніципального естрадно-духового оркестру “ВінБенд”, що за останніх шість років уже стало традицією. В проекті взяли участь 6 вокалістів у віці від 10 до 15 років. Загалом XV фестиваль представив музикантів з 15 країн світу та 7 міжнародних проектів. Цього разу організатори відійшли від звичної концепції побудови фестивалю, яка передбачала умову: один концерт – одна країна. У кожному концерті було представлено щонайменше дві країни.

Серед виконавців, які вразили слухачів, – група “Amine and Namza” (Польща–Туніс). Вони знайомили публіку з народними арабськими інструментами уд і канун. Неповторне звучання людського голосу продемонстрували тріо Сієни Дален (Канада–Данія) і квартет Шенгетаї (Зімбабве–Франція). Стиль співачки Шенгетаї із Зімбабве – це поєднання міських



південноафриканських народних мелодій, афро-кубинського джазу й афро-американського Soul. Цей музичний напрямок поєднує акустичні й електронні ефекти, запозичені з основних стилів і напрямків регі (англійського, французького, португальського, шона, зулу та ін.) [2, с. 51]. На особисте запрошення мера міста на фестивалі виступив легендарний квартет Ела Фостера (США).

У 2011 р. була започаткована традиція давати старт фестивалю під звуки проекту “Джаз де Парі” – це загальнодоступні відкриті джазові концерти на площі Театральній у центрі міста за участю вінницького муніципального естрадно-духового оркестру “ВінБенд” і переможців всеукраїнського джазового конкурсу молодих виконавців. На фестивалі вже традиційно були представлені спільні міжнародні проекти. Це гості з Австрії та Бразилії – Руді Бергер і Фабіано Чавез зі спільним проектом “Руді Бергер Дуо”, іспано-французьке тріо “Jerez Texas” із запальними ритмами фламенко у джазовій інтерпретації, україно-польський квінтет “Futurethno”, грузино-іспанський проект за участю грузинського гурту “The Shin” з іспанським флейтистом та саксофоністом Хав’єром Паксаріно. 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 Збігневим Намисловським, італійське тріо під орудою піаніста Кекко Форнареллі, швейцарське тріо “Vein” (рояль, бас, барабани), оригінальний чоловічий квартет з африканського континенту “Soweto Entsha”, колоритне тріо відомого контрабасиста Георга Брайншмідта “Brain’s Café” [14, с. 526].

Із кожним роком фестиваль “Міжнародні дні джазової музики у Вінниці” стає цікавішим і престижнішим, зростає його професійний рівень. Сьогодні він належить до п’ятірки кращих джазових фестивалів України. В Амстердамі фестиваль занесли до числа 80 найкращих фестивалів світу.

Від XVII фестивалю (2012 р.) у проекту – новий логотип і ще одна назва – “VINNYTSLA JAZZFEST”. Фестиваль отримав новий формат, що охопив низку різнопланових нових заходів. Організатори фестивалю врахували побажання вінничан проводити концерти за межами концертного залу. Цього року протягом двох тижнів у гіпермаркетах “Грош” відбувалися “Джазові сніданки”. Відвідувачі мали змогу побачити виступи вінницьких джазових зірок, а також переможців Всеукраїнського конкурсу молодих джазових виконавців.

Також у рамках XVII джазового фестивалю в галереї сучасного мистецтва “АртШик” відбулася виставка джазових плакатів відомих польських майстрів-плакатистів, виконаних у різні роки. Презентував виставку знаний колекціонер плакатного мистецтва з Кракова Кшиштоф Дідо. Ці плакати – інформаційно-мистецькі зразки, що презентують польські фестивалі та джазові зібрання. Виставка проходила за підтримки Генерального консульства республіки Польща у Вінниці та Польського інституту в Києві [7, с. 8].

Цього року на фестивалі виступали музиканти з 13 країн світу – Польщі, Грузії, Болгарії, Австрії, Іспанії, Швеції, Італії, Швейцарії, Росії, Франції, США, ПАР, України. Фестивальні виступи будувались, як і в останні роки, за мульти-географічною формулою. Вразили й здивували слухачів виконавці з Південної Африки – вокальний джазовий квартет “Soweto Entsha Vocal” у складі: Лвасі Зулу, Морган Джобо, Зенезель Мтетва, Хулу Сбусіто. Їх стиль виконання вирізняється майстерним поєднанням елементів західноєвропейської поп-музики й африканських національних традицій. Квартет співав, створюючи собі голосом і акомпанемент, танцював і навіть показував міні-сценки. Музиканти виявилися й чудовими акторами. Вперше на вінницькому джазовому фестивалі виступили учасники тріо Густава Лундгрена із Швеції у складі: Густав Лундгрен (гітара), Мартін Відлунд (гітара) й Андреас Унге (контрабас). Світова музична критика називає цей колектив “шведською кометою” та “діамантом”. Музичний стиль колективу поєднує ритми болеро, фламенко, кубинські наспіви. Цікаве поєднання джазу з народною грузинською музикою та індійськими мелодіями продемонстрував грузинсько-іспанський проект “The Shin”. У його складі – всесвітньо відомі особи: Заза Міміношвілі (гітара), Зураб Гагнідзе (гітара, вокал), Мамука Гаганідзе (вокал, перкусія) і Хав’єр Паксаріньйо (саксофон, етнічні флейти). Колективу притаманні грузинська вокальна техніка, складна поліфонія та інструментальна віртуозність [1, с. 16].

Вінницькою частиною фестивалю став виступ учасників проекту, до якого належать квартет Романа Кульматицького і джазова вокалістка Оксана Славна. У складі квартету – відомі музиканти міста, які працюють і в інших проектах, зокрема у “ВінБенді” та колективі “Jazz Atmosphere”. Роман Кульматицький (труба, флюгельгорн) – випускник Ленінградського та Київського інститутів культури, розпочав джазову кар’єру на початку 1990-х рр. у Петербурзі; Олександр Хорєв (ударні) – помітна постать у вінницькому джазі, був учасником перших трьох вінницьких фестивалів; Костянтин Самойлюк-Яковський (контрабас, бас-гітара) – працював у різних музичних колективах; Юрій Кондрицький (клавішні) – працює у відомому колективі “Клондайк”, пише музику для телебачення та до вистав Вінницького театру ляльок. О. Славна – знана солістка, композитор. Від початку створення “ВінБенду” вона була однією із солісток оркестру. Молода співачка бере участь у різноманітних конкурсах як автор та виконавиця, лауреат премії Кабінету Міністрів України, дипломант конкурсу “Castrocaro” (Італія, 2011 р.). Колектив у такому складі розпочав працювати в січні 2012 року. Проект представив на фестивалі класичні джазові композиції двадцятого сторіччя.

На завершення XVII фестивалю “VINNYTSIA JAZZFEST” прозвучав дует двох світових зірок – відомого російського джазового композитора і виконавця, арт-директора Петербурзького джазклубу JFC А. Кондакова (фортепіано) і надзвичайно артистичного американського музиканта-інструменталіста Джессі Джонса (саксофон, флейта, кларнет, альт). Колектив уже виступав на XI вінницькому джазовому фестивалі й залишив незабутні враження у слухачів [3, с. 72].

За період існування фестивалю його учасниками стали кращі колективи й окремі виконавці України та світу. Тільки за останніх п’ять років у фестивалі взяли участь такі світові зірки джазу, як:

- Росія: Аркадій Шилклопер (Росія–Німеччина), Вікторія П’єр-Марі, Олег Бутман, Наталя Смірнова, джаз-бэнд міста Сергіїв Посад, Андрій Кондаков, “Хор Турецького”, оркестр Олега Лундстрема, Лариса Доліна;
- Франція: квартет “Пульчинелла”, тріо Луї Склавіса;
- Польща: Марек Балат, тріо Аджея Ягодзинського, тріо Влодека Павліка, тріо Артура Дуткевича, квінтет Збігнева Намисловського;
- Австрія: тріо Ульріха Дрехслера;
- Італія: тріо “HAY SOMO AYER”, тріо Кекко Форнареллі;
- Бразилія: квартет Ренато Боргетті, Луїз Сімас (Бразилія–США);
- США: Джессі Джонс, Ерік Ессіс, квартет Абрахама Бартона;
- Німеччина: Міхаель Портер;
- Литва: квартет Дейнюса Пулаускаса;
- Японія: квартет Юко Окамото;
- Швеція: тріо Густава Лундгрена;
- Швейцарія: проект “VEIN”;
- ПАР: квартет “Soweto Entsha Vocal”;
- Міжнародні творчі проекти: тріо Сієни Дален (Канада–Данія), квартет Шенгетаї (Зімбабве–Франція), проект “Amine and Namza” (Польща–Туніс), тріо Шахаба Толуї (Іран–Чехія–Словаччина), квартет Ела Фостера (США–Ізраїль), проект “The Groove Syndicate” (США–Англія–Польща), проект “Руді Бергер Дуо” (Австрія–Бразилія) та ін.

Таким чином, фестиваль “Міжнародні дні джазової музики у Вінниці”, або “VINNYTSIA JAZZFEST”, зародившись у 1996 р., пройшов шлях становлення, розвитку, розквіту, зміни формату проведення. Фестиваль, безперечно, надав поштовх розвитку джазового виконавства на Вінниччині. В результаті цього виникли вінницькі джазові колективи, які гідно представляють місто в Україні й за кордоном. Це – джазові колективи “Jazz Atmosphere”, квартет Романа Кульматицького, єдиний в Україні муніципальний естрадно-духовий оркестр “ВінБенд”, джазова співачка, “золотий джазовий голос Вінниці” Оксана Славна. Безсумнівним досягненням фестивалю стало започаткування щорічного Всеукраїнського джазового конкурсу молодих виконавців, який створює перспективи подальшого розвитку джазового мистецтва у Вінниці, в Україні й за її межами. Фестиваль за

роки свого існування “виріс” до міжнародної масштабної культурологічної акції широкого міжнародного представництва і презентує слухачам кращі зразки світового джазового мистецтва, залучаючи до скарбниці сучасної музики широке коло її шанувальників.

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Басенко А. Вінниця в обіймах джазу / А. Басенко // Вінниччина. – 2012. – 3 жовтня. – С. 16.
2. Басюк Ю. Вінниця зустріла Большой Джаз / Ю. Басюк // 20 хвилин. – 2010. – 27–28 вересня. – С. 51.
3. Бахін С. Хвилі джазу на берегах Бугу / С. Бахін // Музика. – 2012. – № 6. – С. 70–72.
4. Зуєв С. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / С. Зуєв. – Харків, 2007. – 20 с.
5. Кизлова О. Как живётся джазу на Украине / Ольга Кизлова // Джаз. – К., 2006. – № 1. – С. 13–16.
6. Коверза О. Розвиток джазового мистецтва тридцятих років ХХ століття (епоха свінгу) / О. Коверза // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2009. – Вип. 83. – С. 65–77
7. Новосад К. Мистецтво польського плаката у Вінниці / К. Новосад // Вінницька газета. – 2012. – 25 вересня. – С. 8.
8. Олендарьов В. М. Вітчизняний джаз та проблема стилю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 “Театральне мистецтво” / Вадим Миколайович Олендарьов ; Київ. конс. ім. П. І. Чайковського. – К., 1995. – 22 с.
9. Офіційний сайт Вінницького джазового фестивалю “VINNYTSIA JAZZFEST” [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://jazz.vn.ua>.
10. Підгурська А. Два дні для вінничан грали джаз-віртуози / А. Підгурська // 20 хвилин. – 2011. – 26–27 вересня. – С. 14.
11. Про вінницький джаз 1930-х років [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://i-vin.info/news/pro-vinnytskyy-dzhaz-1930-kh-rokiv-2040>.
12. Публіка Т. В. Джазові фестивалі як складова благодійної культурологічної програми “Світове мистецтво на теренах Поділля” / Т. В. Публіка // Культура, мистецтво та освіта в умовах глобалізації проблеми і перспективи розвитку : Зб. матеріалів Всеукраїнської науково-методичної конференції , 29–31 жовтня 2007 року. – Вінниця, 2007. – С. 47–52.
13. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України : соціокультурна та музична інтерпретації : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Володимир Іванович Романко; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2001. – 177 с.
14. Рось З. П. Діяльність міжнародних джазових фестивалів як показник основних тенденцій розвитку джазового фестивального руху в Україні в період 1990–2012 рр. / З. П. Рось // Галичина. Науковий і культурно-просвітній краєзнавчий часопис : До 85-річчя академіка Володимира Грабовецького. – Івано-Франківськ, 2013. – Ч. 22–23. – С. 523–530.
15. Семко О. 9–10 вересня – міжнародні дні джазової музики / О. Семко // Независимый курьер. – 2006. – 30 серпня. – С. 5.
16. Семко О. Джазова бандура на Вінницькому фестивалі / О. Семко // 20 хвилин. – 2007. – 25 серпня. – С. 20.
17. Семко О. XII фестиваль “Міжнародні дні джазової музики у Вінниці” / О. Семко // Независимый курьер. – 2007. – 29 серпня. – С. 5.
18. Симоненко В. С. Українська енциклопедія джазу / Володимир Степанович Симоненко. – К. : Центрмузінформ, 2004. – 232 с.
19. 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>
20. Ущапівська О. М. Культурно-мистецьке життя Донеччини (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.) : [монографія] / Олена Миколаївна Ущапівська. – К. : Парапан, 2011. – 480 с.

21. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990–2005 рр.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / Михайло Богданович Швед ; Львів. держ. муз. академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2006. – 20 с.
22. Щербина Д. Виртуози сыграют для винничан / Д. Щербина // 20 хвилин. – 2011. – 23–24 вересня. – С. 23.

#### REFERENCES

1. Basenko, A. (2012), *Vinnytsya v obymakh dzhazu* [Vinnytsia in the embrace of jazz], *Vinnychchyna* [Vinnytsia Region], October 3, p. 16. (in Ukrainian).
2. Basyuk, Yu. (2010), *Vynnytsa vstretyla Bol'shoy Dzhaz* [Vinnytsia met Grand Jazz], *20 khvylyn* [20 minutes], September 27–28, p. 51. (in Ukrainian).
3. Bakhin, S. (2012), *Khvyli dzhazu na berehakh Buhu* [Waves of jazz on the banks of the Bug], *Muzyka* [Music], № 6, pp. 70–72. (in Ukrainian).
4. Zuyev, S. (2007), “Contemporary art space semiotics and music festival (on materials Kharkiv)”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Theory and history of culture), 17.00.01, Kharkiv, 20 p. (in Ukrainian).
5. Kyzlova, O. (2006), *Kak zhyvetsya dzhazu na Ukraine* [How to live jazz in Ukraine], *Dzhaz* [Jazz], Kyiv, pp. 13–16. (in Ukrainian).
6. Koverza, O. (2009), Development of jazz of the thirties of the twentieth century (the era of swing), *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovs'koho* [Scientific Journal P. I. Tchaikovsky National Music Academy], Vol. 83, Kyiv, pp. 65–77. (in Ukrainian).
7. Novosad, K. (2012), *Mystetstvo polskoho plakata u Vinnytsi* [The art of Polish poster in Vinnitsa], *Vinnytska hazeta*, [Vinnytsia newspaper], September 25, p. 8. (in Ukrainian).
8. Olendarov, V. M. (1995), “The national jazz and problem style”. Thesis abstract for Cand. Sc. (Theatrical art), 17.00.02, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 22 p. (in Ukrainian).
9. The official site of Vinnytsia Jazz Festival “VINNYTSIA JAZZFEST”. Retrieved from <http://jazz.vn.ua>. (in Ukrainian).
10. Pidhurska, A. (2011), *Dva dni dlya vinnychan hraly dzhaz-virtuozy* [Two days to vinnichan played jazz virtuosos], *20 khvylyn* [20 minutes], September 26–27, p. 14. (in Ukrainian).
11. About Vinnytsia Jazz 1930 years [electronic resource], available at: [http://i-vin.info/news/pro-vinnytsky-dzhaz-1930-kh-rokiv-2040\\_](http://i-vin.info/news/pro-vinnytsky-dzhaz-1930-kh-rokiv-2040_) (in Ukrainian).
12. Publika, T. (2007), “Jazz Festival as part of the charitable cultural program "World art in the territory skirts”, *Zbirnyk materialiv Vseukrayinskoї naukovo-metodychnoi konferentsii Kultura, mystetstvo ta osvita v umovakh hlobalizatsii problemy i perspektyvy rozvytku* [Collected materials the All-Ukrainian Scientific Conference Culture and education in a globalized problems and prospects of development], October 29–31, Vinnytsia, pp. 47–52. (in Ukrainian).
13. Romanko, V. I. (2001) “Jazz musical culture in Ukraine, socio-cultural and musical interpretation” The dissertation of the candidate of Art, 17.00.03 (musical art), P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 177 p. (in Ukrainian).
14. Ros, Z. (2013), “Activities of international jazz festivals as an indicator of the main trends of jazz festival movement in Ukraine during 1990–2012 years”, *Halychyna. Naukoviy i kulturno-prosvitniy kraveznavchiy chasopys : Do 85-richchya akademika Volodymyra Hrabovetskoho* [Galicia. Scientific, cultural and educational regional magazine: Up to the 85th anniversary of academician Vladimir Hrabovetsky], Ivano-Frankivsk, Vol. 22–23, pp. 523–530. (in Ukrainian).
15. Semko, O. (2006), *9–10 veresnya – mizhnarodni dni dzhazovoi muzyky* [September 9–10 – International Jazz Days], *Nezavisimyy kur'er* [Independent courier], August 30, p. 5. (in Ukrainian).
16. Semko, O. (2007), *Dzhazova bandura na Vinnytskomu festyvali* [Bandura Jazz Festival at Vinnytsia], *20 khvylyn* [20 minutes], August 25, p. 20. (in Ukrainian).
17. Semko, O. (2007), *XII festyval “Mizhnarodni dni dzhazovoi muzyky u Vinnytsi”* [XII Festival “International Days of Jazz Music in Vinnytsia”], *Nezavisimyy kur'er* [Independent courier],

- August 29, p. 5. (in Ukrainian).
18. Symonenko, V. S. (2004), *Ukrayinska entsyklopedia dzhazu* [Ukrainian jazz encyclopedia], Kyiv, Tsentr muzinform, 232 p. (in Ukrainian).
  19. Tormahova, V. Characteristics Ukrainian pop music of the late twentieth and early twenty-first century. [Electronic resource], available at: <http://ir.kneu.edu.ua:8080/bitstream/2010/3803/1/165-172.pdf>. (in Ukrainian).
  20. Ushchapivska, O. M. (2011), *Kulturno-mystetske zhyttya Donechchyny (kinets XIX – pochatok XX st.)* [Cultural and artistic life of Donetsk (late XIX – early XXI century)], Kyiv, Parapan. (in Ukrainian).
  21. Shved, M. B. (2006), “Trends in international festivals of contemporary music in Ukraine on a new phase (1990–2005 years)”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Theory and history of culture), 17.00.01, Lviv State Mykola Lysenko Music Academy, Lviv, 20 p. (in Ukrainian).
  22. Shcherbyna, D. (2011), *Virtuozы sygrayut dlya vinnichan* [Virtuosos play for vinnichan], 20 *khvylyn* [20 minutes], September 23–24, p. 23. (in Ukrainian).

УДК 781.2.1

Ірина П'ятницька-Позднякова

### ВЗАЄМОДІЯ МУЗИЧНОГО ТА ВЕРБАЛЬНОГО ТИПІВ МОВЛЕННЯ: РІВНІ АНАЛІЗУ

*У статті досліджено структурні та смислові трансформації в контексті взаємодії музичного й вербального мовлення. Проаналізовано складові інтонації та їх функції у процесі взаємодії двох типів мовлення. Наведено різновиди взаємовпливу вербального і музичного мовлення, виявлено рівні аналізу таких структур, що дає підстави стверджувати: вербально-мовне мислення та музичне інтонування є спільними процесами, в контексті яких відбувається кристалізація форм музичної інтонації.*

**Ключові слова:** художнє мовлення, музичне мовлення, інтонація.

Ірина Пятницкая-Позднякова

### ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО И ВЕРБАЛЬНОГО ТИПОВ РЕЧИ: УРОВНИ АНАЛИЗА

*В статье исследовано структурные и смысловые трансформации в контексте взаимодействия музыкальной и вербальной речи. Проанализировано составляющие интонации и их функции в процессе взаимодействия двух типов речи. Приведены разновидности взаимодействия вербальной и музыкальной речи, выявлены уровни анализа таких структур, что дает основания утверждать: вербально-речевое мышление и музыкальное интонирование являются общими процессами, в контексте которых происходит кристаллизация форм музыкальной интонации.*

**Ключевые слова:** художественная речь, музыкальная речь, интонация, мелодика, пауза.

Iryna Piatnytska-Pozdnyakova

### THE INTERACTION OF MUSICAL AND VERBAL TYPES OF SPEECH: LEVELS OF ANALYSIS

*In the article an attempt is made to identify criteria of the analysis of structural and semantic transformations in the context of the interaction of musical and verbal thinking. The components of intonation (melody, pauses, tempo, phrase, accent, tone) were Identified and analyzed. In the process*

of speech they play an important role in the design of semantic, grammatical, and emotional characteristics. It's noted that due to the intonation, as in verbal art, and in music language, it's transmitted many shades of meaning that are socially meaningful and, at the same time, personal modal. This suggests that the audio stream of reality superimposed on the flow of values, meanings of the sound and intonation reality, which is reflected in the melodic structures, the specificity of which is determined by the relationship of melodic and syntax.

Listed interaction species of verbal and musical broadcasting and identified levels of analysis of such structures. In particular, it is noted that in the process of interaction of musical and verbal speech happens both structural and semantic transformation of the musical text. Under the influence of musical factors the structural components of the artistic verbal broadcast can get the other perusal (i.e., the secondary syntax), herewith both temporary (simultaneous, or multi-temporal harmonies of separate words, syllables) and spatial characteristics automatically change. The analysis of such structures is possible from the positions of the structure of the text of the score (at the level of word, syllable, string), that allows to separate the structure of the composition in general.

The analysis will consider various tools and it involves several levels, in particular: characteristics of the verbal text (string rhymes division, poetry, or particular syntactic structures of prose text etc) and the influence of the musical features on it; text and music builds in the context of their correlations, detect the presence of secondary syntax; melodic constructions, the structure of which is closely connected with the verbal text (for example in the liturgical monody, with the Latin text); individual text structures which acquire structural and semantic division, according to the musical material, and the like, during scoring. In the context of such analysis as purely musical (metro-rhythmic and textural changes, pauses, cadance (melodic, contrapuntal, harmonious)) and verbal (graphical layout, punctuation, pauses, intonation changes, rhyme and rhythm the end, etc.) characteristics of the spoken text are taking into account. This gives grounds to assert: verbal-linguistic thinking and musical intonation are the common processes in the context of which happens the process of crystallization of forms of musical intonation.

**Key words:** artistic speech, musical speech, intonation, melodics, pause.

Проблематика співвідношення музичного мовлення з іншими видами художнього мовлення представлена ґрунтовними теоретичними дослідженнями різного спрямування, що дає змогу говорити про актуальність проблематики, яка залишається відкритим простором для мисленневих рефлексій. Одним з найдослідженіших виявилось порівняння музичного мовлення з художнім вербальним, де інтонаційність відіграє важливу роль у способах передачі інформації, створенні “підтексту”, наділенні повідомлення змістом тощо. Такий контекст дослідження музичного мовлення виявився найбільш розробленим, про що свідчить ґрунтовний шар наукових рефлексій, представлений працями видатних учених як у галузі лінгвістики, так і музикознавства.

Попри це, виокремлення критеріїв порівняння двох типів художніх мов і досі не втратило актуальності, оскільки музичні практики композиторів сучасності формують новий погляд на музику як звуковий матеріал; вони прагнуть досягнути глибину відносин між її елементами, що проявляється у створенні інноваційних технологій композиторського письма, де віддзеркалюється індивідуальне бачення музичних смислів. Серед таких інновацій поява фонетичної музики<sup>1</sup>, особливі способи озвучення тексту (мелодекламація<sup>2</sup>, ритмодекламація<sup>3</sup>), особливі типи співу з частково фіксованою висотою, що є близьким до вербального мовлення (лексимузика<sup>4</sup>, тексти оформлені як партитура<sup>5</sup>) тощо. Прагнення досягнути нові підходи композиторської техніки, розкрити нові потенції музичної мови, що реалізується у

<sup>1</sup> Під фонетичною музикою розуміють використання фонем та складів як музичного матеріалу, коли тексту як такого вже не існує.

<sup>2</sup> Під мелодекламацією розуміють наспівну декламацію тексту на фоні музики, що звучить.

<sup>3</sup> Під ритмодекламацією розуміють ритмічне виголошення тексту.

<sup>4</sup> Термін “лексимузика” був уведений Ю. Н. Холоповим для аналізу творів Дж. Кейджа.

<sup>5</sup> Прикладом такого твору є опус Дж. Кейджа “Неопределённое” (1957), де задіяні незвичні прийоми запису мовного тексту, подані у вигляді своєрідної “графічної партитури”.

мовленнєвому дискурсі, свідчить про актуальність заявленої проблематики.

Згадка про музичний мелос та його відмінності від вербального сягає корінням давньогрецьких трактатів, у котрих “екмелес” (вербальне мовлення з тоною невизначеністю) протиставляли “мелосу” (озвученому слову, що має звуковисотну конкретність), теорія якого була сформульована у вченні Аристоксена “Гармоніка”. В сучасному теоретичному музикознавстві підставами для подальшого розвитку проблематики музичного мовлення стало виокремлення спільних ознак художніх мов, де значущість усіх компонентів, що слугують для вираження основного змісту, невіддільні від способу самого вираження. Зокрема, основні елементи музичної мови певною мірою проаналізовані у дослідженнях Б. Яворського<sup>1</sup>, С. Протопопова<sup>2</sup>, В. Способина<sup>3</sup>, Ю. Тюліна<sup>4</sup>, Б. Асаф’єва<sup>5</sup>, Л. Мазеля, В. Цуккермана та інших, де поняття “музичне мовлення” набуває термінологічного статусу. Це ж спричинило дослідження знакової концепції музичної мови, в контексті якої порушена проблематика аналізу музичного мовлення з позицій висловлювання вербального типу, що було розглянуто у працях Б. Гаспарова [5], Ю. Кон [7], М. Бонфельда [3], В. Медушевського [9], Є. Назайкінського [10], С. Раппопорта [11], Ю. Холопова [12], В. Холопової [13, 14], Л. Шаймухаметової [15], О. Козаренка [6], С. Шипа [16] та інших. Висунення ідеї про універсальну “мовну структуру”, що може бути знаковим кодом для вираження різних форм мислення, привело до пошуку методів аналізу художньої мови. У такому контексті ґрунтовними є дослідження взаємозв’язку мислення і мовлення, розроблення поняття “внутрішнє мовлення” (за Л. Виготським), виокремлення універсальних “кодів” та пошук моделей “прамови” тощо.

Друга половина ХХ ст. актуалізувала нові аспекти вивчення мовленнєвої проблематики, оскільки музичний континуум кардинально змінився, а його осмислення поставило завдання донести до слухача складну художню інформацію. Крім суто музичних опусів, композитори прагнули висловити власні спостереження над змінами в музичній мові, що реалізовано у висловлюваннях, аналітичних есе (аналіз неокласицизму – І. Стравінський, усвідомлення ладових систем неєвропейського фольклору – О. Мессіан), наукових розробках (дослідження А. Веберна), методичних працях (курс класичної гармонії А. Шенберга) тощо. Теоретичне осмислення музичної мови в аспекті ритміки, мелодики і гармонії автори оформлюють у теоретичні розвідки, яскравим прикладом чого було теоретичне есе О. Мессіана “Техніка моєї музичної мови”<sup>6</sup>, де наведено численні приклади різних типів мелодичних, ритмічних, гармонічних закономірностей, але з

<sup>1</sup> Проблематика дослідження музичного мовлення була заявлена у праці Б. Яворського “Строение музыкальной речи” (1908), а розвинута в статті “Текст и музыка”, надрукованій у журналі “Искусство” (1923).

<sup>2</sup> Підручник С. Протопопова “Элементы строения музыкальной речи” вийшов друком у 30-х рр. ХХ ст.

<sup>3</sup> Згодом вийшов друком підручник В. Способина (1947), в якому хоча й нема терміна “музичне мовлення”, але наголошено на можливості проведення аналогії між музичним та вербальним мовленням.

<sup>4</sup> У 1965 р. вийшла друком колективна праця “Музична форма” (за ред. Ю. Тюліна), а роком пізніше – підручник Ю. Тюліна “Строение музыкальной речи” (1966), в якому автор розширив зміст окремих розділів.

<sup>5</sup> Якщо у першій книзі “Музыкальная форма как процесс” Б. Асаф’єв проаналізував залежність музичної інтонації від вербального мовлення, то в другій книзі дослідник намагався розкрити взаємозв’язки між звукокомплексами, які виникають у слухача, з аналогічними процесами у вербальному мовленні, його семантикою, що утворюють інтонаційний словник конкретної епохи.

<sup>6</sup> Теоретична розвідка О. Мессіана “Техніка моєї музичної мови” (1944) дала привід до численних дискусій та спричинила полеміку в музикознавстві. Одним з перших полемістів став учень О. Мессіана Франсуа-Бернар Маш, який присвятив йому статтю “Мессіан – достижения и перспективы”, де висловив свою інтерпретацію поняття “мова”: “...Музика – щось більше, ніж мова, ніж знаряддя людського спілкування, вона радше, як сказав у свій час Ксенакіс, свого роду кришталева куля, особливий предмет, в якому (якщо композитор обдарований талантом) відображається, підпадаючи під фокус, Всесвіт і майбутнє”. Бернар Маш вважав: якщо структурною одиницею вербальної мови є фонема, ритм та висотні параметри якої дають змогу говорити про розмаїття мов, то в екстраполяції на музичне мистецтво такі аналогії можливі тільки в музиці класичній, оскільки серіальні композиції побудовані на інших принципах. Свої теоретичні міркування він втілює у музичній композиції “Volume” (1960). І хоча Б. Маш заперечив визначення музики як мови, проте зробив несподівані висновки: “...музика не є протилежністю мови, але супермовою, мовою богів; вона дозволяє нам не стільки передати той чи інший смисл, скільки – у кращому випадку – брати участь у всьому, що існує” [18]. Така позиція дослідника є зрозумілою, оскільки музична та вербальна мови, попри їх взаємовплив та схожість, мають різну структуру та специфічні ознаки (відсутність музичної абетки, словника музичних конотатів, неможливість побудови ієрархічної системи музичних знаків тощо).

позицій індивідуального композиторського письма. У подальшому це сприяло розкриттю потенцій музичної мови з її численними варіативними можливостями, що реалізуються у мовленнєвому дискурсі. Проте були висловлені й протилежні позиції, серед яких є сенс згадати наукову доповідь Е. Сур'є<sup>1</sup> [19], погляди французького композитора, автора “стохастичної музики” та публіцистичних статей Я. Ксенакіса<sup>2</sup> [20], праці американського філософа Сьюзен Лангер<sup>3</sup>, А. Кларк<sup>4</sup> [17] та інших авторів.

У такому полемічному дискурсі музичне мовлення з його індивідуалізованим, особистісним світом митця набуває вже не метафоричних, а детальних, зримих та відчутних абрисів й апелює до нових засобів конструювання музичної реальності, де суб'єктивність композиторської техніки є виразом презентації нової системи організації звукової матерії. Це привело до набуття проблематикою різних ракурсів її дослідження, де один з них перебуває у площині “музика як мова” та є прерогативою філософії музики, а інший – у площині “мова музики”, що досліджує семіотика. Але попри такий широкий спектр наукових пошуків і досі є протиріччя у галузі знань про музичне мовлення, а методологічні питання, серед яких теорія музичного мовлення, залишаються відкритими.

Мета статті – виявити рівні аналізу структурних та смислових трансформацій у контексті взаємодії двох типів мовлення.

Художнє (вербальне) мовлення утворило в соціально-комунікативному досвіді людства універсальні граматичні та лексичні механізми поєднання афективної, оцінної та репрезентативної функцій мовленнєвого висловлювання, де інтонація має образно-змістовну функцію. Завдяки реконструкції інтонаційного мовлення окремих творчих практик можна реконструювати мовленнєвий контекст конкретного музичного континууму, визначити пріоритетні напрямки в його розвитку.

Інтонація, з позицій сучасної лінгвістики, – це ритмомелодичне оформлення процесу мовлення, засіб вираження різних синтаксичних значень, що має експресивне та емоційне забарвлення. Зі середини ХІХ ст. для позначення фразової інтонації використовували такі характеристики, як підвищення та зниження тону. Згодом інтонаційні характеристики піддавали аналізу, що сприяло виникненню опису інтонаційних форм вербальної мови. До середини ХХ ст. інтонацію досліджували в контексті типів висловлювання, а згодом почали вивчати співвідношення інтонації та синтаксису.

Інтонаційна основа процесу мовлення вперше набула форм завершеної системи масштабних одиниць музичної форми у теорії Гвідо Аретинського (ХІ ст.). Подібні аналогії проводили й у ХVІІІ ст., коли чотиритакт розглядали як аналог простого речення в мовленні. Непересічне значення у вивченні інтонації як іманентної характеристики музичного мовлення мала теорія інтонації Б. Асаф'єва, який надав їй значення “одиниці вимірювання музичної свідомості” [2, с. 344]. Завдяки інтонації як у художньому вербальному, так і музичному мовленні передають безліч смислових відтінків, що є соціально значимими та водночас

<sup>1</sup> Серед таких полемічних виступів є сенс згадати наукову розвідку Е. Сур'є, який у 1970 р. на сторінках “Міжнародного журналу по естетиці та соціології” опублікував статтю “Язык ли музыка?”, висловлюючи позицію, відповідно до якої такі паралелі неможливі, оскільки музика має яскравіше виражену специфіку. Е. Сур'є не поділяв і позицію тих дослідників, які прагнули перенести лінгвістичні методи дослідження у музичну галузь, оскільки, на його думку, вони зводили аналіз у бік формальних відносин.

<sup>2</sup> Своєрідним є погляд французького композитора Я. Ксенакіса, який висловився, що не можна вбудовувати музичне мистецтво у схеми на зразок “музика–мова”, “музика–повідомлення”, оскільки вони абсурдні. Але вказував на можливість звернення до теорії ймовірності з метою впорядкування “звукового хаосу”, оскільки музика для нього є продуктом математичної логіки. У статті “В сторону философии музыки” композитор порушив проблему “конструювання” музики.

<sup>3</sup> У монографічній праці С. Лангер висувається тезис, що спростовує можливість порівняння музики із мовою на основі відсутності таких складових мови, як граматики, синтаксис та словник. Дослідниця наголосила, що музика є різновидом художнього символізму, а не мовою, та спростувала комунікативну функцію музики, наголосивши на тому, що мистецтво артикулює структуру емоції, але не передає її.

<sup>4</sup> Суголосною є позиція А. Кларк, висловлена у статті “Язык ли музыка?”, де авторка критикує різні концепції музики як мови, а саме Р. Коллінгвуда, В. Коукера, Н. Гудмана та Дж. Робінсона. Критиці піддано поняття “вираз”, яке Коллінгвуд використовує для характеристики засобів мови мистецтва як мови уявлень, що дало йому підставу для проведення аналогії між мовою та людською діяльністю.



особистісно модальними. Власне, ця думка дослідника концептуалізує сутність музичної свідомості, наявної в психологічній реальності, де зі звукової природи “інтонуючої свідомості” (в термінології Б. Асаф’єва) народжувалася свідомість музична. Це свідчить про те, що звуковий потік навколишньої дійсності нашаровується на потік значень, смислів звукоінтонаційної дійсності та віддзеркалюється у мелодичних структурах. Інтонаційно-символічні зв’язки внутрішніх суб’єктивних відчуттів особистості та “звукової картини світу” утворювали образно-сміслові коди, на основі яких формувалася музична свідомість, головною функцією якої є смислопородження в акті інтонування.

Мовленнєва інтонація – це складна звуковисотна частина інтонаційної будови висловлювання, що має темброві, метро-ритмічні, темпові параметри. Сучасний аналіз озвученого тексту дає змогу використовувати як лінгвістичні, так і музикознавчі терміни. Зокрема, поетична стопа умовно співвідноситься з музичним мотивом (такт), оскільки обидва мають один акцент (мовний та метричний)<sup>1</sup>. Умовні аналогії можна провести між універсальними лінгвістичними одиницями та музичними (фонема / окремих звук, склад / субмотив, слово / мотив; рядок / мотивна група тощо). Музичний рядок умовно може бути співвіднесений з текстовим рядком, музична строфа – з вербальною, музичний період – зі строфою поетичного тексту тощо. Таке співставлення є виправданим за умов, коли поділ співпадає з вербальним текстом (синтагмами, строфами тощо). У музикознавстві найбільш вживаним в контексті аналізу став лінгвістичний термін “синтагма”, що мислиться як група слів, об’єднаних інтонаційно (за рахунок основного наголосу) та за змістом. Тобто музична синтагма – це водночас і структурно-сміслова єдність, і фонетична одиниця. Прямого зв’язку між термінами, безумовно, немає, але логічний зв’язок дає змогу робити такі порівняння.

Попри те, що можлива певна термінологічна аналогія, деякі музичні терміни мають обмежене застосування, зокрема “мотив”, “музичне речення”, “період” є надбанням класичної метрики і не прийнятні для музики раннього періоду. Але існує термінологічний ряд, що здатний адекватно відображати змістовий та структурний рівні як музичного, так і вербального художнього (поетичного) тексту. Зокрема, Ю. Холопов [12] використовує термін “складмотив”, суголосний терміну “мотив” в інструментальній музиці, де звуки об’єднані навколо наголосу, або сильної долі такту, або найменшого елемента у вокальній музиці. Такі аналогії виправдані, оскільки під час аналізу мелодії орієнтуються на “фонетичні слова” (основне слово, поряд з яким знаходяться службові, але які не утворюють окремого складмотиву).

Складові інтонації – *мелодика, паузи, темп, фразовий наголос, тембр* – у процесі мовлення відіграють важливу роль в оформленні змістової, граматичної та емоційної характеристик. У вербальному мовленні під поняттям *мелодика* розуміють комплекс мовленнєвих інтонацій. Мелодичний рельєф вербального художнього мовлення характеризується нестабільною звуковисотністю, що може змінюватись, але в основі своїй базується на внутрішній організації, залежить від висотних акцентів і наголосів, наявності мелодичних кульмінацій, виділенні фразових акцентів, передбачає розмежування наголошених (або ненаголошених) складів та впливає на акцентну структуру тексту. Мелодичний рельєф у вербальному художньому мовленні формується завдяки *просодії* та членуванню тексту за змістом, що впливає на мелодичний рельєф, набуває динаміки, варіативності, мінливості, виокремлюючи різні відрізки тексту звуковисотними засобами, надаючи їм змістових відтінків. Власне, аналогічні процеси спостерігаються і в музичному мовленні, де складне музичне речення сформоване з простих елементів, де наявні як *arsis* (підйом), так і *thesis* (спад) за аналогією з половинним, або повним кадансом. Чергування таких структурних елементів у музичному мовленні становить його мелодичний рельєф, у якому не остання роль належить саме акцентній структурі. Цей принцип є важливим у процесі озвучення тексту, коли мелодію вибудовують відповідно до моделі вербального тексту з урахуванням його інтонаційних характеристик.

<sup>1</sup> За аналогією можна зіставляти вірш та мотивну групу (двотакт), двовірш з музичним реченням (чотиритакт), чотиривірш з музичним періодом (восьмитакт), пов’язані з чотиррядковою поетичною строфою. До речі, вокальна музика XVIII–XIX ст. написана саме на основі таких строф, з яких пізніше утворилися структури музичного періоду тощо.

Із погляду артикуляції, в основі мелодичної характеристики вербального мовлення лежать коливання голосових зв'язок, у той час як з погляду акустики мелодика базується на зміні частоти основного тону, а саме висхідному або низхідному русі, у процесі котрого реалізується мовна специфіка мелодики, що в різних мовах різна. Мелодика впливає на актуальне членування у реченні, виокремлення основної думки, сприйняття певних емоційних значень, мелодичний контур яких відрізняється змінністю.

Важливою складовою інтонації є *пауза*, що в артикуляційному плані свідчить про завершення мовлення. Інтонаційні паузи розділяють художнє мовлення на інтонаційно-сміслові одиниці. У пам'яті носія мови зберігаються моделі інтонаційних малюнків, співзвучні різним видам вербальних речень відповідно до мети висловлювання, синтаксичних конструкцій, емоційних станів тощо. Власне, співвіднесення між такими моделями й реальною просодією відбувається завдяки цим ознакам.

Наголос у процесі інтонування відіграє синтагматичне (створює загальний ритмічний малюнок фрази), фразове (має фіксований характер і квантує текст на висловлювання з одним фразовим наголосом) та логічне (проявляється в особливій семантиці) значення. Важливу роль у повторюваності подібних мовленнєвих елементів різного рівня організації слів, синтагм, рядків відіграє ритм. Ритмічні засоби членування у вербальному мовленні мають багато спільного з музичними, але працюють на різних масштабних рівнях. Метр у художньому мовленні, так само як і в музичному, є регулятором ритмічного потоку, впорядковує та структурує його.

Інтонаційні засоби членування мають тонку диференціацію, що дає змогу передати різний ступінь смислової завершеності – на відміну від позбавленої періодичності прозової ритміки, де мовленнєві акценти не утворюють закономірного чергування, художня вербальна ритміка структурована засобами метрики (структурна впорядкованість віршованих рядків, їх співрозмірність тощо). Якщо прозовий текст характеризується суцільністю та передбачає граматичний або структурно-смісловий поділ (на синтагми, фрази, періоди), то поетичному тексту притаманні дискретність, членування на вірші, що може не співпадати з граматичним.

В організації художнього вербального мовлення велику роль відіграє критерій повторюваності, що проявляється на рівнях строфи, рими (фонетична повторюваність), рядка (рівноскладність силабічного вірша, акцентність тонічного вірша), котрі надають віршованому тексту “репризності”, стрункості тощо. Для художнього мовлення, крім позапонятійних смислів, що прочитуються між рядками вірша, характерні дискретність, регулярність, симетрія та повторюваність. Ці параметри важливі, оскільки впливають на процес озвучення тексту, який у прозових та віршованих текстах різний, хоч є жанри, в яких поєднуються обидва види, наприклад богослужбові давньоруські тексти, для котрих характерна “рядкова проза”, що за ритмічною будовою близька до прози, але позбавлена ритмічної регулярності [13, с. 14]. У богослужбових книгах тексти були поділені на рядки, наприкінці кожного з яких ставили знак, у той час як сам рядок не мав знаків поділу. Такий рядковий запис наближує віршовий та прозовий твори, і його вважають перехідним явищем. Іншим прикладом поєднання прозового та поетичного текстів є Псалми, де поетичний принцип виражений у структурі (наявний синтаксичний паралелізм, піднесений стиль), але нема метричної організації.

Аналізуючи музичні твори, оригінальний текст порівнюють із його варіантом, покладеним на музику. Під час аналізу таких текстів є сенс застосовувати кількісний та якісний показники співвідношення складів у тексті. Зокрема, озвучений текст може бути проаналізований з урахуванням звуковисотного параметра як послідовності звуків різної висоти (підвищення та зниження тону). При цьому музична структура може набувати ролі фактора, що впливає на літературний текст. Зокрема, текст григоріанського хоралу підпорядкований нормам латинської мови, але водночас впливає на формування мелодичного контуру, що є своєрідним віддзеркаленням текстової структури. У мотетах XVI ст. музичне письмо утворює ряд імітаційних блоків, кожен з яких озвучує один текстовий рядок. Багатоголосна структура мотетної форми піддається трансформації, текст починає звучати в різних голосах (вертикаль), а в горизонтальній площині виникають додаткові повтори слів у голосах, котрі вступили раніше.

Впливати на музику може як структура вербального тексту (структурний фактор), так і його смислова організація (семантичний фактор), що може набувати різних форм взаємодії музичного мовлення з поетичним. У такому контексті наявні: *односпрямований вплив* тексту на музику (слідування музики за текстом, його логічною побудовою, ритмоструктурою, фразуванням); *взаємовплив та поєднання* музичного фактора з вербальним; *паралельне розгортання* текстового ряду одночасно з музичним (текстові та музичні фактори рівнозначні та реалізуються в контексті усього твору) тощо.

Музичний текст також впливає на вербальний ряд, іноді суттєво видозмінюючи його, при цьому озвучений текст набуває різних форм, зокрема: *текстові повтори* (розгортання музичної форми і нарощення текстового матеріалу, що охоплює різні елементи тексту (окремі слова, синтагми тощо)); *текстові купюри* (вилучення окремих складових тексту, зокрема слів, строфи, строки або цілих фрагментів, що характерно для хорової поліфонічної музики); *текстові вставки* з метою додаткового семантичного навантаження (наприклад, озвучення тексту тропів у григоріанському хоралі із застосуванням мелізматики); *текстові видозміни* (перероблення літературного джерела частково або в цілому, що відповідає авторському задуму); *текстові заміни* (відбуваються під впливом побудови музичного образу з метою підкреслення смислових акцентів) тощо.

Під впливом музичних факторів структурні компоненти художнього вербального мовлення можуть отримувати інше прочитання (тобто вторинний синтаксис), що може спричинити: *членування* тексту на менші одиниці (синтагми) або поєднання кількох рядків вірша, де визначальним фактором поділу є межі музичної побудови (музичне речення, період); *перегрупування* тексту, де де зміщено межі у самому тексті, коли слова і синтагми відокремлюють від одного рядка та додають до іншого або текст перерозподіляють між строфами, що може залежати від каденцій; *дублювання* тексту (текстовий повтор у межах одного голосу або одночасне виголошення тексту в різних музичних голосах) тощо.

Під час озвучення вербального тексту змінюються як часові (одночасове або різночасове розспівування окремих слів, складів), так і просторові характеристики. Загалом, текст розгортається лінійно, але коли він вплітається у поліфонічну структуру музики, то може набувати вертикального виміру, оскільки повторюваність та розосередженість самого тексту створюють враження поліфонічності (наприклад, мотети XVI ст. базовані на імітаційному контрапункті, де текст набуває характеристик імітаційності). Текст, що розспівують, може отримувати додатковий просторовий фактор (одночасне звучання кількох самостійних голосів) і набувати ознак поліфонічності. Імітаційне виголошення тексту кількома мовцями або різнопланові тексти можуть накладатись один на одного як репліки персонажів та утворювати своєрідну контрастну поліфонію. У музичному творі таке одночасне звучання є не тільки можливим, а й художньо виправданим, оскільки це привносить упорядкованість у текстову поліфонію (наприклад партесний спів XVII ст., протестантський хорал XVIII ст. тощо). Подібні елементи в художньому тексті використовують як втілення авторського задуму, вони є мистецьким прийомом.

Часово-просторовий вимір музичного тексту можна аналізувати з позицій побудови текстової партитури (на рівні слова, складу, рядка), що дає змогу виокремити структуру твору в цілому. При цьому аналіз враховуватиме різні засоби і передбачає кілька рівнів, зокрема: *характеристика вербального тексту* (рядковий поділ на рими, віршовані рядки або особливості синтаксичної структури прозаїчного тексту тощо) та вплив на нього музичних особливостей твору; *текстових і музичних побудов* у контексті їх співвіднесеності, виявлення наявності вторинного синтаксису; *мелодичних побудов*, структура яких тісно взаємопов'язана з вербальним текстом (наприклад у богослужбових монодіях з латинським текстом); *окремих текстових структур*, які під час озвучення набувають структурно-смислового членування відповідно до музичного матеріалу тощо. В контексті такого аналізу враховують як суто *музичні* (метро-ритмічні й фактурні зміни, паузи, цезури, кадансування (мелодичні, контрапунктичні, гармонічні)), так і *вербальні* (графічні схеми, розділові знаки, паузи, інтонаційні зміни, рима та ритмічні закінчення тощо) характеристики озвученого тексту.

Отже, у процесі мовленнєвої діяльності беруть участь вербальні та невербальні типи

мислення, одиницями якої є інтонаційні моделі, завдяки чому відбувається експлікація особистісних смислів, оформлених у звукоформи. В такому контексті своєрідним етнокультурним концептом стає музично-мовна особистість, у якій акумулюється мисленнєвий досвід певного історико-культурного часу. Відображення глибинного рівня мисленнєвих процесів відбувається за допомогою інтонаційних структур, що дає змогу свідчити про наявність музично-мовного шару свідомості, де народжуються різнорівневі інтонаційні знаки як на особистісно-індивідуальному рівні, так і на рівні архетипів. Музично-мовна свідомість конкретної культури віддзеркалюється в інтонаціях вербального мовлення, де у сконцентрованому вигляді відображено музично-знаковий образ культури. Відбувається своєрідна кристалізація інтонаційно-сміслових зв'язків між суб'єктивним, внутрішнім світом особистості та звуковою картиною світу. Це дає підстави стверджувати, що вербально-мовне мислення і музичне інтонування є спільними процесами, де на рівні свідомості відбувається процес кристалізації форм музичної інтонації.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Речевая интонация / Б. Асафьев. – М. ; Л. : Музыка, 1965 – 136 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
3. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Бонфельд. – Вологда: Русь, 1999. – 508 с. – Режим доступа: <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm>
4. Введение в литературоведение / [под ред. Г. Н. Поспелова]. – М. : Высшая школа, 1988. – 427 с.
5. Гаспаров Б. Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики / Б. Гаспаров // Ученые записки Тартуского государственного университета: 411. Труды по знаковым системам: 8. – Тарту, 1977 – С. 121–138.
6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. В. Козаренко. – Львів : Сполом, 2000. – 284 с.
7. Кон Ю. К вопросу о понятии “музыкальный язык” / Ю. Кон // От Люлли до наших дней. – М. : Музыка, 1967. – С. 93–105.
8. Мазель Л. Проблемы классической гармонии / Л. Мазель. – М. : Музыка, 1972 – 616 с.
9. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976 – 254 с.
10. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 256 с.
11. Раппопорт С. От художника к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства / С. Раппопорт. – М. : Советский художник, 1978 – 240 с.
12. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века / Ю. Холопов. [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html#fn22>
13. Холопова В. Музыкальный ритм: очерк / В. Холопова // Вопросы истории, теории, методики – М. : Музыка, 1980. – 72 с.
14. Холопова В. Музыкальный тематизм / В. Холопова // Вопросы истории, теории, методики – М. : Музыка, 1983. – 88 с.
15. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы / Л. Шаймухаметова. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1998 – 265 с.
16. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник / С. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 368 с.
17. Clark A. Is music a language? / A. Clark // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1982. – Vol. 41, № 2. – P. 195–204. Режим доступа: [http://www.jstor.org/stable/430269?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/430269?seq=1#page_scan_tab_contents)
18. Mashe F.- В. Muzyka a jezyk // Res facta №2 / F.-В. Mache. – Warszawa, Polskie Wydawnictwo Muzyczne. – 1968.
19. Surriau E. La musique est-elle langage? / E. Surriau // The International Review of Music Aesthetics and Sociology/ – 1970 – Vol. 1, № 1 // режим доступа: [http://www.jstor.org/stable/836402?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/836402?seq=1#page_scan_tab_contents)

20. Xenakis I. W strone metamusyki / I. Xenakis // Res Facta № 4. – Warszawa : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970.

REFERENCES

1. Asafiev, B. (1965), *Rechevaya intonatsiya* [Speech intonation], Moscow, Leningrad, Muzyka. (in Russian).
2. Asafiev, B. V. (1971), *Muzykal'naya forma kak protsess*. [The musical form of the process], Leningrad, Muzyka. (in Russian)
3. Bonfeld, M. (1999), *Muzyka: Yazik. Rech. Myshlenie. Opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva* [Music: Language. Speech. Thinking. Experience of system research of musical art], Vologda, Rus', Retrieved from <http://www.booksite.ru/fulltext/bonfel/bonfeld/01.htm> (in Russian).
4. Pospelov, G. N. (1988), *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to the literary studies], Moscow, Vysshaya shkola. (in Russian).
5. Gasparov, B. (1977), *Nekotorye deskriptivnye problemy muzykalnoy semantiki* [Some problems of descriptive musical semantics], *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta: 411. Trudy po znakovym sistemam: 8* [Scientific notes of Tartu State University: 411 Works on Sign Systems: 8], Tartu, pp. 121–138. (in Russian).
6. Kozarenko, O. (2000), *Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy*. [Phenomenon of Ukrainian national musical language], Lviv, Spolom. (in Ukrainian).
7. Kon, Y. (1967), *K voprosu o ponyatii "muzykal'nyy yazyk"*. [On the question of the concept of "musical language"], *Ot Lyulli do nashikh dney* [From Lully to our days], Moscow, Muzyka, pp. 93–105. (in Russian).
8. Mazel, L. (1972), *Problemy klassicheskoy garmonii* [The problems of classical harmony], Moscow, Muzyka. (in Russian).
9. Medushevskiy, V. (1976), *O zakonmernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeystviya muzyki* [On the laws and means of artistic influence of music], Moscow, Muzyka. (in Russian).
10. Nazaikinskiy, E. (1988), *Zvukovoy mir muzyki* [Sound world of music], Moscow, Muzyka. (in Russian).
11. Rapoport, S. (1978), *Ot hudozhnika k zritel'yu. Kak postroeno i kak funktsioniruet proizvedenie iskusstva* [From the artist to the viewer. How to build and how the work of art], Moscow, Sovetskiy khudozhnik. (in Russian).
12. Holopov, Y. *Novye paradigmy muzykal'noy estetiki XX veka* [New paradigms of musical aesthetics of the XX century], Retrieved from <http://www.kholopov.ru/prdgm.html#fn22> (in Russian).
13. Holopova, V. (1980), *Muzykal'nyy ritm: ocherk* [Musical rhythms: an essay], *Voprosy istorii, teorii, metodiki* [Questions of history, theory, methodology], Moscow, Muzyka. (in Russian).
14. Holopova, V. (1983), *Muzykal'nyy tematizm* [Musical thematism], *Voprosy istorii, teorii, metodiki* [Questions of history, theory, methodology], Moscow, Muzyka. (in Russian).
15. Shaimukhametova, L. (1998), *Semanticheskyy analiz muzykalnoy temy* [Semantic Analysis of the song theme], Moscow, RAM im. Gnesin. [in Russian].
16. Ship, S. (1998), *Muzychna forma vid zvuku do stiliu: navch. posibnyk* [The musical form from the sound to the style: Tutorial], Kyiv, Zapovit. (in Ukrainian).
17. Cleark, A. (1982), Is music a language? // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 41, № 2, pp. 195–204. Retrieved from [http://www.jstor.org/stable/430269?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/430269?seq=1#page_scan_tab_contents) (in English).
18. Mashe, F.-B. (1968), *Muzyka a jezyk* [Music and language], *Res facta № 2* [Res facta № 2], Warsaw, Polish Music Publishers. (in Polish).
19. Surriau, E. (1970). La musigue est-elle langage? [Music is a language?], *The International Review of Music Aesthetics and Sociology*, Vol.1, № 1, Retrieved from [http://www.jstor.org/stable/836402?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/836402?seq=1#page_scan_tab_contents) (in English).
20. Xenakis, I. (1970), *W strone metamusyki* [The page of Metamusic], *Res Facta № 4* [Res Facta № 4], Warsaw, Polish Music Publishers. (in Polish).

УДК 78.03 (477) + 008 (477).

Ганна Плечелюк

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОРМ АРХЕТИПУ ПЕРЕРОДЖЕННЯ  
В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ  
(ПРОЕКЦІЯ ТЕОРІЇ АРХЕТИПІВ КАРЛА ГУСТАВА ЮНГА)**

*У статті розглянуто форми архетипу Переродження за К. Г. Юнгом у проекції на українське музичне мистецтво. Досліджено їх втілення на прикладі творів С. Людкевича, Б. Лятошинського, Л. Дичко, М. Скорика. Здійснено розподіл втілених у музиці форм зазначеного архетипу на рівні.*

**Ключові слова:** музичне мистецтво, архетип Переродження, відображення, інтерпретація, звучання.

Анна Плечелюк

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОРМ АРХЕТИПА ПЕРЕРОДЖЕННЯ  
В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ  
(ПРОЕКЦІЯ ТЕОРІЇ АРХЕТИПІВ КАРЛА ГУСТАВА ЮНГА)**

*В статье рассмотрены формы архетипа Перерождения по К. Г. Юнгу в проекции на украинское музыкальное искусство. Исследовано их воплощение на примере произведений С. Людкевича, Б. Лятошинского, Л. Дычко, М. Скорика. Осуществлено распределение воплощенных в музыке форм указанного архетипа на уровне.*

**Ключевые слова:** музыкальное искусство, архетип Перерождения, отражение, интерпретация, звучание.

Hanna Plecheliuk

**THE INTERPRETATION OF REBIRTH ARCHETYPE FORMS  
IN UKRAINIAN MUSICAL ART  
(A PROJECTION OF ARCHETYPES THEORY OF CARL GUSTAV JUNG)**

*The modern comprehension of processes of culture development requires bringing in to art criticism researches a certain universal mechanisms of analysis. This applies to the archetypes theory of C. G. Jung in particular. This will enable to study a semantic load of works of primary religious and Christian content in a single context.*

*In Ukrainian musicology in this area is significant monographic studies by M. Severynova which designs cultural archetypes in to creativity of modern Ukrainian composers. Some works on this issue belong by V. Drahanuk and other scientists.*

*We analyse the Rebirth archetype in this article on example of some Ukrainian music works. C. G. Jung distinguishes such its forms: metempsychosis or “transmigration of souls”, reincarnation, resurrection, renaissance, transformation or transmutation, indirect degeneration. The analysis of these forms will enable a deeper understanding of culture as a single development process, the stage of which (in this case – the primary religious and Christian) does not contradict, but complement one another.*

*Of course, the first manifestation of the investigated archetype in Ukrainian culture found in mythological beliefs that have found numerous reflected in the music.*

*A striking example of the interpretation of primary religious reasons in modern musical art is Rhapsody “Dumka” by Lesia Dychko on the verses of Taras Shevchenko. Referring to the depths of national folklore, we find numerous examples of transmigration of girl’s souls in to viburnum, willow, poplar, flower, mermaid, birds and others. The composer diverse portrays the levels of girl-martyr’s transition from one state to another that has metempsychosis signs.*

*The idea of a spiritual community which embodied in the silver-plated chain is compared with Dazhbog's powerful force in the Borys Liatoszynsky's opera "Golden Ring" by Ivan Franko's novel. The combining of death and love themes, the Dazhbog's and hoop leitmotifs in the final is symbolizes the spiritual resurrection of divine and social symbol at the collective level.*

*The call "Battle on – and win your battle!" which is relevant today is embodies the aspirations of renaissance at the people-society level as a form of Rebirth archetype in Stanislav Lyudkevych's cantata-symphony "Caucasus" by Taras Shevchenko's poem.*

*The main national sense of the Myroslav Skoryk's opera "Moses" by Ivan Franko's poem is reflects the prologue to the work. The people are "martyred", "broken" at the start of the prologue but it come in new images of strong and invulnerable, powerful and independent in completion of the prologue. So the transformation ritual is at the nation-society level.*

*We have not touched the indirect rebirth in this context. This modification takes place through participation in the transformation process when a person becomes a witness or member of a certain transformation ritual. This is the highest level in which a divine grace comes down to the individual. This causes its great and promise for separate study.*

**Key words:** musical art, Rebirth archetype, reflection, interpretation, sound.

Сучасне осмислення процесів розвитку культури потребує залучення до мистецтвознавчих досліджень певних універсальних механізмів аналізу. Зокрема, що цікавитиме нас у розробленні даної теми, – тих підходів, які уможливають вивчення семантичного навантаження (а відтак – і впливу на свідомість реципієнтів) творів первинно-релігійного та християнського змісту в одному контексті. Це стосується запропонованого К. Г. Юнгом архетипу Переродження, який виражається у різноманітних формах – реінкарнації, воскресіння та ін. Такий підхід дає змогу глибше зрозуміти вітчизняну культуру як єдиний процес розвитку, стадії якого (у даному випадку – первинно-релігійна, християнська) не суперечать одна одній, а взаємодоповнюються.

Знаковим у даному напрямку є монографічне дослідження М. Северинової [8], яка проектує архетипи культури на творчість сучасних українських композиторів, окремі праці, присвячені цій проблемі, належать В. Драганчук [1–2] та іншим музикознавцям.

Мета статті – вирізнити форми архетипу Переродження та показати семантику їх інтерпретації в українській музиці.

Отож, звернемося до теорії К. Г. Юнга [10–11], вирізняючи її основні позиції щодо предмета нашого зацікавлення. Вчений розмежовує архетип Переродження на п'ять форм, вважаючи, що дане поняття не можна використовувати в одному й тому ж розумінні. Кожна наступна форма є вищим рівнем Переродження.

першим рівнем є *метемпсихоз*, або "переселення душ". Згідно з його концепцією, життя проходить лише раз через різні тілесні існування;

другий рівень – *реінкарнація*. Перевтілення відбувається за умови зберігання особистості, що має доступ до пам'яті. Як правило, реінкарнація пропонує переродження в людському тілі;

третій – *воскресіння*, що передбачає відновлення людського тіла після смерті. Перетворення може бути абсолютним, змінюючи сутність людини, або ж лише умови існування. Воскресіння передбачається не лише на плотському рівні, а й на високодуховному – як преображення "тонкого тіла" в стан нетлінності;

наступним рівнем архетипу Переродження є *відродження*. Автор подає це поняття як ідею оновлення в рамках індивідуального життя. Оновлення особистості змінює не природу, а лише її функції або частини особистості заради зцілення, зміцнення та виправлення. Другий варіант четвертої форми – це *трансформація* або *трансмутація*, що передбачає повне переродження індивідуальності;

останній рівень займає форма *непрямого переродження*. При цьому видозміна відбувається "не прямо", не способом переходу крізь смерть та відродження будь-кого, а участю у процесі перетворення, який сприймається так, ніби він відбувався поза індивідумом.

Іншими словами, людина стає свідком або учасником певного ритуалу трансформації. Цей ритуал може бути церемонією, такою як церковна літургія, де відбувається перевтілення субстанцій. Через ритуал на індивідуума сходить божественна благодать [10].

Користуючись наведеною вище системою, розглянемо інтерпретації архетипу Переродження в українській музиці на прикладі кількох показових стосовно цього творів, що демонструють різні форми згаданого архетипу. Звернемося, зокрема, до рапсодії “Думка” Лесі Дичко, опери “Золотий обруч” Б. Лятошинського, кантати-симфонії “Кавказ” С. Людкевича та опери “Мойсей” М. Скорика.

Звичайно, що перші прояви досліджуваного архетипу в українській культурі знаходимо у міфологічних віруваннях, які в подальшій історії знайшли численні відображення в музиці. Яскравим прикладом інтерпретації первинно-релігійних мотивів у сучасному музичному мистецтві є рапсодія “Думка” Лесі Дичко на вірші Тараса Шевченка. Звертаючись до глибин національного фольклору, знаходимо численні зразки перевтілення дівчини в калину, вербу, тополь, квітку, русалку, птаху й ін. Так і героїня поезії Кобзаря набуває подібних трансформацій та є символом української великодушної дівчини, яка віддає життя за щире кохання. Зміст рапсодії показує, що сильні почуття не вбити, а душа, котра кохас, переходить в інші тілесні існування, допоки не знайде спокій та умиротворення біля милого.

Композиторка різнопланово зображує рівні переходу дівчини-мучениці з одного стану в інший, що має ознаки метемпсихозу. “Русалкою стану...” – ніжна, лірична мелодія, майже пошепки виконане соло сопрано, яке влучно змальовує плавне, ніби тануче у повітрі, перетворення дівчини в магічну істоту. Поступове зростання динаміки, мелодія з наростаючими хвилями, значне пошкваллення темпу описують, як русалка шукає милого у синьому морі. Активний хід на велику терцію вгору із затриманням на ферматі відповідає впевненим словам “найду його”, послідовний аналогічний хід на малу терцію як інтимне “пригорнуся” завершується завмираючим інтонуванням пріми (авторка використовує tenuto для відокремлення кожного складу, щоб це прозвучало виразно) та спуском на glissando з фермати, що показує непритомність дівчини. Після трагічного, тривожно наростаючого у мелодії соло сопрано, підтриманого в супроводі акцентованими акордами та грізним тремоло “коли згинув чорнобривий, / то й я погибаю” наступає друге преображення. Урочисто, маршеподібно (хід рівними чвертями у чоловічого хору створює враження крокування) звучить своєрідний гімн любові “тоді неси мою душу / туди, де мій милий, / червоною калиною / постав на могилі”. Стверджено провадить тему сопрано соло у супроводі чоловічого хору “буде над ним його мила / квіткою стояти”, де відбувається третє перетворення. Останній темі композиторка надає особливого значення, розглядаючи її в кількох варіантах. Немов відповідь тихого моря, просувається тема у виконанні хору а cappella спокійним тріольним рухом мелодії. За нею розгортається fuga у пошкваленому, натхненному темпі в супроводі фортепіано. Швидким рухом акцентованих шістнадцятих вривається в музичну картину розбурханого моря соло сопрано, ще раз нагадуючи про силу духа жінки – “і квіткою, й калиною / цвісти буду”.

Леся Дичко. “Думка”

The image shows a musical score for the piece "Dumka" by Lesya Dichko. It consists of three staves: a vocal line (soprano) and two piano accompaniment staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Più mosso". The dynamics include "p" (piano) and "cresc." (crescendo). The lyrics are in Ukrainian and are written below the vocal line. The lyrics are: "І квіт\_ко\_ю, й ка\_ли\_но\_ю / И цвет\_ком я и ка\_ли\_но\_ю / і квіт\_ком ко\_ю і ка\_ли\_но\_ю / И цвет\_ком я и ка\_ли\_но\_ю".





велич, гордість, міць та непохитність народності, такої ж нероздільної, як сам ланцюг. Так уперше в опері з'являється вшанований символ, наділений могутньою силою єдності роду.

Велика кровна жертва Захара Беркута, рідний син, стала поштовхом до переродження життя всієї громади. Віддавши в руки ворогів найцінніше, мудрець своїм вчинком запалює золоте коло Дажбога першим ранковим промінням. Своєрідний натяк богів є початком перевтілення народу. Теплий, тихий схід сонця Б. Лятошинський зображує за допомогою тремоло в динаміці *p*, на фоні якого виникає молитва Захара Беркута. Спокійно, протяжно та водночас упевнено (*f*) виконує соло баритона ритуал старійшини. Широкі ходи (на в 6, ч 5), закличні інтонації (ч 4), акцентовані фрази, часте використання фермат на звуці й на паузі, як моментне затримання думки Захара, застосовує Б. Лятошинський, аби відобразити клятву-звернення "...твоїм промінням до смерті битися за рідний край" до Дажбога.

Вдруге родова святиня – золотий обруч – з'являється в останніх тактах твору. Оптимістичний фінал повісті І. Франка композитор замінив у опері смертю-жертвою Максима. Хлопець віддає життя богам, щоби звільнити народ від наруги та неволі, зберегти лад і мир серед тухольців, щоб ніколи не розірвався ланцюг єдності громади. "Погляньте, діти! Радісно горить наш золотий обруч! Бо перемога наша. То свято єдності громад!" – тихо звіщає Захар Беркут у соло баритона над тілом юнака. Гірка втрата героя в поєднанні з вистражданою перемогою змальована у фінальній сцені опери злиттям у партії оркестру тем смерті та любові, лейтмотивів Дажбога й обруча. Отже, священна жертва батька сином Максимом дала змогу досягнути духовного **воскресіння** божественного і громадського символу на колективному рівні.

Б. Лятошинський. "Золотий обруч"

3. *poco marcato il basso*

3. *poco marcato il basso*

То свя-то єд-нос-ті гро-мад!  
То праз-ник друж-бы всех об-щин!

Переродження народу через міфічний образ Прометей змальовував Тарас Шевченко, а в музиці втілює у *кантаті-симфонії* “Кавказ” *Станіслав Людкевич*. Тіло героя, що понівечили хижі птиці, ототожнюється українством, яке сплюндрували та пограбували “хорти”, “гончі”, “псарі” й “батюшки-царі”. Тарас Шевченко наголосив на силі, мужності та дивовижній здатності народу піднятися навіть із смертного одра та жити далі:

*Не вмирає душа наша,  
Не вмирає воля.  
І неситий не виоре  
На дні моря поле.  
Не скує душі живої  
І слова живого.  
Не понесе слави Бога,  
Великого Бога.*

Ключові слова “Борітеся – поборете, / вам Бог помагає! / За вас правда, за вас слава / і воля святая!”, що є актуальними і сьогодні, символізують прагнення Переродження на рівні народу-суспільства.

Станіслав Людкевич надзвичайно відповідально, шанобливо та з великою повагою ставився до спадщини поета: “...поезія Т. Шевченка як твір мистецький, літературний, без порівняння вищої категорії, ніж колективна народна пісня, а до того доволі складний, вільний та химерний, вимагає такого ж літературного, мистецького трактування від музик, тобто домагається від них і всіх засобів музичної техніки, і висококультурного естетичного смаку” [6, с. 108]. Можливо, саме тому композитор понад десять років працював з текстом поеми Т. Шевченка.

Використовуючи хор у симфонічному циклі, наслідуючи Л. Бетховена, С. Людкевич створив масштабне вокально-симфонічне полотно. Л. Кияновська наголосила, що митець наповнив музичну мову кантати-симфонії новітніми засобами організації письма, кожна з чотирьох частин – це послідовність різнохарактерних, самостійних за формою епізодів, котрі плавно переходять один в одного. Уникання тональної опори, використання інтонацій національного фольклору поєднуються у романтичному стилі письма [4, с. 259].

Яким же постає Переродження народу в кантаті-симфонії? Композитор осмислив сутність поезії, обравши ключові строфи, на основі яких створив музичне полотно. Перша частина базована на епіграфі до поеми. Мелодична лінія хорової партії широка, розмірений ритмічний рисунок важкою ходою проводить тему скорботної величі оповитих “кровію” гірських вершин. Бурхливий зрив дисонуючих послідовностей в оркестрі, підтверджений тривожним посекуновим ходом у хорі, як тяжкі муки героя, змінюються сповільненим хроматизованим “сповзанням” супроводу – знесиленням духа. Стрімко підіймається нова хвиля

опору оркестрової партії, пунктирний ритм у сопрано і тенорів чітко вирізняє страшні катування “добе ребра... серце розбиває”. Автор підкреслив тягар вічних страждань, повторивши тричі відокремлений інтермедіями мотив “розбиває”. Вольова мелодична лінія хорової групи, виконана зі стверджувальними стрибками на ч 4, гордо промовляє “та не вип’є живущої крові”.

Оживання Прометея, що у Т. Шевченка асоціюється з українським народом, композитор зобразив ліричною темою, подібною до весняної обрядовості, “воно знову оживає”. Поступово “проростаюче” фугато втілює ідею весняного переродження землі як оновлення душі й тіла людини. Так композитор підкреслив ключовий момент відродження національної сили, слави та могутності. Світла веснянкова тема переходить у революційний марш “Не вмирає душа наша”, виконаний чоловічою партією в супроводі мідних та ударних. Кульмінацією першої частини стає імітаційно розвинена тема “не скує душі живої”. Вперту, вольову, рішучу мелодію у хорі, стрімко “злітаючі” пасажи на *ff* у струнних та духових, складну побудову теми автор використовує для змалювання незламності та непокірності народу.

С. Людкевич. “Кавказ”

The image shows a page of a musical score for the piece "Caucasus" by S. Lyudkevich. It includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The vocal parts have lyrics in Ukrainian and Russian. The piano part includes dynamic markings like "crescendo" and "Allegro con fuoco".

**Vocal Lyrics:**

- Soprano:** Во-но вно - ву о-жи-ва-є і смі-еть-ся знов.
- Alto:** Воно вно - ву о-жи-ва-є і смі-еть-ся і смі-еть-ся знов.
- Tenor:** Воно вно - ву о-жи-ва-є і смі-еть-ся і смі-еть-ся знов.
- Bass:** Во-но о-жи-ва-є і смі-ється, і смі-ється. Не вмирає душа на-ша,

**Piano Accompaniment:** The piano part features a driving, rhythmic accompaniment with dynamic markings such as "crescendo" and "Allegro con fuoco (♩=112-120)".

Козацькими закличними інтонаціями в оркестрі (швидкий тріольний рух угору) розпочинається завершальний епізод – fuga “Не скує душі живої / і слова живого”. Станіслав Людкевич сконцентрував увагу на даних словах, очевидно, вбачаючи у них сенс усієї поезії. Стверджувальний характер містить основна тема фуги. Упевнений наростаючий рух мелодичної лінії передається до кожної хорової групи. Чіткий акцентований склад *не*, що трапляється протягом фуги, композитор застосовує як підкреслення заперечення *не скує*: ні душі, ні слова... Фінал фуги є монументальним завершенням першої частини кантати-симфонії. “Важкі” затримані звуки у хорі посекуновим ходом угору наближаються до завершення, промовляючи тріумфальне “і не понесе слави Бога, / Великого Бога”. Нестримний, шалений, вибуховий оркестровий супровід підтримує хор, утілюючи силу, міць, велич нездоланного народу.

Таким чином, на прикладі міфічного героя українські митці відобразили історію народу, який, попри вікові страждання, величезні втрати, мужньо терпів муки та швидко загоював закриті рани. Кантата-симфонія “Кавказ” відтворює окреслену ідею оновлення, зцілення, тим самим втілюючи **відродження** як форму архетипу Переродження на рівні народу-суспільства.

Майже через сто років після написання літературного тексту була створена *опера Мирослава Скорика “Мойсей”* за однойменною поемою Івана Франка, ідейний зміст котрої багато в чому перегукується з “Кавказом”. Поет вилив у рядках поеми біль, переживання за “замучений, розбитий” народ, який століття за століттям винищували загарбники. Відомий пролог, як сповідь з глибини душі поета, містить низку Франкових запитань – “невже задарма?” земля, наділена незлічними багатствами, талантами, мудрістю та сміливістю, омивалася кров’ю. Не даючи посіяти зерно сумніву, поет вірить, що національна свідомість нарешті прокинеться:

*О ні! Не самі сльози і зітхання  
Тобі судились! Вірю в силу духа  
І в день воскресний твого повстання.*

Спираючись на дослідження сучасних науковців, поему “Мойсей” розглядають у трьох аспектах: як автобіографічний нарис, де автор постає в образі пророка; як відтворення історично вагомого біблійного сюжету; як авторське ототожнення з народом ізраїлевим української нації з типовими рисами ментальності та передбаченням її майбуття. Мирослав Скорик, схилившись до третього варіанта, створив оперу за високими зразками духовної музики Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя: “...в цьому творі переважає глибока віра в здійсненність історичної місії України в майбутньому... я прагнув в музиці опери зосередитися лише на найголовнішій сутності поеми, відкидаючи окремі другорядні деталі, персонажів, намагався уникнути повторів тексту, котрі могли б лише переобтяжити драматургію твору. Головні ідеї – визволення поневоленого народу та його випробування, протистояння пророка Мойсея і визнавців золотого тільця, спокуси і сумнівів у дорозі до істини – є вічними в історії людства і в кожному епоху проявляються на своєму рівні...” [5, с. 65, 68].

Музичну мову “Мойсея” характеризують як невимушену, легку та дещо стриману, здатну торкнутися душі кожного. У значній ролі хорів, уособленні героєм переживання, а не дій, алегоричному зіставленні образу з ідеєю вбачають наближення твору до ораторіального жанру. Та стисла побудова – дві дії з прологом та епілогом, часова нетривалість, відсутність монументальності й помпезності – спростовують приналежність до такої концепції. Статичний сюжетний розвиток, в основі якого – показ глобальної суспільної проблеми, перенесення ідеї “Мойсея” на сучасний етап розвитку нації, є чинниками новаторського жанру “сценічна притча” [5]; саме таке визначення запропонувала Л. Кияновська.

Звертаючись до поетичного змісту опери, розуміємо, що саме у пролозі міститься надія на переродження народу-“паралітика”, вкритого гнітючими, страшними ранами. Розгніваний на національну безпомічність, І. Франко водночас щиро віщує оздоровлення, спасіння, воскресіння українства:

*Та прийде час, і ти огнистим видом  
Засяєш у народів вольних колі,  
Труснеш Кавказ, вперешся Бескидом,  
Покотиш Чорним морем гомін волі  
І глянеш, як хазяїн домовитий,  
По своїй хаті і по своїм полі.*

М. Скорик. "Мойсей"

146 ПОЕТ 13

Та при - йде

Та при - йде

Та при - йде

Та при - йде

Та при - йде

8

13

Та при - йде

Та при - йде

148 *a tempo*

П. час, і ти о - гни - стим ви - дом за -

а tempo Час,

а tempo час, і ти о - гни - стим ви - дом за -

а tempo Час,

а tempo час,

а tempo

3 3 3

Пророчі слова виголошує в опері соло баритона, а хор, як відлуння свідомості поета, звучить підтвердженням думок та сподівань.

Драматичний, тривожний оркестровий вступ побудований на лейтмотиві кайданів, котрий супроводжуватиме пролог і завершуватиме твір. Важкою ходою, під бій барабанів,

немов закутий у кайдани поневолений люд, провідна тема опери піднімається та безсильно “зривається” на вершині. Наділений інтонаціями батька-наставника, Поет, на зловісному оркестровому фоні лейтмотиву кайданів, веде розмірену, скорботно-стриману мелодичну лінію. Поступово тема стає дещо напруженою, динамічно зростає, гнівно підкреслюючи в високому регістрі обурливі фрази: “від сорому”, “палитиме”, “бути гноєм”. Мов крик душі, звучать запитання соліста “Невже?”, відлунуючи в хорі як відверте нерозуміння та несприйняття дійсності. Самостійності набуває хорова група, виконуючи маршеподібну “воєнну пісню” – “край твій весь политий кров’ю / твоїх борців? йому вже не пишаться / у красоті, свободі і здоров’ю?”. З тихого, похмурого та, втім, декламаційно виразного епізоду виростає в істеричне динамічне напруження вигук “задарма” як підсумок сказаного. Описані у творі І. Франка кращі характеристики українства композитор змалював найніжнішими інтонаціями, легким ритмічним ходом восьмих, підкреслених ліричним супроводом сопілки, флейти, струнних і трикутника.

Відкинувши усі вагання, Поет відкриває серце Богові та щиро мовить заповітне “Вірю!”. Народне підтвердження у хорі звучить щоразу голосніше та впевненіше, підіймаючись на крилах “ангельських” струнних до Всевишнього. Апофеоз почуттів у небесній височині композитор змальовує об’єднанням хору, соліста та оркестру як єдиної думки. В динамічному напруженні звучить “сповідь нації”, наголошуючи на “вірю в силу *духа!*”. Кульмінацією епізоду є широке, інтонаційно складне проведення теми “І в день воскресний твого повстання”, підкресленої у ключових словах *твого* – тріольним рухом та раптовим *sf* – *повстання*. У головній фразі поеми криється надія на Переродження нації. Схвильована fuga в хорі – “О, якби хвилю вдать, що слова слуха”, наче рій думок у голові автора, переходить в акордово-гармонічний виклад – “і слова вдать, що в хвилю ту блаженну / вздоровлює й огнем живущим буха”. На емоційному надриві увесь виконавський склад епілогу виконує драматичну, сповнену сподівань пісню-оду “О, якби пісню вдать, палку, вітхненну, / що мільони порива собою, / окрилює, веде на путь спасенну!”.

Як сумнів автора, підкрадається підступний лейтмотив кайданів у музичну картину. Композитор повертається до початкового настрою прологу і будує на тривожному фоні оркестрової групи соло баритона “та нам, знесиленим журбою... / не нам провадити тебе до бою”, мелодична лінія котрого аналогічна першій темі Поета. Динамічно та інтонаційно зростає лейтмотив кайданів, чимдуж нагнітаючи, швидко приходить до вершини та обривається на короткій восьмій – тенета розірвано, шлях до переродження відкритий! Повільно, посекуновим ходом розпочинає тему перемоги віри у світле майбутнє хор із солістом у тріольному супроводі струнних. Завершальні слова містять закладений у тексті автора сенс переродження народу, а саме – його повну *трансформацію*, яку композитор зображує рішучим унісонним ансамблем хорової групи, соліста та духових, на фоні хвилюючого тріольного руху струнних до гордого, широкого соло баритона, побудованого на вокалізі хору. “...Огністим видом / засяєш... / труснеш Кавказ, вперешешся Бескидом, / покотиш Чорним морем гомін волі / і глянеш, як хазяїн домовитий, / по своїй хаті і по своїм полі” – нація у І. Франка та М. Скорика народжується в нових образах сильнішою та невразливою, могутньою й незалежною, відбувається ритуал **трансформації** на рівні народу-суспільства.

Отже, крізь призму юнгівського вчення про архетипи бачимо втілення архетипу Переродження у вибраних зразках української музики. Так, героїня рапсодії “Думка” Лесі Дичко проходить перших два рівні архетипу – метемпсихозу і реінкарнацію на рівні індивідуума; в опері “Золотий обруч” Б. Лятошинського через самопожертву здобуто третій рівень – воскресіння духовного символу на рівні громади; кантата-симфонія “Кавказ” С. Людкевича та опера “Мойсей” М. Скорика є прикладами втілення четвертого рівня, що відображено у першому творі відродженням, у другому – трансформацією народу-суспільства.

У даному контексті ми не торкнулися **непрямого переродження**, коли видозміна відбувається шляхом участі у процесі перетворення, коли людина стає свідком або учасником певного ритуалу трансформації. Це – найвищий рівень, на якому на індивідуума сходять божественна благодать. Окреслена тема є особливою і має широкі перспективи окремого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Драганчук В. Архетип Ославленої Мадонни у музичному дискурсі: кордоцентризм української не-долі / Вікторія Драганчук // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії '2015 : зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. – К. : Фенікс, 2015. – Вип. 7 (18). – С. 65–74. – Режим доступу : [http://mari.kiev.ua/Myst\\_Obriyi\\_2015\\_WEB.pdf](http://mari.kiev.ua/Myst_Obriyi_2015_WEB.pdf)
2. Драганчук В. Ментальний архетип “Лицаря-Захисника” у хоровій творчості Миколи Лисенка / Вікторія Драганчук // Українська музика. – 2013. – Ч. 4 (10). – С. 33–40. – Режим доступу : [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/Ukrmuzyka\\_2013\\_4\\_5.pdf](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Ukrmuzyka_2013_4_5.pdf)
3. Драганчук В. Незасвоєні уроки європейської історії або українська національна ідея самоорганізації у літературно-музичному дискурсі (“Захар Беркут” І. Франка – “Золотий обруч” Б. Лятошинського) / Вікторія Драганчук // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : Зб. наук. пр. – Рівне, 2014. – Вип. 20. – С. 98–104. – Режим доступу : [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP\\_meta&C21COM=S&2\\_S21P03=FILE=&2\\_S21STR=Uk\\_msshr\\_2014\\_20\(1\)\\_23](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=Uk_msshr_2014_20(1)_23)
4. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст : навч. посіб. / Любов Кияновська. – Чернівці : Книги–XXI, 2007. – 424 с.
5. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець / Любов Кияновська. – Л. : б/в, 2008. – 602 с.
6. Людкевич С. Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Тараса Шевченка / Станіслав Людкевич // Наукові записки НТШ. – Том ССXXVI, Праці музикознавчої комісії. – Л., 1993. – С. 108.
7. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського) : монографія / М. О. Новакович. – Луцьк : ПВД Твердиня, 2012. – 168 с.
8. Северинова М. Архетипи в культурі у проєкції на творчість сучасних українських композиторів : монографія / Марина Северинова. – К. : НАКККіМ, 2013. – 299 с.
9. Франко І. Я. Захар Беркут / І. Я. Франко. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1950. – 157 с.
10. Юнг К. Г. Алхимия снов. Четыре архетипа. Мать. Дух. Трикстер. Перерождение / Карл Густав Юнг ; [пер., авт. послесл. Семира]. – СПб. : Тимошка, 1997. – 352 с.
11. Jung C. G. Four Archetypes. Mother, Rebirth, Spirit, Trickster / Carl Gustav Jung ; Translated by R.F.C. Hull. – London and New York : Taylor & Francis e-Library, 2004. – 201 p.

REFERENCES

1. Drahanchuk, Viktoria (2015), Defamed Madonna archetype in a musical discourse: the cardiocentrism of Ukrainian non-fortune, *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky: Mystetski obrii '2015* [Actual problems of artistic practice and art-science: Artistic horizons '2015], Institute of Contemporary Art, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Fenix, issue. 7 (18), pp. 65–74. (in Ukrainian), available at: [http://mari.kiev.ua/Myst\\_Obriyi\\_2015\\_WEB.pdf](http://mari.kiev.ua/Myst_Obriyi_2015_WEB.pdf) (access October 17, 2016).
2. Drahanchuk, Viktoria (2013), Mental “Knight-Defender” archetype in choral work by Mykola Lysenko, *Ukrainska muzyka* [Ukrainian music], no. 4 (10), pp. 33–40. (in Ukrainian), available at: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/Ukrmuzyka\\_2013\\_4\\_5.pdf](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Ukrmuzyka_2013_4_5.pdf) (access October 27, 2016).
3. Drahanchuk, Viktoria (2014), Undigested lessons of European history or Ukrainian national idea of self-organization in literary-musical discourse (“Zahar Berkut” by I. Franko – “Golden Ring” by B. Liatoshynsky), *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* [Ukrainian culture: Past, Present and ways of development], Collection of scientific papers, Rivne, issue. 20, pp. 98–



104. (in Ukrainian), available at: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP\\_meta&C21COM=S&2\\_S21P03=FILE=&2\\_S21STR=Uk\\_mssh\\_2014\\_20\(1\)\\_23](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=Uk_mssh_2014_20(1)_23) (access October 5, 2016).
4. Kyianovska, Liubov (2007), *Halytska muzychna kultura XIX–XX st.* [Galician musical culture of 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries], Chernivtsi, Knyhy – XXI. (in Ukrainian).
  5. Kyianovska, Liubov (2008), *Myroslav Skoryk: liudyna i mytets* [Myroslav Skoryk: the man and the artist], Lviv. (in Ukrainian).
  6. Liudkevych, Stanislav (1993), Sung and melodic bases and marks of the Taras Shevchenko's poetry, *Naukovi zapysky Naukovoho Tovarystva Shevchenka* [Scientific notes of Shevchenko Scientific Society], iss. CCXXVI, Proceedings of the musicological committee, Lviv, p. 108. (in Ukrainian).
  7. Novakovych, Myroslava. (2012). *Kanon ukrainskoho muzychnoho modernizmu (na prykladi tvorchosti Borysa Liatoshynskoho)* [Canon of Ukrainian musical modernism (on example of works by Borys Liatoshynsky)], Lutsk, PVD Tverdyntia. (in Ukrainian).
  8. Severynova, Maryna. (2013). *Archetypes in culture in the projection on the work of contemporary Ukrainian composers* [Arkhetypy v kulturi u proektsii na tvorchist suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv], Kyiv, NAKKKiM. (in Ukrainian).
  9. Franko, Ivan. (1950). *Zakhar Berkut* [Zakhar Berkut], Kyiv, Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury. (in Ukrainian).
  10. Jung, Carl Gustav. (1997). *Alkhimiya snov. Chetyre arkhetipa. Mat'. Dukh. Trikster. Pererozhdenie* [Alchemy of dreams. Four archetypes. Mother. Spirit. Trickster. Rebirth], trans., aut., afterword. Shemer, Sankt-Peterburg, Timoshka. (in Russian).
  11. Jung, Carl Gustav. (2004). *Four Archetypes. Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*, Translated by R.F.C. Hull, London and New York, Taylor & Francis e-Library. (in English).

УДК 786.2+78.071

Екатерина Мирзоян

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО МАРИИ КАЛЛАС  
В ДЕМОНСТРАЦИИ “НОВОГО СОВЕРШЕНСТВА” СОПРАНО  
В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ XX ВЕКА**

*В статье исследован феномен Марии Каллас по его национально-греческому культурному основанию, а также по вписанности в идею времени. Рассмотрено воплощение христианских достоинств в творчестве Каллас, проведено аналогии ее жизнедеятельности с художниками соответствующего исторического периода. Охарактеризовано ее противоречие академическому вокалу в пользу “нового совершенства” сопрано и этики “резких действий” жизни и творчества.*

**Ключевые слова:** музыкальный феномен, исполнительское искусство, стиль в музыке, вокал, национальный стиль.

Катерина Мирзоян

**ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО МАРІЇ КАЛЛАС  
В ДЕМОНСТРАЦІЇ “НОВОЇ ДОСКОНАЛОСТІ” СОПРАНО  
У ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ XX СТОЛІТТЯ**

*У статті досліджено феномен Марії Каллас за його національно-грецькою культурною основою, а також за вписаністю в ідею часу. Розглянуто втілення християнських чеснот у*

творчості Каллас, проведено аналогію її життєдіяльності з митцями відповідної історичної доби. Охарактеризовано її протиріччя академічному вокалу на користь “нової довершеності” сопрано та етики “різких дій” життя і творчості.

**Ключові слова:** музичний феномен, виконавське мистецтво, стиль в музиці, вокал, національний стиль.

Kateryna Mirzoyan

**PERFORMING ARTS OF MARIA CALLAS  
IN A DEMONSTRATION “NEW PERFECTION” SOPRANO  
IN VOCAL WORKS OF THE XX-TH CENTURY**

*In the article was investigated the phenomenon of Maria Callas on his national-Greek cultural base, as well as inscribed in the idea of the time. M. Kallas, the child of here nation, was perceived her religious and national roots, was also generation representative of a significant mark in the history of mankind. It was a teen-movement, but in solidarity with them were psychologically and ideologically also representatives of other age status. Maria Callas showed the charge maximalist rejection of tradition, which was indicative of the atmosphere of the 1950's – 1960's. Last showed up in the sudden “spurts” of biography of Callas, led to her departure from the theater in the 1960's.*

*Let's pay attention to the parallels of the creative M. Callas to the above figured genius, her contemporary, pianist G. Guldu: the rejection of the theatrical scene for M. Callas and the stage podium and philharmonic halls for G. Guldu in mid-1960 in terms of understanding the chosen search of artistic positions. It is considered the embodiment of Christian virtues in the works of Callas, an analogy of her life activity of artists corresponding historical period. Great musicians, that formed the glory of Greece in the XX-th century, lived outside Greece and dissociated themselves from the church, J. Ksenakis, M. Theodorakis, a representative of pop culture E. Vangelis and others. However, they were brought up the cultural aura of Greece and inseparable from her Orthodox culture. In M. Kallas case, Greek education and confession of the Orthodox faith is clearly identified some dominant behavioral and psychological indicators – such as “confusing scene and life”, which is strongly marked all who have written about Callas. Last traditionally considered by bad actor – but this approach does not correlate with the genius of Callas. This principle of the separation stage and life is born by the rationalist culture of the West, in which the qualities of differentiation is an index of cultural position as such. But in mystical concept of Orthodoxy and initially the Christian position in general Repentance miraculously transforms in this religious concept of the human being. Therefore, in the Orthodox, those who sing in the church – are support the special mission, they are in the religious sense “confuse the choir and the life”, that as a behavioral-psychological stereotype absorbed “mother's milk”. M. Callas filled this highly intelligent non-rationalism with the analogy to the principle of singing-divine service of the Orthodoxy singing practice. And getting as a result – Miracles of creative and life transformations. This also applies to her body image and her main artistic tool – voice, in which she, in the opinion of all who heard her, was able to turn her disadvantages into advantages.*

*Intellectualism M. Callas specifically stated in the method of her work: spontaneity was foreign to her, she worked hard, methodically, with the full voltage of the spiritual and intellectual powers. The conjugation of the spiritual – intellectual is revealing to the traditions of the Eastern Christian Church. Favorite heroines for Callas were Traviata and Norma in the opera by Verdi and Bellini, where the heroines sacrifice themselves and thus purify the soul. The idea of sacrifice is at the basis of the last and culminating role of Callas in the theater and in the film – the role of Medea. But here is a sacrifice not only herself, but also others, that forms expressionist figurative turn, corresponds to the set of avantgarde art of the 1950's – 1960's. It was characterized her opposition to an academic vocal in favor of a “new perfection” of soprano and ethics “drastic action” of life and work for the detection of behaviorally-creative extremism in the spirit of the youth movement of the 1950's – 1960's.*

**Key words:** musical phenomena, performing acts, style in music, vocal, national style.

Вокальное исполнительство совершило своеобразный виток в процессе своего развития. А именно: от простоты и естественности голосообразования и невмешательства в работу отдельных голосообразующих органов к современной вокальной методике, которая привела методическую мысль к целостности процесса голосообразования.

Певческий гений великой певицы-актрисы Марии Каллас, постижение её художественных открытий остается открытой и актуальной проблемой для теории исполнительства. Однако герменевтический аспект анализа творческого наследия певицы, музыковедческое исследование стиливых парадигм исполнительства Каллас в соотношении с высокими артистическими достижениями по иным исполнительским специализациям, поиск специфически национальных проявлений вокала певицы не становились предметом специального внимания. И это проблема теории вокала, которая, как и теория исполнительства в целом, является открытой для дальнейших разработок и в которую автор данной статьи вносит посильный вклад, музыковедчески анализируя достижения М. Каллас.

Стилевой компаратив и музыкально-герменевтический анализ исполнительских подходов М. Каллас на основе интонационного видения природы музыки изучался в русле исследований Б. Асафьева [3], А. Сокола [13], Е. Марковой [2], Т. Веркиной [5], Д. Андросовой [1], А. Кулиевой [7], а также в работах А. Стахевича [14], А. Хохловкиной [15], В. Холоповой [16] и других. Феноменальность-уникальность М. Каллас как оперной певицы обсуждалась в работах последних десятилетий XX века и запечатлена как главный показатель ее вклада в искусство того же столетия. Широко обсуждалось сложное взаимодействие событий жизненной биографии и творческих открытий; приводились конкретные описания влияний тех или иных событий жизни на творчество певицы и влияний её творческих достижений на социальный и личный аспекты жизни.

Цель данной работы – выделить в феномене М. Каллас его национально-греческий культурный срез как органическую слагаемую певческого и сценического дара, а также вписанность его в идею времени, в молодежное движение, охватившее мир от 1950-х и в 1960-е годы.

Прежде всего, обращаем внимание, на своеобразие тембра голоса Марии Каллас в полном объеме диапазона, который классифицировался как драматическое сопрано в начале карьеры, как лирико-драматическое сопрано в центральном периоде ее оперно-певческой деятельности и в виде меццо-сопрано в последние годы творчества [9]. В ее голосе слышали аналогию к “россиниевским” сопрано Дж. Паста, М. Малибран, Д. Гризи, то есть с тем, что называли “безграничным” или “свободным” сопрано (в итальянской терминологии *soprano sfogato*) [10]. Известно, что сама Каллас классифицировала свой голос как “драматическую колоратуру” [8]. Отмечали “недостаток” (это определение всегда брали в кавычки, поскольку в феномене Каллас невозможно было так определять указанное качество), писали также о “гениальной неправильности”: “... в среднем регистре у нее слышался особо приглушенный, даже несколько как бы сдавленный тембр. Знатоки вокала считали это недостатком, а слушатели видели в этом особое очарование” [8].

У М. Дель Монако имеется профессионально пристрастное и более подробное описание певческого диапазона М. Каллас: “Я познакомился с Каллас в Риме, вскоре после ее прибытия из Америки... (то есть в начале 1950-х годов. – Е. М.) Впечатление у меня сложилось не самое лучшее. Разумеется, Каллас легко справлялась со всеми вокальными трудностями, но гамма ее не производила впечатление однородности. Середина и низа были гортанны, а крайние верха вибрировали. Однако с годами Мария Каллас сумела превратить свои недостатки в достоинства... Мария Каллас сумела утвердить свой собственный стиль” [10].

Данные описания, действительно, сравнимы с тем, что мы знаем о тембральной палитре Дж. Паста, М. Малибран, Д. Гризи: это были женские голоса, призванные исторически заменить в опере искусство кастратов, изгнанных из оперы. Искусственное и, в высшей мере, искусное пение кастратов имело своей основой церковный стиль, действовала “динамическая пирамида” [6, с. 8], соответственно, чем выше, тем нежнее и тише, чем ниже, тем наполненнее. А. Стахевич прямо указывает на особого рода “двухрегистровое”, а фактически трехрегистровое пение упомянутых “россиниевских” голосов, воспроизводивших церковные традиции кастратов-сопранистов [14]. А такого рода “неровности” регистров связаны с

пересеченностью хорового и сольного вокала, в котором мастерство регентов-“распевщиков” определялось умениями петь “за разные голоса”.

М. Каллас в одном концерте демонстрировала “разные голоса”, исполняя в один вечер и арии из партии Кармен (драматическое меццо-сопрано) из одноименной оперы Ж. Бизе, и арию Царицы Ночи из “Волшебной флейты” В. Моцарта. “Разные голоса” отмечены в описании разнорегистровых показателей ее голоса у М. Дель Монако [10]. Данный парадокс певческого проявления недаром был сформирован в Греции, православная традиция которой исключительна, а значит, хоровая основа пения свята для певческого проявления. Аналогичный эффект наблюдаем в голосе Т. Стратас, также великой гречанки, прославившей свою страну в XX веке.

Не следует забывать, что Православие исключает проявление в сфере музыки композиторского авторства, соответственно, и исполнительский авторский эгоцентризм. Этот фактор специально отмечен в работе Д. Андросовой: “...Исключительно значительное церковное православное влияние на культуру Греции детерминировало достаточно непростое отношение к композиторскому творчеству как таковому, а выдающиеся исполнители в европейской-академической оперной манере и композиторы всемирного значения сложились в полноте творческого самовыражения – вне границ греческой жизненной среды (Каллас, Стратас, Деветци, Теодоракис, Ксенакис” [2, с. 47–48].

Однако все названные великие музыканты, составившие славу Греции в XX веке, живя вне Греции и отмежевываясь от церковности, как коммунисты Я. Ксенакис, М. Теодоракис, представитель поп-культуры Е. Вангелис, живущий в Германии Д. Терзакис и другие, – все они были воспитаны культурной аурой Греции и неотделимой от нее Православной культурой. А это значит – мощный культурно-генетический заряд на всю последующую жизнь. В случае М. Каллас греческое воспитание и исповедание Православной веры на протяжении всей жизни явно определили некоторые доминантные поведенчески-психологические показатели. Свидетельство этому – то “путанье сцены и жизни”, которое настойчиво отмечали все, писавшие о Каллас: “Она так сливалась со своими героинями, что буквально становилась ими. ...Каллас была “трагической” Медеей, даже несмотря на то, что она заявила: “Мне нравится роль, но не нравится Медея” [8]

Отмеченная психологическая данность “путания сцены и жизни” традиционно считается признаком плохого актера, – но такой подход не соотносим с гением Каллас. Указанный принцип в разделении сцены и жизни рожден рационалистической культурой Запада, в которой дифференциация, в том числе актерской и бытовой психологии, есть показатель культурной позиции как таковой. Но в мистической концепции Православия и изначально Христианской позиции вообще отсутствует рационалистическая двоичность “правый–неправый”, ибо Покаяние чудесно преобразует в этой религиозной концепции человеческое существо. Поэтому в Православии певчие в церкви – это носители специальной миссии, они, отпев на клиросе, не могут отмежевываться как от “другого” от своей предназначенности в бытовой обстановке, в религиозном смысле “путают клирос и жизнь”, что в качестве поведенчески-психологического стереотипа впитывается “с молоком матери”.

Мария Каллас, удивительно нарушая актерское табу на перенесение сценических ситуаций в жизненные, наполняла этот высокоинтеллектуальный нерационализм аналогией к принципу пения-служения православной певческой практики. И получала в виде результата Чудеса творческих и жизненных преобразований. Это касается и ее телесного облика, удивительно преобразованного в медицински недопустимые короткие сроки (похудение на 30 кг на протяжении менее года), и ее главного артистического средства – голоса, в котором она, по словам М. Дель Монако, “сумела превратить свои недостатки в достоинства”. И более того, по свидетельству великого артиста: “Они (недостатки. – Е. М.) стали составной частью ее артистического облика и в каком-то смысле повысили исполнительскую оригинальность...” [10].

Интеллектуализм М. Каллас – а это специально констатировали и в методе ее работы: “Спонтанный метод был ей чужд. Она трудилась настойчиво, методично, с полным напряжением духовных и интеллектуальных сил” [10].

Специально выделяем в приведенной характеристике сопряженность определений духовное–интеллектуальное, что чрезвычайно показательно именно для традиций Восточно-христианской церкви. Показательно то, что любимыми героинями и партиями Каллас были Травиата и Норма (в одноименных операх Дж. Верди и В. Беллини). И при этом четко констатируется причина этого выбора: “...героини приносят себя в жертву и этим очищают душу” [8]. Идея жертвенности лежит и в основе последней и кульминирующей роли в театре и в кинематографе – роли Медеи, жертвующей другими и собою ради всепоглащающей любви к Герою нации.

Анализ партии Медеи в опере Л. Керубини, которая стала ключевой в артистической судьбе великой певицы, многое поясняет в артистической позиции: эта композиция – отказ от драматизма “оперы спасения”, классиком которой стал Керубини, в пользу мистериальных действий последних опер Х. Глюка. Исследователи отмечают некоторое специальное качество выражения здесь – апсихологизм проявления героики, определенной сопричастностью главных персонажей к надчеловеческой, божественной сущности. Ведь сам персонаж – мифологичен по существу: “Такие черты образа Медеи как способность оживлять мертвых, летать по небу и пр., позволяет предполагать, что первоначально Медея почиталась как богиня. Возможно, в образе Медеи слились черты почитавшейся в Колхиде солнечной богини, могущественнейшей колдуньи фессалийских сказок...” [11, с. 356].

Сказанное выделяет вне- и надчеловеческие черты облика Медеи, исключая традиционный психологизм (“психологическое единство личности”) в представлении героев классической оперы. Известно, что партии Аиды, Тоски в соответствующих операх Верди и Пуччини не составили славы Каллас.

Безусловно, для многих греков А. Онассис, ставший на какой-то момент самым богатым человеком мира, олицетворял героика самоутверждения нации, для которой блеск культурного кодирования Европы стал достоянием Античности, но никак не апогея европейской культуры Нового и Новейшего времени. Демонстративная влюбленность М. Каллас в Онассиса явно питалась видением славы Греции, приблизившейся к Золотому руну современного ей мира.

Мария Каллас, дитя своей нации и осознававшая свои религиозно-национальные корни, была одновременно представителем поколения, составившего значительный след в истории человечества: “Хаос как следствие мировых войн XX века, боязнь еще более страшных конфликтов в будущем вызвали к жизни в 60-х годах широкое молодежное движение от Калифорнии до Катманду в Непале. Молодые люди пытались перебросить мост к великим культурным традициям прошлого..., они сумели заново обнаружить изысканность истинного ремесла с его красками, избытком, точностью и интересом к детали...” [4, с. 21].

Это было движение тиннейджеров, но с ними солидаризировались психологически и идеологически и представители иного возрастного статуса – как поэт и философ Т. Лири, в музыкальном мире Г. Гульд, и др. Мария Каллас демонстрировала тот заряд максималистского отторжения традиций, который был показательным для атмосферы 1950-х–1960-х годов и который обнаружился в резких “рывках” творческой биографии, обусловивших уход из театра в 1960-е. Обращаем внимание на параллелизмы творческой фигуры М. Каллас ее вышеупомянутому гениальному современнику пианисту Г. Гульду: отказ от театральной сцены у первой и сценического подиума филармонических залов обоих в середине 1960-х в выражении поиска понимания избранной артистической позиции (заметим, оба ушли из жизни в 55 и 50 лет, в 1977 и 1982 на пороге утверждения поколения поставангарда).

Если для Г. Гульда соответствующим авангардному стилевому максимализму выступала введенная им манера нон-легатного исполнения классической музыки И. С. Баха, В. Моцарта в духе “агрессивной чембальности”, то в случае М. Каллас очевидной была та “неровность” диапазона, о которой говорил и М. Монако и иные сторонники академического вокала, а также демонстративное “стирание” границ классификаций голоса (драматическое, колоратурное сопрано, меццо-сопрано). Последнее демонстрировалось практикой пения партий в объеме от Царицы Ночи в “Волшебной флейте” В. Моцарта до Кармен в одноименной опере Ж. Бизе. И, конечно, откровенно экспрессионистский крен имело сосредоточение на партии

Медеи в творческом самовыражении, агрессивно-жертвенный комплекс которой составляет некоторый исключительный показатель артистического выбора.

В свете вышеотмеченного “путания сцены и жизни” в совокупном проявлении личности М. Каллас обращает на себя внимание особого рода *агрессивность* действий: “...при любых обстоятельствах она держала себя так, будто вела схватку со всеми окружающими...” [10]. Жизненный “комплекс Медеи” определил для Каллас ее отношения с матерью: необратимый разрыв однажды и навсегда.

Констатируем специально то, что в партии указанного персонажа оперы Л. Керубини стилистически симультанным ее качеством выступает противопоставленность пафоса выражения героини всем принципам гуманности – как бы в жестокости проявления условий военного времени: есть право действий власть придержащих и право возмездия за предательство. Все остальные мысли-чувства оказываются несущественными в апробации поступков: сострадание, жалость к слабому, верность в любви и т. д. не составляют предмета выражения ни одного из героев оперы. В музыковедческой литературе констатируется “мягкий лиризм” в характеристике Дирсеи (Дирки) [15, с. 73], однако это – “лиризм бесчувствия” и не-сострадания. В целом А. Хохловкина характеризует “Медею” как рожденную революцией “героико-мифологическую” оперу [15, с.73]. Однако кровожадность и щедрая жертвенность жизнями других людей, а не самопожертвование – это нечто отличное и от штурмерства Х. Глюка (“Медея” сравнивается с “Ифигениями”, но там – этика самопожертвенных акций), и от героики жанра “спасения” А. Гретри, Э. Мегюля и др.

Указанный кровожадно-немилосердный аспект проявления образов в “Медее” для творчества Л. Керубини – феноменален. Этот композитор вошел в историю оперы как классик жанра “спасения” (“Лодоиска”, 1791), наибольшую же известность принесла ему опера “Водовоз” (1800), где действия персонажей простимулированы “чувствами добрыми” в предчувствии Реформации в условиях подготовки восстановления Наполеоном Империи. В цитированном выше исследовании справедливо отмечено: “Композитор не ставит перед собой задачи обрисовки психологического развития; его нет в музыке “Медеи” [15, с. 75]. Действительно, психологизм и нравственная глухота героев имеют аналоги разве что к экспрессионистской опере XX века.

Характерный экспрессионистский “надлом” Л. Пазолини, снявший фильм “Медея” с Каллас в главной роли, находил в психологии певицы-актрисы: “Я видел Каллас – современную женщину, в которой жила древняя женщина, странная, магическая, с ужасными внутренними конфликтами” [10]. Это была творческая попытка категорически отождествить сценический образ и психологию личности артистки (“путание сцены и жизни”), которую сама Каллас не принимала: “Мне нравится роль, но не нравится Медея” [8]. И, конечно, даже играя вне пения Медею у Пазолини, Каллас осознавала свое существование вне отрыва от оперного образа: экспрессионистские предпосылки роли и экстремальные моменты в психологии самой актрисы покрывались ее бытием в *оперно-вокальной красоте* ее дара, отстранявшего “ужасное” и “древнее” с авансцены выражения. Этика Покаяния определила и уход со сцены в 1965 г., и саму идею возвращения к певческой деятельности (“Если возвращусь, то начну все с начала” [10]).

Партия Медеи (как и другие персонажи оперы Л. Керубини) лишена выраженности лирического наполнения, в ней преобладают драматические императивы декламационных регистровых перебросов, обнажающих интеллектуализм скрытой полифонии мелодических контуров, а также подчеркнутые кульминации на высотностях  $e^2-f^2$ , то есть в диапазоне переходных тонов. В комментариях М. дель Монако специально отметил “глухой”, “горганный” тип среднего регистра у Каллас, который в партии Медеи оказывается выделенным драматургически. Общий объем звучания партии – от  $cis^1$  (финал III д.) до  $h^2$  (кульминация на этой высотности и в дуэте № 6 I акта, и в финальной сцене III д.).

Медея, одержимая мщением, появляется к концу I акта – и в этом же качественном состоянии и, фактически, не уходя со сцены, пребывает на протяжении всего последующего трехактного действия. Но каждая следующая сцена приносит *повышение интенсивности* проявления ее одержимости – и это осуществляется, во-первых, накоплением ритмов-остинато

в оркестровом сопровождении, во-вторых, все большим внедрением акантильных компонентов (особенно это касается частоты регистровых перебросов с избеганием срединного звучания, с появлением мелодекламации – ср.с Sprechstimme шенберговских опер XX в. – в финальной сцене № 11 II действия). Действительно, “психологическое развитие” ее образа отсутствует, но параллельно с этим неустанно нарастает только интенсивность проявления ее возмущения и жажды возмездия. Так складывается обрядово-пассионная “крещендирующая” драматургия, отступающая от театрально-драматической ориентировки на “точку золотого сечения” в начале последней трети сценического действия [16, с. 207].

Исходная точка характеристики Медеи – № 5 I акта (этому номеру предшествуют драматически нейтральные женские сцены с Дирсеей и её свитой), который решен в ритме мазурки – “Мазурки Домбровского” (1794 г.) ставшей в Европе знаком восстания против монархии (Восстание Т. Костюшко против Российской империи). Эта музыкальная аллегория вносит изначальное напряжение, которое звуково сдерживается “кружением” мелодики вокруг нот первой октавы  $a' - b'$ , с завершающей яркой кульминацией на  $b^2$ .

Но уже следующий за арией огромный дуэт № 7 Ясона и Медеи как финальная сцена I акта разворачивает регистровые сопоставления (с упором  $e'$ , кульминации на  $h^2$ ), отодвигающие кантилену и сосредотачивающие внимание на декламационных моментах партии, на пунктирных ритмах как архетипах проявления волевых действий, показательных для мужских сцен, но в этой опере буквально “захлестывающих” партию Медеи). Во II действии (4 номера, №№ 8–11) главный смысл происходящего – в противостоянии Медеи агрессивности Креона (№ 8), затем Ясона (№ 10), наконец, всему хорово-ансамблевому массиву (№ 11). Указанные сцены-ансамбли относятся к разряду тех *монументальных* построений, которым в опере присущи “крупные формы (сонатные, рондообразные)”, “масштабность симфонического развития”, которые ставят “Медею” на особое место в области музыкального театра эпохи” [15, с. 75].

Из сказанного следует исключительность “Медеи” Л. Керубини в творчестве названного композитора – по *интенсивности предвосхищения экспрессионистских* стилевых признаков, показательных для авангарда минувшего столетия. Органика вписывания М. Каллас в данную роль закреплена ее киноролью в фильме Л. Пазолини, где главная героиня дана непосредственно в экспрессионистской гамме выражения. Как это было и в творчестве великого современника М. Каллас, Г. Гульда, выразительные средства акантиленности, демонстративной “неплавности” интонационно-динамических контуров позволяли слышать в их исполнении аналогии к экспрессионистской палитре. Хотя идеальное существо Исполнительства как высокого Служения у этих мастеров исключало проявление экспрессионистского принципа в их интерпретационной деятельности в целом (относительно этого нового выраженного *лиризма* исполнительского кредо Г. Гульда – в книге Д. Андросовой [1, с. 280–316]).

Мария Каллас, представляя классику *bel canto*, в пределах которой она явно возрождала практику “ломкой героики” так называемых “россиниевских” голосов, с показательными для них “неровностями” регистровых проявлений, сумела сделать составляющим компонентом своей певческой палитры отмеченные неоднократно современниками “неприятные” звучания *гортанного* среднего регистра и *вибрирующих* верхов. Таким образом существенно корректировалась вокальная база *кантиленного* как регистрово-выровненного диапазона и тем самым великая певица-актриса оказалась воплощением существенной идеи времени – художественного авангарда 1950-х – 1960-х годов, в котором экспрессионистские стилевые приметы образовали значимую составляющую. Слышание “зова времени” как реакции на творчески-поведенческий экстремализм в совокупном самовыражении актрисы-певицы проявилось в параллелях ее биографии великому реформатору исполнительского искусства в области фортепианной игры – Г. Гульду.

Одновременно великое национальное достоинство наследия М. Каллас, связанное с этикой Христианского смирения и Служения, определило особое внимание к жертвенным актам во спасение души, которые вывели партии Виолетты (“Травиата” Дж. Верди) и Нормы (одноименная опера В. Беллини) на опорную линию репертуарных установок великой певицы

минушого века. Так обнаружилось “новое совершенство” сопранового вокала, вобравшего опыт регистровых неровностей “россиниевских” голосов ради обнаружения поведенчески-творческих экстремализмов 1950-х – 1960-х годов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Андросова Д. В. Символизм и поликлавиризм в фортепианном исполнительстве XX века: монография / Д. В. Андросова. – Одесса : Астропринт, 2014. – 400 с.
2. Андросова Д. В. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. США. Греція. Польща. Вип. 2 / Д. В. Андросова, О. М. Маркова. – Одеса : Астропринт, 2011. – 124 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Москва–Ленинград : Музыка, 1971. – 379 с.
4. Бауэр В. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин. – Москва : КРОН-ПРЕСС, 2000. – 502 с.
5. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “музичне мистецтво” / Т. Б. Веркіна. – Одеса, 2008. – 16 с.
6. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко. Интернет-ресурс. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.studzona.com/referats/view/38824>
7. Кулієва А. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – “музичне мистецтво” / А. Я. Кулієва. – Київ, 2001. – 19 с.
8. Ландрам Джин. Тринадцать женщин, которые изменили мир / Джин Ландрам. – 1994. – С. 293–317. Интернет-ресурс // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.peoples.ru/art/theatre/opera/soprano/maria\\_callas/](http://www.peoples.ru/art/theatre/opera/soprano/maria_callas/)
9. Мария Каллас. Материал из Википедии – свободной энциклопедии. Интернет-ресурс // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
10. Мария Каллас. Belcanto.ru. Классическая музыка, опера и балет. Интернет-ресурс // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.belcanto.ru/callas.html](http://www.belcanto.ru/callas.html)
11. Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен / [Редкол. : Р. И. Грубер, П. А. Фульфийус, К. К. Саква, Т. Э. Цитович]. – Москва : Музыка, 1967. – 443 с.
12. Мифологический словарь / [Гл. ред. Е. М. Мелетинский, член редкол. С. Аверинцев и др.]. – Москва : Советская энциклопедия, 1991. – 736 с.
13. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и исполнительский стиль / А. В. Сокол. – Одесса : Морьяк, 2007. – 256 с.
14. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков / А. Стахевич. – Харьков, 2000. – 305 с.
15. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века. Очерки / А. Хохловкина. – Москва : Гос. муз. издат., 1962. – 368 с.
16. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. – Москва : Науч.-творч. центр “Консерватория”, 1994. – 260 с.

#### REFERENCES

1. Androsova, D. V. (2014) *Simvolizm i poliklavirnost' v fortepiannom ispolnitel'stve XX v. Monografiya* [Symbolism and polyclave style in piano performance of XX cent. Monograph], Odessa, Astroprint. (in Russian).
2. Androsova, D. V. and Markova, O. M. (2011), *Narysy z istorii zarubizhnoi muzyky 1950-kh – 1990-kh rokov. SShA. Hretsiia. Polshcha*. [Essays on the History of Foreign Music 1950 – 1990. USA. Greece. Poland]. Vol. 2, Odessa, Astroprint (in Ukrainian).
3. Asaf'ev, B. (1971), *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as process], Moscow–Leningrad, Muzyka. (in Russian).
4. Bauer, V., Dymotts, I. and Golovin, S. (2000), *Entsiklopediya simvolov* [Encyclopedia of symbols], Moscow, KRONAS-PRESS. (in Russian).



5. Verkina, T. (2008), “*Actual intonation as performance problem*”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical Art) 17.00.03, National Music Academy in Odessa, 16 p. (in Ukrainian).
6. Kruglova, E. *Nekotorye problemy interpretatsii vocal'noy muzyki epokhi barokko* [Some problems to interpretation vocal musics of the epoch baroque], available at: <http://www.studzona.com/referats/view/38824>, (in Russian).
7. Kulieva, A. (2001), “Vocal national traditions and problem of connecting tone”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts) 17.00.03 (Musical art), Kyiv, 19 p. (in Ukrainian).
8. Landram, Dzhin (1994), *Trinadtsat' zhenshchin, kotorye izmenili mir* [Thirteen women who changed the world], available at: [http://www.peoples.ru/art/theatre/opera/soprano/maria\\_callas/](http://www.peoples.ru/art/theatre/opera/soprano/maria_callas/) (in Russian).
9. *Mariya Kallas. Material iz Vikipedii – svobodnoy entsiklopedii* [Maria Callas. Wikipedia, the free encyclopedia], available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (in Russian).
10. *Mariya Kallas. Belcanto.ru. Klassicheskaya muzyka, opera i balet* [Maria Callas. Belcanto.ru. Classical music, opera and ballet], available at: [www.belcanto.ru/callas.html](http://www.belcanto.ru/callas.html) (in Russian).
11. Gruber, R. I., Ful'fius, P. A., Sakva, K. K. and Tsitovich, T. E. (1967), *Music of the French Revolution of the XVIII century. Beethoven*, Moscow, Muzyka. (in Russian).
12. *The Mythological dictionary* (1991), Editor-in-chief E. M. Meletinskiy, member of editorial staff S. Averincev and others, Moscow, Sovetskaya entsiklopediya. (in Russian).
13. Sokol, A. V. (2007), *Ispolnitel'skie remarki, obraz mira i ispolnitel'skiy stil'* [Performance notes, image of the world and performance style], Odessa, Moryak. (in Russian).
14. Stakhevich, A. (2000), *Iskusstvo bel canto v ital'yanskoy opere XVII–XVIII vekov* [Art of bel canto in Italian opera of XVII–XVIII centuries], Kharkov. (in Russian).
15. Khokhlovkina, A. (1962), *Zapadnoevropeyskaya opera. Konets XVIII – pervaya polovina XIX veka. Ocherki* [West European opera. End XVIII – the first half of the XIX century. Essays], Moscow, Gos. muz. izdat. (in Russian).
16. Kholopova, V. (1994), *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an art form], Moscow, Nauchno-tvorcheskiy tsentr “Konservatriya”. (in Russian).

УДК 778.534.4

Олександр Войтович

### ФОРМУВАННЯ ТЕМБРУ ОРКЕСТРІВ У КОНЦЕРТНИХ ЗАЛАХ

*У статті досліджено особливості звучання оркестру в концертних залах. Розглянуто чинники, що впливають на формування тембру в умовах замкнутого простору, зокрема музичні інструменти і склад оркестру. Охарактеризовано розміри та форму концертних залів і визначено залежність тембральних особливостей звучання від об'єктивних акустичних параметрів.*

**Ключові слова:** звук, просторовий звуковий образ, тембр, оркестр, музичні інструменти.

Александр Войтович

### ФОРМИРОВАНИЕ ТЕМБРА ОРКЕСТРОВ В КОНЦЕРТНЫХ ЗАЛАХ

*В статье исследованы особенности звучания оркестра в концертных залах. Рассмотрены факторы, которые влияют на формирование тембра в условиях замкнутого пространства, в частности, музыкальные инструменты и состав оркестра. Охарактеризованы размеры и форма концертных залов и определено зависимость тембральных особенностей звучания от объективных акустических параметров.*

**Ключевые слова:** звук, пространственный звуковой образ, тембр, оркестр, музыкальные инструменты.

Olexandr Voytovich

### THE FORMATION OF ORCHESTRAL TIMBRES IN CONCERT HALLS

*The article examines the features of orchestra sound in concert halls. The focus is on the factors that influence the timbre formation in terms of enclosed space, in particular, on musical instruments and the orchestra. Also the size and shape of concert halls are analyzed and the dependence between timbral sound characteristics and objective acoustic parameters (reverberation time, the early reflections, the ratio of energy to power early reverb, etc.) is determined.*

*Concert halls are big enough influence in shaping the sound image. Concert halls are characterized, above all, its size (volume, area scenes, number of seats), shape (rectangular, horseshoe) and related objective acoustic parameters (reverberation time, the early reflections, the ratio of early energy reverberation to energy and so on. d.). In a closed room with the sound source is formed, so-called diffuse sound field. In diffuse field effect size and shape of the room, absorbing properties of materials. Important is also the interior, including paintings, sculptures, small-scale ornamentation made of wood or artistic sculpture, columns, contributing repeated reflection and scattering of sound waves.*

*In a concert hall sound wave acting onto the human hearing aid causes her subjective sensation, such as volume, height, space location, oscillation character (speech, music, noise), timbre. Timbre is closely related with overtones (harmonics or partial tones, as they are also called). The analysis shows that the absence or lack of overtones (especially in bottom register) sound timbre becomes empty unsaturated. Conversely, the presence of the first five, seven harmonic timbre imparts fullness, richness. Increasing the amplitude upper harmonics give timbre sharpness. Significant influence on the formation of timbre in musical instruments have formant region. Therefore, the orchestral timbre has a great influence so-called diffuse field. Important role in its formation play the acoustic properties of concert hall.*

*Timbre depends on the volume and change with the change in pitch. At the increase of volume, a timbre becomes saturated, complete. With further increase in the volume, begin distortion timbre in human hearing system.*

*The formation timbre effect also has a dynamic component of the audio signal (attack and decay). Most musical instruments sound the attack of tens of milliseconds. During this period, the spectral components of tone are deployed. Hearing perceives a gradual expansion of timbre due to the appearance of new overtones, which has its own dynamic component. This process is characteristic for every instrument and it also plays a role in the recognition tone.*

*The formation of timbre affects also the phase shift between the components of the spectrum. While sounding musical instrument overtone changing phase relations between them and changing timbre picture.*

*Timbre is reflected in the richness of different frequency bands: upper (lightness, clarity), middle and lower (warmth, softness). To characterize the timbre we use such terms as rich – poor; warm – cool, soft – sharp, clear – dull.*

*So, the role of timbre in forming spatial sound image is extremely large. Created sound image should transfer all details of music texture. This can be achieved only when the acoustic properties of concert halls contribute to the formation of transparent timbral characteristics. That's why, holding concerts in a particular room, it is necessary to consider its acoustic characteristics.*

**Key words:** sound, spatial sound image, timbre, orchestra, musical instruments.

Формування тембру оркестру визначається двома основними факторами. Перший пов'язаний безпосередньо з оркестром, його складом, а також виконуваним твором (жанром, фактурою тощо).

Утворення інструментального оркестрового тембру обумовлене звучанням одного

інструмента (сольний тембр), групи інструментів (ансамблевий тембр), одночасним звучанням сольних інструментів та оркестрових груп (оркестровий тембр). Локальне темброутворення зумовлене впливом регістру, динаміки, гармонії, артикуляції і фактури твору. Динаміка розвитку тембру пов'язана з тембровими модуляціями, спричиненими зміною звучання солюючих інструментів, груп інструментів та оркестру в цілому. Оркестровий тембр є однією з найважливіших складових художнього образу. Тому велике значення у формуванні оркестрового тембру має виконавська майстерність музикантів, оскільки від неї залежать темброво-семантична база музичної виразності окремих інструментів (а значить – груп інструментів та оркестру в цілому) і темброве мислення диригента оркестру.

Другий фактор – це акустичні особливості концертного залу, зумовлені його розмірами, формою, типом будівельних матеріалів, інтер'єром, оздобленням тощо. Акустичні характеристики концертного залу визначаються об'єктивними акустичними параметрами такими, як час реверберації, час ранніх відбиттів, сила тиску звукової хвилі, амплітудно-частотна характеристика дифузного поля та ін., а відповідні фізичні явища викликають у публіки суб'єктивні психоакустичні відчуття – гучність, висота звуку, тембр.

У тембрі звуку (зокрема й оркестровому) виділяють такі складові, як теплота або обгортуваність (зумовлена відчуттям басу), світлість (відчуття верхнього діапазону частот), прозорість (можливість розрізнити музичні інструменти або голоси), текстура (характер звучання у конкретному приміщенні, внаслідок “обробки” звукової хвилі цим приміщенням). Кожен концертний зал має неповторну акустику. Відповідно, суб'єктивні відчуття корелюються з об'єктивними акустичними параметрами. В українській науці, на жаль, майже нема досліджень на цю тему, що зумовлює актуальність нашої праці.

Формування тембру, яке пов'язане безпосередньо з оркестром та його складом, а також виконуваним твором, розглянуто у численних вітчизняних мистецтвознавчих працях. Зокрема локальному темброутворенню приділено увагу в роботі О. Трофимчук [4]. Оркестровий тембр як одна з найважливіших складових художнього образу і темброве мислення диригента оркестру висвітлені у мистецтвознавчих працях В. Варакути [2] та П. Круля [3]. Основи музичної акустики аналізує І. Алдошина [1]. Формування тембру з погляду акустичних особливостей концертного залу, суб'єктивних відчуттів та кореляції їх із об'єктивними акустичними параметрами висвітлено у численних закордонних виданнях: зокрема, в роботах учених-акустиків М. Баррона (M. Barron) [5], Л. Беранека (L. Beranek) [6, 7], М. Морімото (M. Morimoto) [9].

Мета статті – визначити й охарактеризувати чинники, що формують тембр у замкнутому просторі концертного залу, проаналізувати процеси в замкнутому середовищі під час роботи джерела звуку та показати вплив акустичних характеристик концертного залу на формування у слухача суб'єктивного відчуття тембру.

Для дослідження формування оркестрового тембру в конкретному концертному залі ми пропонуємо проаналізувати процеси, що відбуваються у замкнутому просторі під час звучання оркестру з урахуванням інтонаційно-фактурних особливостей виконуваних музичних творів. Власне, в такому підході полягає наукова новизна пропонованого дослідження.

Приблизно в XVI столітті відкриті театри повністю замінили закритими, які, водночас, зберігали класичні архітектурні форми римського амфітеатру. Вплив закритого приміщення на звучання музики добре відоме диригентам, музикантам і слухачам. Для диригента концерт у невідомому залі без попередньої репетиції – це буквально “випробування вогнем” [6].

Приміщення концертних залів значно впливають на формування звукового образу. В процесі поширення звукова хвиля піддається обробці так званим просторовим фільтром, який змінює її часову структуру, просторові й тембральні (амплітудно-частотні) характеристики (АЧХ), її звуковий баланс. За допустимих рівнів звукового тиску концертний зал та його повітряне середовище можна вважати лінійною системою. При підвищених рівнях звуку та при зміні об'єктивних параметрів повітряного середовища починають проявлятися нелінійні властивості замкнутого приміщення (в даному випадку – концертних залів). Це, зокрема, позначається на амплітудно-частотних характеристиках звуку, спотворюючи тембр і звукову картину загалом.

Концертні зали характеризуються, насамперед, своїми розмірами (об'єм, площа сцени, кількість місць), формою (прямокутна, підковоподібна) та пов'язаними з ними об'єктивними акустичними параметрами (час реверберації, час ранніх відбиттів, відношення ранньої енергії до енергії реверберації і т. д.). Коли джерело звуку, а в нашому випадку оркестр, працює у замкнутому приміщенні, відбувається складний процес формування звукового поля в ньому – за рахунок відбиття звукових хвиль від стін, стелі, підлоги, крісел та інших предметів. Під час цього процесу звукова енергія частково поглинається середовищем і затухає, частково проходить у зовнішнє середовище, а також відбувається дифракція звукових хвиль за рахунок наявності у приміщенні предметів антуражу (колони, люстри, і т. д.). Таким чином, у кожную точку приміщення<sup>1</sup> (концертного залу) приходять спочатку прямий звук, потім – перші відбиття з деякою затримкою в часі, а потім дво-, три-, чотири- і т. д. кратно відбиті звукові хвилі. При кожному відбитті частина енергії поглинається, а частина приходять знову в кінцеві точки, накладаючись на прямий звук. У цих місцях (кінцевих точках) можуть перебувати слухач або мікрофон для запису. В результаті, у замкнутому приміщенні з джерелом звуку формується, так зване, дифузне звукове поле – однорідна за акустичними властивостями, відносно статична ревербераційна область, утворена одночасною наявністю в ній багатьох відбитих хвиль<sup>2</sup>. Процес розподілу енергії дифузного звукового поля ділиться на три фази. Перша – це процес атаки, коли щільність енергії звукової хвилі досягає певного значення за рахунок появи прямої хвилі, а потім і всіх наступних відбиттів. Друга – це встановлений режим, коли процес наростання енергії компенсується втратами за рахунок поглинання середовища. Третя – режим затухання, коли щільність енергії звукової хвилі поступово зменшується за рахунок зникання (затухання) прямої хвилі, а потім і всіх наступних відбиттів.

На дифузне поле впливають розміри та форма приміщення, поглинаючі властивості матеріалів. Важливим є також внутрішнє оздоблення, що охоплює розписи, скульптуру, дрібномасштабний орнамент, виконаний різьбленням або художньою ліпкою, колони, сприяючи багатократному відбиттю та розсіюванню звукових хвиль.

Замкнуте приміщення, а в нашому випадку концертний зал, за рахунок своїх дифузних властивостей впливає на тембр звучання оркестру. З іншого боку, характер дифузного поля залежить від динаміки звучання оркестру в цілому і динаміки кожного інструмента зокрема, тобто від оркестрового тембру та інтонаційно-фактурного викладу музичного матеріалу. Для відображення характеру дифузного поля використовують так звані діаграми напрямленості<sup>3</sup>, які, своєю чергою, формуються за рахунок (шляхом додавання) діаграм спрямованості звучання окремо кожного інструмента. Тому, наприклад, за великого складу оркестру та незначного об'єму залу в моментах звучання на *forte* або голосніше можуть виникнути значні спотворення звукової картини внаслідок перенасичення дифузного поля.

Під час звучання оркестру в концертному залі звукова хвиля, що діє на слухові органи людини, викликає у неї суб'єктивні відчуття. До них належать гучність, висота, локалізація в просторі, характер коливачь (мова, музика, шуми) та відповідно, тембр. Тембр тісно пов'язаний з обертонами або частковими тонами, як їх прийнято називати в музичній акустиці. Аналіз показує, що за відсутності або недостатності обертонів (особливо у нижньому регістрі) тембр звуку стає порожнім, ненасиченим. І навпаки, наявність перших п'яти, семи гармонік<sup>4</sup> надає тембру повноту, насиченість. Підвищення по амплітуді верхніх гармонік додає тембру різкості. Суттєво впливають на формування тембру в музичних інструментах формантні<sup>5</sup> області. Тому на тембр звучання оркестру активно впливає сформоване дифузне поле. Значну роль у цьому відіграють акустичні властивості концертного залу.

Тембр залежить від гучності звуку та змінюється зі зміною висоти тону. При

<sup>1</sup> Ці точки прийому звуку будемо умовно називати кінцевими.

<sup>2</sup> Дифузне звукове поле характеризується рівномірним розподілом рівня звуку та рівня звукового тиску по всьому об'ємі та рівною можливістю напрямків приходу звукових хвиль у будь-яку точку приміщення.

<sup>3</sup> Діаграми спрямованості – напрям випромінювання звукової енергії, залежно від частоти коливачь музичного інструмента.

<sup>4</sup> Гармоніка – відповідає частотам обертонів, у ціле число разів більшим від частоти основного тону

<sup>5</sup> Форманта – призвук, що надає звучанню музичного інструмента характерного забарвлення – тембру.

підвищенні гучності тембр стає насиченим, повним. При подальшому підвищенні гучності починаються спотворення тембру в слуховій системі людини.

На формування тембру також впливає динамічна складова звукового сигналу (атака і спад). У більшості музичних інструментів час атаки звуку становить десятки мілісекунд. За цей період спектральні складові тембру проходять розгортання. Слух сприймає поступове розширення тембру за рахунок появи все нових обертонів, у яких своя динамічна складова. Цей процес характерний для кожного інструмента, й він також грає роль в розпізнаванні тембру.

На формування тембру впливають і фазові зсуви між складовими спектру. Під час звучання музичного інструмента фазові співвідношення обертонів змінюються між собою, міняючи тембральну картину.

Тембр виражається у багатстві звучання спектрів верхнього (світлість, ясність), середнього та нижнього (теплота, м'якість) частотних діапазонів. Для характеристик тембру можна вжити термінологію багатий–бідний; звучання тепле–холодне, м'яке–різке, ясне–тьмяне.

Без перебільшення, роль тембру у формуванні просторового звукового образу надзвичайно велика. Створений звуковий образ має передавати всі деталі фактури твору. Цього можливо досягнути тільки тоді, коли акустичні властивості концертного залу сприяють формуванню прозорих тембральних характеристик. Тому, очевидно, проводячи концертні виступи в тому чи іншому залі, слід враховувати його акустичні характеристики. Правильний вибір оркестрового складу, музичного твору та концертного залу спроможні створити у слухача просторовий звуковий образ, який за тембральними характеристиками отримує найвищу оцінку.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Алдошина И. Музыкальная акустика / И. Алдошина, Р. Притс. – СПб. : Композитор, 2006 – 720 с.
2. Варакута В. Темброве мислення диригента оркестру / В. Варакута // Таврійські студії. Мистецтвознавство. – 2012. – № 1. – [Електронний ресурс] Режим доступу : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm\\_2012\\_1\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2012_1_12)
3. Круль П. Темброві особливості інтерпретації мідних духових інструментів у оркестровій музиці XIX століття / П. Круль // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – [Електронний ресурс] Режим доступу : <http://naukajournal.org/index.php/Paradigm/article/view/450/628>
4. Трофимчук О. Темброва еволюція у звучанні оркестрів народних інструментів 20–50-х років XX ст. / О. Трофимчук // Виконавське музикознавство. Кн. 12. Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. – Київ : Вид-во НМАУ, 2006. – Вип. 58. – С. 278–291.
5. Barron M. Subjective study of British symphony concert halls / M. Barron // *Acustica*. – New York, 1988. – Vol. 66. – pp. 1–14.
6. Beranek L. Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture / L. Beranek // New York : Springer, 2004. – p. 661.
7. Beranek L. Comparison between Subjective Judgments of Concert Halls' Quality and Objective Measurements of Acoustical Attributes / L. Beranek // *Acoustic Journal*. – Moscow, 1995. – vol. 41, iss. 5. – pp. 706–716.
8. Hoeg W. Subjective assessment of audio quality – the means and methods within the EBU / W. Hoeg, L. Christensen, R. Walker // *EBU Technical Review*. – Geneva, 1997. – pp. 40–50.
9. Morimoto M. Auditory spaciousness and envelopment / M. Morimoto, Z. Maekawa // *Proceeding 13th International congress on Acoustics*. – Belgrade, 1989. – pp. 215–218.

#### REFERENCES

1. Aldoshyna, Y.A. and Prits, R. (2006), *Muzykal'naya akustika* [Musical acoustics], SPb, Kompozitor. (in Russian).
2. Varakuta, V. M. (2012), Timbre thinking Orchestra conductor, *Tavriiski studii. Mystetstvoznnavstvo* [Tavria studio, Arts], no. 1. available at: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm> (access January 12, 2012). (in Ukrainian).

3. Krul, P. F. (2015), Timbre features interpretations of brass instruments in orchestral music of the nineteenth century, *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo* [Journal of Precarpathian University, Arts], no. 2 (5). available at: <http://naukajournal.org/index.php/Paradigm/article/view/450/628> (access January 30, 2015). (in Ukrainian).
4. Trofymchuk, O. I. (2006), Timbre evolution in the sound of the orchestra of folk instruments 20–50 years of the twentieth century, *Vykonavske muzykoznavstvo. Kn. 12. Naukovyi visnyk NMAU im. P. Chaikovskoho. Vykonavske muzykoznavstvo. Kn. 12* [Journal of P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Performing musicology], Kyiv, Vyd-vo NMAU, vol. 58, pp. 278–291. (in Ukrainian).
5. Barron, M. (1988), Subjective study of British symphony concert halls, New York, *Acustica*, vol. 66, pp. 1–14. (in English).
6. Beranek, L. (2004), *Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture*, New York, Springer. (in English).
7. Beranek, L. (1995), Comparison between Subjective Judgments of Concert Halls' Quality and Objective Measurements of Acoustical Attributes, *Moscow, Acoustic Journal*, vol. 41, iss. 5, pp. 706–716. (in Russian).
8. Hoeg, W. (1997), Subjective assessment of audio quality – the means and methods within the EBU, Geneva, *EBU Technical Review*, pp. 40–50. (in English).
9. Morimoto, M. and Maekawa, Z. (1989), Auditory spaciousness and envelopment, Belgrade, *Proceeding 13th International congress on Acoustics*, pp. 215–218. (in English).

УДК 78.461

Ло Кунь

#### НАВЧАЛЬНІ ПОСІБНИКИ ДЛЯ САКСОФОНА У КИТАЇ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

*У статті досліджено навчально-методичний репертуар для саксофона в консерваторіях Китаю. Розглянуто підручник “Школа гри на саксофоні” Ян Цзя Сана та збірку “Етюди для саксофоніста” Ван Ювея як приклади сучасних навчальних посібників. Охарактеризовано комплекс навчальних посібників китайських авторів для саксофона як створених з урахуванням окремих положень західних авторів та орієнтованих на специфіку китайської національної музичної мови.*

**Ключові слова:** саксофон, навчально-методична література, техніка гри, академічне та джазове виконавство, видання.

Ло Кунь

#### УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ ДЛЯ САКСОФОНА В КИТАЕ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА

*В статье исследован учебно-методический репертуар для саксофона в консерваториях Китая. Рассмотрен учебник “Школа игры на саксофоне” Ян Цзя Сана и сборник “Этюды для саксофониста Ван Ювея как примеры современных учебных пособий. Охарактеризован комплекс учебных пособий китайских авторов для саксофона как созданных с учётом отдельных положений западных авторов и ориентированных на специфику китайской национальной музыкальной речи.*

**Ключевые слова:** саксофон, учебно-методическая литература, техника игры, академическое и джазовое исполнительство, издание.

**TUTORIALS FOR SAXOPHONE  
IN CHINA AT THE BEGINNING OF XXI CENTURY**

*At that time, when at the West the art of saxophone play was highly developed musical branch, the saxophonists from the whole world already made a huge concert, composing and pedagogical activity and the bright national performing schools were created, the problem of total absence of national-methodical literature for the first saxophone pedagogues in China conservatories has raised.*

*The first experience in methodical and pedagogic work in chinese educational Institutes was taken from European and American editions of saxophone play technique and it's improvement: "Referens saxophone" P. Brodi, "Saxophone à l'école primaire" G. Klose, "Methode debutante" K. Delangl, "Saxophone technique" E. Kokroft, "The saxophone play technigue basis" B. Prorvych, "The studing of ear pads" by M. Shaposhnikova, etc.*

*Taking into account the Chinese audience desire to listen to their own national music, the first professional saxophonists from China have created their native textbooks orienting them on the specific of Chinese accords and metro-rhythmic specialities.*

*In the article it was systemized the basic educational tutorials for saxophone by Chinese authors, and it was detected some inherited features with European textbooks.*

*It was discovered that the first position in educational-methodological literature for saxophone creation in China is belongs to Lee Manloon. His works "Chinese melody. The folk motives by saxophone performing", "The law of saxophone play" and "Sound management in classical saxophone performing style" became the main educational manuals for academic and jazz performing. Using the novelties of technological progress he became an author of "Central conservatory. Saxophone department. Educational and exam program on VCD" program".*

*In the investigation of jazz saxophone performing problems the main work in China became the work of Du Enn Thiao – "Managing practice of saxophone play". In aspect of saxophone adaptation into the national music of China, the most interest was created by the "Saxophones Art" by Du En Tiao.*

*The editions of professor Yan Tzia San "A school of saxophone play" and the graduator of Ukrainian musical academy Van Yuvei "Etudes for saxophonist" were introduced as an example of methodic works of the representatives of different generations of Chinese saxophonists and as an example of works for the beginners and development of saxophonists technics of the highest level.*

**Key words:** *saxophone, educational-methodic literature, play technique, academic and jazz performing, edition.*

У зв'язку з початком розвитку професійної гри на саксофоні в Китаї лише у XXI ст. і дуже стрімким поступом саксофонного виконавства та композиторської творчості виникла проблема аналізу створеного масиву національної навчально-методичної літератури для саксофона. Дослідження проблеми показало, що лише за шістнадцять років у різних провінціях Китаю було зібрано й узагальнено досвід роботи кращих саксофоністів та методистів світу за все попереднє століття. Враховуючи створення масиву навчально-методичної літератури в різних провінціях, виникла потреба її систематизації та узагальнення.

Панорамних досліджень з аналізу навчальних посібників китайських авторів для саксофона поки що нема. Загальним питанням мистецтва саксофонної гри присвячені праці У Чжана [5], оволодіння основними навичками гри на всіх різновидах саксофону розглянуто в працях Янь Цзя Сана [7], проблеми індивідуального підходу джазових китайських саксофоністів до виконання аранжувань з творів національної музики проаналізовані у працях Ду Енн Тьяо [2]. Про використання в навчальних посібниках окремих положень західноєвропейських та російських саксофоністів доводить власний аналіз праць Ж-М. Лондейкса [3], Б. Дикова [1], М. Шапошнікової [6].

Мета статті – систематизувати навчальні посібники для саксофона в консерваторіях Китаю, виявити спадкоємні риси з європейськими підручниками, специфіку особливостей

врахування національної музичної мови та ознайомити українську аудиторію з основними положеннями найпоказовіших з них.

Клас саксофона та введення нової спеціалізації “професійна гра на саксофоні” в навчальних закладах Китаю з’явилися тільки у 2000 р. В той час, коли на Заході мистецтво саксофонної гри вже було високорозвиненою музичною галуззю, а саксофоністи всього світу здійснювали величезну концертну, композиторську, педагогічну діяльність і були сформовані яскраві національні виконавські школи, першим педагогам саксофона у консерваторіях Китаю необхідно було розв’язати проблему повної відсутності національної навчально-методичної літератури. У зв’язку з цим перед ними постали завдання зібрати виконавський репертуар для навчання студентів і створити навчальні посібники та підручники.

Початковим досвідом для цього слугували європейські й американські видання з питань техніки гри на саксофоні та її вдосконалення. Серед перших таких матеріалів виявилися завезені до Китаю школи гри та збірки вправ К. Делангля, Л. Тіла, П. Каравана, Г. Клозе, Б. Прорвича, М. Шапошнікової, вправи для вдосконалення різних видів техніки Д. Волфорда, П. Джефрі, А. Ривчуна, М. Шапошнікової, різноманітної складності етюдів М. Мюля, Г. Лакура, М. Купфермана, Ч. Кессленда, транскрипції для саксофона-соло творів зарубіжної класики, серед яких найпопулярнішими з технічно складних стали скрипкові капризи Н. Паганіні.

У перші ж роки поступово було зібрано кращі зразки підручників і досліджень з європейської, американської та російської практики другої половини XIX – початку XXI ст. Серед них – “Довідник саксофоніста” Пола Броді (*Paul Brodie. Referens saxophone*, Канада), “Початкова школа гри на саксофоні” Г. Клозе (*H. Kloze. Saxophone à l'école primaire*) та “Метод для початківців” Клода Делангля (*Claude Delangle. Methode debutante*, Франція), “Техніка саксофоніста” Е. Кокрофта (*E. Cockcroft. Saxophone technique*, США), “Основи техніки гри на саксофоні” Б. Прорвича і “Постановка амбушура” М. Шапошнікової (Росія) та ін.

Таким чином, за короткий період праці на відділах саксофона у консерваторіях Китаю було зібрано багатий досвід роботи кращих саксофоністів та методистів світу періоду цілого століття. Але, враховуючи прагнення китайської аудиторії більшою мірою слухати свою національну музику, перші професійні саксофоністи Китаю розуміли гостру потребу створення своїх національних підручників і практичних посібників, які були б зорієнтованими на специфіку китайського мелосу, його ладів та метро-ритмічні особливості.

Першість у створенні навчально-методичної літератури для саксофона належить Лі Маньлунові, визнаному найбільшим ученим Китаю і найвищим професіоналом із навчання гри на саксофоні, інтерпретації музичних творів та виконавцем. Співвітчизники й провідні саксофоністи світу визнали його як “першого серйозного і найуспішнішого починателя в даній галузі” [5].

Фундаментальні праці “Китайська мелодія. Виконання народних мотивів на саксофоні”, “Закон гри на саксофоні” та “Управління звуком у класичному саксофонному виконавстві та стилі” стали провідними в Китаї навчальними посібниками для академічного і джазового виконавства на саксофоні.

Як навчально-методичні збірники Лі Маньлун створив цикл лекцій “Саксофон. Щоденна практика”. Використовуючи новинки технічного прогресу, він розробив програму “Центральна консерваторія. Відділ саксофона. Навчальна та екзаменаційна програми на VCD”. Саме Лі Маньлун започаткував у Китаї створення спеціальних видів стандартів для відеозбереження власних лекцій зі звуком на компакт-дисках. Завдяки старанням Лі Маньлуна студенти консерваторії отримали змогу багаторазового прослуховування його лекцій на спеціальних відео-програвачах.

Услід за Лі Маньлуном навчально-методичну діяльність у Китаї почав розвивати його колишній випускник Лі Юйшен, який повернувся додому після навчання в Канаді у видатного саксофоніста Пола Броді. На початку 2000-х років він створив низку практичних навчальних і методичних праць: “Досліджуйте багатство звучання саксофона”, “Практика використання вібрата на саксофоні” й “Виконання Концертних етюдів для альт-саксофона та фортепіано Чарльза Кессленда”.



У своїх працях професор Лі Юйшен прагнув надати студентам практичну і теоретичну допомогу в набутті індивідуальних технічних професійних якостей як широкого комплексу різноманітних навичок. В основі його теоретичних установок – власний виконавський та педагогічний досвід.

Серед праць китайських авторів з дослідження проблем джазового саксофонного виконавства однією з найбільш ранніх і на сучасному етапі провідною в даній галузі у Китаї стала робота Ду Енн Тьяо “Практичне керівництво гри на саксофоні” (2001), в якій він спирається на особистий досвід і багату історію американського джазового саксофонного виконавства.

В аспекті адаптації саксофона в національну музику Китаю найбільше зацікавлення викликає праця Ду Енн Тьяо “Мистецтво саксофона”. Її особливу актуальність зумовила спрямованість тематики роботи, присвячена проблемам індивідуального підходу джазових китайських саксофоністів до виконання аранжувань з творів національної музики [2, с. 5].

“Мистецтво саксофона” – це практичний курс розвитку в саксофоністів елементів джазової імпровізації. Особливе значення в роботі має друга частина, присвячена поєднанню закономірностей джазової імпровізації з типовими особливостями національних китайських ладів та мелодичних зворотів. У вправах другої частини автор пропонує ряд етюдів, створених на основі китайських народних пісень, використання пентатоніки, характерного тематизму та відповідних гармонічних послідовностей.

Перекладам й аранжуванням китайської народної пісенної та інструментальної музики для саксофонного виконавства частково присвячена також його фундаментальна праця “Світ саксофона”.

У розвитку саксофонного виконавства велике значення отримала школа, створена в північному регіоні Китаю – місці, де з чисельністю населення, що наближалось до сорока мільйонів, одразу багато мешканців побажали навчатися гри на саксофоні, та в якому ще на початку 1930-х років уже існував перший, створений у країні джазовий оркестр Олега Лундстрема. Також у Харбіні створив значний репертуар п'єс та перекладів національного пісенного репертуару для саксофона композитор Фань Шенці. Провідним педагогом саксофона Хейлундзянської консерваторії в Харбіні став один з найвизначніших методистів Китаю, професор Ян Цзя Сан.

Результатом копіткої праці Ян Цзя Сана став його підручник “Школа гри на саксофоні” (2004), призначений для оволодіння основними навичками гри на всіх різновидах саксофона (сопрано, альт, тенор та баритон). Його підручник розрахований на найширше коло охочих: для учнів музичних шкіл, студентів музичних училищ та початкових курсів консерваторій [7].

Хоча роль основоположника класичної гри на саксофоні в Китаї належить професорові Лі Манлуну, теоретичні праці якого репрезентують собою вищий рівень методичної літератури і присвячені конкретним виконавським проблемам для студентів вищих курсів консерваторій – проблемам раціонального методу регулювання звучання в процесі гри на саксофоні з використанням функції пальців та дихального апарату, питанням виконання творів у інструментальному дуєті, іншим виконавським проблемам, першість у закладанні основ створення навчальної літератури для початківців належить Ян Цзя Санові.

У теоретичній частині підручника представлено короткі історичні дані про походження саксофона, етапи еволюції і широке застосування цього інструмента в класичному і джазовому виконавстві. Автор зауважує, що в сучасних умовах у Китаї дедалі більше шанувальників саксофона прагнуть до виконання музичних творів, але ігнорують базову підготовку. Не оволодівши базовими навичками та спеціальними вправами, що допомагають до певного рівня розвинути свій власний рівень технічної майстерності, саксофоністам, які самонавчаються, не вдається з усією повнотою передати красу музики виконуваних творів. При підготовці Ян Цзя Сан радить приділити основну увагу початковому, базовому етапові навчання [7, с. 2].

Створюючи підручник, автор враховував досвід роботи у створенні подібної літератури своїх західних попередників. Ян Цзя Сан зауважив, що “не так багато передувало осмислити, оскільки школу гри на саксофоні вже створив сам його винахідник Адольф Сакс, а сучасну

методику навчання гри розробив Марсель Мюль, який представив світові саксофон у всій повноті його академічного звучання” [7, с. 4].

Про опору на окремі положення західних авторів свідчать окремі параграфи підручника. Наприклад, в уроці “Губний апарат” він використовує пояснення поняття амбушура Ж.-М. Лондейкса як специфічної навички у використанні мускульно-рухливої сили губного апарату, цитуючи його визначення в китайському перекладі роботи “Параметри саксофона” [3, с. 28].

У поясненні важливості якості вібрато, якому Ян Цзя Сан надавав особливого значення в особистій виконавській практиці, він спирається на коментарі передмови до збірки “Тридцять великих вправ або етюдів для саксофона” М. Мюля [4, с. 2]. В уроці “Дихання” – на положення ранніх праць російських саксофоністів, наприклад: “Про дихання при грі на духових інструментах” Б. Дикова [1, с. 9] та “До проблеми становлення вітчизняної школи гри на саксофоні” М. Шапошнікової [6, с. 32]. Посилання на окремі праці французьких та російських саксофоністів свідчать про те, що професор визнав їх методичні принципи та прийняв і застосував їх у своїй практиці.

У другому теоретично-практичному розділі підручника “Основні вправи для саксофона” викладення необхідних відомостей суміщене з практичними вправами, розміщеними за ступенем складності “від простого до складного”. Розділ охоплює в себе уроки з тем “Звуки великих тривалостей”, “До мажор”, “Вправи для гри різними інтервалами”, “Аплікатура і дихання”, “Нота з крапкою”, “Паузи”, “Прості технічні етюди”, “Легато і стакато”.

У створенні вправ Ян Цзя Сан виступає не лише як практик, котрий добре розв’язує виконавські проблеми, а й як винахідливий композитор. Його ілюстрації – це технічно доцільні вправи високого художнього значення.

Третій розділ “Професійна підготовка” – уроки на теми “Мелізми”, “Вібрато” і “Вправи для розвитку вправності”.

Особливу цікавість становить завершальний розділ “Застосування досягнутих навичок у виконанні музичних творів”. Для самостійного вивчення автор пропонує приклади музичних творів, які він назвав “Колекція для саксофоніста зі світу музики”: “Серенада” Ф. Шуберта, “Політ джмеля” М. Римського-Корсакова, кілька тем зі “Слов’янських танців” А. Дворжака, “Колискова” Й. Брамса, Фантазія С. дуг Р. Шумана, “Баркарола” Ж. Оффенбаха, “Лебідь” К. Сен-Санса, а також пісня-марш з кінофільму 1930-х років “Веселі хлоп’ята” “Легко на серці від пісні веселої” на музику І. Дунаєвського, котру Ян Цзя Сан подав як пісню “Щасливі люди”.

Із метою прагнення наблизити виконання музичних творів національних китайських композиторів до саксофонної творчості він увів до “колекції” мелодії трьох популярних китайських пісень “Червоні лілії на світанку”, “Вишитий мішечок” і “Велика рогата худоба”. Як творець першої у Китаї школи гри Ян Цзя Сан першим спробував представити у ній національні традиції музикування.

Серед практичних посібників останнього часу виділяється збірка “Етюди для саксофоніста” Ван Ювея, призначена для вищого рівня розвитку техніки. Збірка була опублікована у 2012 р. в українському видавництві “Музика” і серед подібних видань китайських саксофоністів привертає увагу тим, що є результатом праці періоду навчання автора в Одеській національній музичній академії ім. А. Нежданової під керівництвом професора З. П. Буркацького. Як практичний посібник “Етюди саксофоніста” Ван Ювей представив як свою дипломну роботу в курсі дисципліни “Методика навчання гри на духових інструментах”.

Поява цієї збірки важлива насамперед, як здійснення першого і на даний час єдиного свідчення публікації подібних практичних видань серед китайських саксофоністів в Україні.

Серед запропонованих етюдів – приклади, які використовують сучасні саксофоністи різних національних шкіл: французької – редакції етюдів Жи Тіра (Jie Teer, етюд № 1), Ж. Ласілі (Lasilli, № 19), Ланже (Lange, № 3), Гові (Hovey, № 8 і 17), Гоффуара (Hoffuar, № 9), Марселя Мюля (M. Mulé, № 20) та Робера Мартіна (R. Martin, № 15); бельгійська – етюдами А. Рейвокуна (Reivoqung, № 6, 10 і 11), Ж.-Г. Люфта (Luft, № 18 і 21); німецька – Ферлінга

(Ferling, № 5 і 23), Геррера (Herrer, № 14) та Мюллера (Muller, № 22); голандська – Дроллефа (Drollef, № 25) і В. Йоролла (Jorollf, № 27); іспанська – Мігеля Налакейви (M. Nalakeiva, № 13).

Логічним стало опублікування в збірці етюд китайського композитора Хай Нзе (Hei Nze, № 2) та українських – Івана Оленчука (№ 4 і 16) та Володимира Федорова (№ 24), а також двох власних етюдів “(№ 12 і 28).

У збірці представлені етюди для розвитку різних можливих видів удосконалення техніки: вправності (№ 1, 11, 26, 27), виконання складних арпеджованих пасажів (№ 6, 10, 14), насичених альтерацією вправ у інтервалах і розкиданих у широкому діапазоні звуків (№ 3, 20, 26, 28), інтонаційно складних, насичених альтерацією пасажів (№ 11, 14, 19), подвійних нот та репетицій (№ 16), виконання мелізмів (№ 12, 25, 27, 28), вправ зі зміною різноманітних ритмічних формул (пунктирний ритм, тріолі, квінтолі, секстолі – № 12, 13, 27), гри зі зміною розмірів (№ 4 і 17), стрімким наростанням темпів (№ 4: *moderato*, *allegro*, *vivo-presto*).

Ван Ювей прагнув створити універсальну збірку, в якій хотів використати якомога більшу різноманітність можливих технічних труднощів. Для цього він, розміщуючи в кінці твору ремарки, запропонував виконувати окремі етюди різними способами: відшліфувати техніку транспонування або виконувати різними видами саксофонів залежно від тембру інструмента – “можна виконувати у різних тональностях”; подає ремарки про виконання різними штрихами: “можна грати на *staccato*”, “можна грати на *legato*”; “можна грати на *staccato* або на *legato*”, про ускладнення ритмічних малюнків: “можна грати як”, подаючи при цьому варіанти зміни ритму і тривалостей.

У передмові до збірки Ван Ювей зазначав, що прагнув створити такий навчальний посібник, який, насамперед, перш за все, певні технічні навички, допомагав би саксофоністам легше долати інтонаційні труднощі, якими насичений тематичний матеріал сучасних музичних творів.

В етюдах збірки Ван Ювея рідко виписані динамічні відтінки. Автор аргументує це як свідоме надання творчої можливості для індивідуальної образної інтерпретації етюдів з боку кожного окремого виконавця.

Важливим фактором у виданні збірки стало також розширення знань українських та китайських саксофоністів про коло сучасних європейських авторів, які створюють технічний репертуар для саксофона.

Отже, видання професора Ян Цзя Сана та випускника української музичної академії Ван Ювея, створені на початку ХХІ ст., реперзентовані як приклади методичних праць представників різних поколінь китайських саксофоністів і як приклади роботи для початківців та розвитку техніки саксофоністів вищого рівня.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Диков Б. А. О дыхании при игре на духовых инструментах / Б. А. Диков. – Москва : Музгиз, 1956. – 101 с.
2. Ду Енн Тьяо. Мистецтво саксофона / Ду Енн Тьяо [кит. мовою]. – Сичуань, 2002. – 128 с.
3. Лондейкс Ж.-М. Параметры саксофона / Ж.-М. Лондейкс [Переклад китайською Ду Енн Тьяо]. – Пекін : Народне видавництво, 2014. – 68 с.
4. Mule Marcel. 30 Great Exercises or Studies for All Saxophones (Trente Grands Exercices ou Études toutes Saxophones) / Marcel Mule. – Leduc, 1944. – 31 p.
5. У Чжан. Видатний професор саксофону [кит. мовою] / Чжан У. – Пекін : Центральна музична консерваторія, 2010. – 29 с.
6. Шапошникова М. К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне / М. Шапошникова // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах: Сборник трудов. – Москва : ГМПИ имени Гнесиных, 1985. – С. 22–37.
7. Ян Цзя Сян. Школа гри на саксофоні [кит. мовою] / Цзя Сян Ян. – Харбін : Видавництво авіаційної промисловості, 2004. – 124 с.

REFERENCES

1. Dikov, B. A. (1956), *O dykhanii pri igre na dukhovykh instrumentakh* [About breathing when playing wind instruments], Moscow, Muzgiz. (in Russian).
2. Du, Enn Thao (2002), Arts saxophone, Sychuan. (in Chinese).
3. Londeix, J.-M. (2014), Parameters saxophone, Bejgin. (in Chinese).
4. Mule, Marcel (1944), *Trente Grands Exercices ou Études Toutes Saxophones* [Thirty Great Exercises or Studies All Saxophones], Leduc. (in French).
5. Wu, Chzhan (2010), The eminent professor of saxophone, Bejgin. (in Chinese).
6. Shaposhnikova, M. *K probleme stanovleniya otechestvennoy shkoly igry na saksofone* [On the problem of the formation of the Russian school of playing the saxophone], *Aktual'nye voprosy teorii i praktiki ispolnitel'stva na dukhovykh instrumentakh: Sbornik trudov* [Actual problems of the theory and practice of playing wind instruments: Proceedings], Moscow, GMPI of Gnesin's, pp. 22–37. (in Russian).
7. Jan, Czja Sian (2004), Playing the saxophone school, Kcharbin. (in Chinese).

УДК 78.421+78.2

Янь Чжихао

**ПРИЙОМИ ІМІТАЦІЇ ЗВУЧАННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ІНСТРУМЕНТІВ  
У ФОРТЕПІАННИХ ТРАНСКРИПЦІЯХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

*У статті досліджено фортепіанні транскрипції китайських народних інструментальних п'єс, в яких відтворені тембральні особливості звучання китайських народних інструментів. Розглянуто специфіку відтворення прийомів звучання національних інструментів у фортепіанних транскрипціях композиторів Китаю ХХ ст. Охарактеризовано застосування прийомів імітації звучання народних інструментів на прикладі окремих творів малих форм.*

**Ключові слова:** транскрипція, національні інструменти, тембр, прийоми фортепіанної гри, жанр.

Янь Чжихао

**ПРИЁМЫ ИМИТАЦИИ ЗВУЧАНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ  
В ФОРТЕПИАННЫХ ТРАНСКРИПЦИЯХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

*В статье исследованы фортепианные транскрипции китайских народных инструментальных пьес, в которых отображены тембральные особенности звучания народных инструментов. Рассмотрена специфика отображения приёмов звучания национальных инструментов в фортепианных транскрипциях композиторов Китая ХХ века. Охарактеризовано применение приёмов имитации звучания народных инструментов на примере отдельных произведений малых форм.*

Jan Chzhychao

**IMITATION METHODS OF NATIONAL INSTRUMENTS SOUNDING  
IN FORTEPIANO TRANSCRIPTIONS OF CHINESE COMPOSERS**

*The first examples of author composing creativity in China, which appeared in VI century, show their attention on the tight connection of the national instrumental musician with poetic word. Till the end XIX century already have been existed a lot of author music compositions for national instruments, the most usable were brass and strings. While the improvement of music instruments the*

*very important became the aspects of finical conformity of timbre sounding separate of them with some direct images and mood.*

*Combining European composing art traditions and Chinese national music is expressed in the art of such composers: Cho Lu Tin, Ma Sy Tsun, Lui Tszy, Ma Ke, Lee Chuan Chzsy and others. Their art is intended mostly around program cyclic and small music forms.*

*Fastly comprehended the “orchestra” possibilities of fortepiano, composers of China tried to recreate these impressions in the national art. They were attracted by fortepiano versatility, which has the wide amplitude of dynamic and technical possibilities, can fully perform colors of some national instruments sounding, can occupy the widest diapason of tessiture sounding and dynamic shades. An important became the possibility of wealth of technic piano methods – wide accords placing, usage of accord and interval passages glissando, repetitions, melisms and others.*

*This caused the genre processings and translations emphasis for fortepiano in the art of Chinese composers and their willing to imitate the sounding of native instruments: Van Tszyan Chgon – native songs and instrumental compositions translations “Lyuyan River”, “Hundred of birds bows to phoenix”, “Colorfull clouds in the moonlight”; Chgou Guan – cycle of variations on the native songs themes of the northern region Shansi; Lee Inn Hai “The moonlight and flowers on the spring river”, “Three goodbyes with Yanguan outpost”; Chen Pey Sun – the student of Russian composer and pedagogue Vepryk – famous as the unbelievable master of fortepiano recreation of timber specialties of Chinese native instruments: “The Autumn moon under the silent lake”, “Flowers of jasmine”, “Thunder while the dry season”, cycle “Variations on the Guandun native melodies themes”.*

*An example of arrangement by Chu Van Chua of the play “Moon image in two sources” is most significant in essence of instrumental Chinese music imaging sense, directed by the timber characteristics instrumentalities to thinly detalize the figurative meaning of the composition, willing to recreate the resting state, endless and unhurried visioning of the nature pictures and reflections on its background about existence and structure of the universe. Also this example is a significant in the sense of deep willing of Chinese composers to recreate national instrumental traditions with the instruments of European fortepiano and to adapt it into continuum of the national culture of China.*

**Key words:** *transcription, national instruments, timber, methods of fortepiano play, genre.*

Фортепіанна творчість композиторів Китаю ХХ ст. характеризується значною кількістю похідних жанрів, особливе місце серед яких займають транскрипції інструментальних творів народної музики. З метою адаптації європейського інструмента фортепіано в континуум національної культури Китаю утвердилася загальна тенденція відтворення за його допомогою особливостей звучання національних інструментів піпи, сони, ерху та ін. Це дало змогу відтворення засобами тембрових характеристик емоційного та художнього змісту національної музики.

Тенденція використання у фортепіанній творчості композиторів Китаю прийомів імітації звучання національних інструментів висвітлена в окремих працях китайських дослідників, опублікованих у Китаї та в Росії. Проблеми розвитку фортепіанної музики Китаю періоду Новітньої історії розглянуті в праці Бу Лі [1], фортепіанна творчість китайських композиторів у контексті тенденцій новітньої епохи – в праці Ван Анью [2], проблеми інтеграції національних та європейських традицій у фортепіанній творчості композиторів Китаю в праці Ван Ін [3].

Мета статті – окреслити коло найвизначніших фортепіанних транскрипцій народної інструментальної музики у творчості композиторів Китаю ХХ ст. та визначити значення прийомів імітації звучання національних інструментів у них.

Від початку 1930-х років у Китаї після відкриття ряду перших консерваторій і факультетів композиції розпочався стрімкий розвиток національної композиторської школи. Прояви композиторської творчості відразу визначилися в двох напрямках: у розвитку традицій національного музикування і засвоєнні європейських традицій.

До відкриття перших спеціальних навчальних музичних закладів, які готували професійних музикантів, народне інструментальне музикування в Китаї пройшло багатовіковий

шлях свого розвитку. Композиторська творчість тривалий час була анонімною, але від початку VI століття окремі твори стали відомими як прояви авторської творчості. До них належать перші пісні в супроводі ерху або піпи придворного композитора Шен Юе, який служив при дворі імператора Цина. Створюючи їх, Шен Юе вперше звернув увагу на тісний інтонаційний та ритмічний зв'язок національної інструментальної музики і китайської мови [3, с. 86]. Його твори стали ранніми прикладами розуміння нерозривного зв'язку поетичного слова й музичного інструментального супроводу. Це надихало до втілення поетичних образів у музиці та, як результат, викликало інтенсивний розвиток інструментальних жанрів. Яскравим прикладом давньої інструментальної музики можуть слугувати й композиції придворного композитора Вей Лян Фу, котрий працював у кінці XV століття при дворі імператора Міна.

До кінця XIX ст. існувало вже дуже багато авторських музичних творів для національних інструментів, найбільший ужиток серед яких отримали духові та струнні. В ході вдосконалення музичних інструментів важливими стали аспекти розвитку афектаційної відповідності тембрового звучання окремих з них із певними визначеними образами й настроями.

Серед духових інструментів найчастіше використовували гобої сона та білі, губний орган шен (його виробляли з гарбуза, а звучання асоціювалося з голосом фантастичного птаха фенікса), велике розмаїття флейт: сяо (продовгаста), шуді (вертикальна), чі та ді (поперекові), пайсяо і люй (багатостовбурні), зюйді (її м'який звук застосовували для вишуканих ліричних мелодій), банді (для емоційних та пристрасних мелодій). Серед струнних інструментів найбільше поширилися ерху, сиху і хуцина (смичкові), цина, саньсянь та піпа (щипкові).

Давня китайська інструментальна музика представлена великою кількістю творів для різноманітних солюючих національних інструментів або поєднання двох чи трьох з них. Найпопулярнішими серед інструментальних творів, що збереглися до наших днів і основою яких стала народна мелодія, є композиції невідомих музикантів або авторські композиції, створені на межі XIX–XX ст. До них належать “Місячне сяйво і квіти на весняній ріці”, “Квіти на ріці Чунцзян місячної ночі”, “Різнокольорові хмари женуться за Місяцем”, “Сотні птахів вклоняються феніксу”, “Про зимову сливу”, “Місячна ніч над весняною рікою”, “Відображення місяця у двох джерелах”, “Весняна зірка освітлює небо”, “Дощ шмагає по листі бацзяо”, “Ранкові приморозки”, “Про могили Гуан”, “Засада з усіх боків”.

Тематично ці п'єси можна згрупувати за двома ознаками: зображення картин природи (квіти, Місяць, нічний пейзаж, звукове відтворення картин природи у різні пори року) та оспівування героїчних подвигів народних героїв. Завдяки різноманітним численним транскрипціям і перекладам для фортепіано ці твори сьогодні стали дуже відомими не лише в Китаї, а й далеко за його межами. В різноманітних версіях виконавці постійно вводять їх до концертних програм, а також до програм міжнародних виконавських музичних конкурсів.

Національна інструментальна культура найактивніше розвивалась у періоди правління династій Чжоу, Хань, Тан, Мін, Юань, Цин та Цисі. Паралельно з розвитком національної інструментальної музики упродовж тривалого періоду відбувалось активне ознайомлення китайського населення з європейською музичною культурою та її інструментарієм. Незважаючи на значну “закритість” Китаю від життя зовнішнього світу, пов'язану зі специфікою багатоголіткового правління різноманітних імператорських династій та їх боротьби проти проявів вільнодумства, вже від початку XIX ст. тут розпочалася практика виступів європейських оркестрів і солістів. Хоча європейська музика напочатку проникала до Китаю, головним чином, через Японію, а згодом – Росію, а не безпосередньо з європейських країн, усе ж до кінця XIX століття при дворах імператорів почали працювати перші професійні виконавці на європейських інструментах, а незабаром і окремі інструментальні ансамблі [1, с. 51]. Спочатку це були виконавці переважно на духових (флейта, кларнет, гобой, труба; від початку XX ст. у Китаї почали адаптувати й саксофон) та струнних інструментах, першими з яких прижилися європейська арфа, скрипка і контрабас.

Щодо питання інтеграції європейського інструменталізму, то в Китаї особливо важливе значення мало поширення дедалі більшої можливості отримання молоддю цієї країни професійної музичної освіти в Європі. Одними з перших, хто здобув фундаментальну

європейську музичну освіту, стали Сяо Юмей (Xiao Youmei, 1884–1940), який закінчив Лейпцігську консерваторію, і Сянь Сінхай (Xian Xinghai, 1905–1945) – закінчив Паризьку консерваторію в класі композиції Венсана д'Енді та Поля Дюка.

Розуміючи проблему необхідності реформування музичної освіти у Китаї, Сяо Юмей у 1919 р. став ініціатором відкриття при Пекінському університеті першого музичного факультету, де вперше для навчання студентів запровадив європейські програми. У 1927 р. його було призначено ректором першої, відкритої в Китаї консерваторії у Шанхаї, куди він запрошував працювати, у тому числі, спеціалістів з Європи та Росії. Зі студентського колективу консерваторії Сяо Юмей створив перший у Китаї оркестр європейського зразка [2, с. 29]. Важливим у цьому аспекті стало відкриття в консерваторії фортепіанного факультету й уведення фортепіано як обов'язкової дисципліни на інструментальному та вокальному факультетах.

Сянь Сінхай, повернувшись до Китаю в середині 1930-х років, невдовзі став провідним композитором, який створив багато патріотичних пісень. Він є автором “Маршу китайських студентів”, двох симфоній і чотирьох кантат, в яких поєднав традиції європейської композиторської творчості та китайського національного інструментального музикування.

Поступово створення композицій для фортепіано набуло значного поширення. У творчості композиторів Хо Лу Тіна, Ма Си Цуня, Люй Цзи, Ма Ке, Лі Хуань Чжи та інших варто відзначити стрімку появу дуже великого та різноманітного репертуару для фортепіано, але жанрове різноманіття творів для цього інструмента досі залишається не дуже широким.

Розвиток фортепіанної композиторської творчості зосереджений, в основному, довкола камерних музичних форм і програмних циклічних. Незважаючи на стрімкий розвиток соїтного та сонатного жанрів, досі ще нема національного фортепіанного концерту. Виняток становив Концерт для фортепіано з оркестром “Жовта ріка” як колективний твір восьми китайських композиторів. Цей твір – переклад створеної у 1939 р. кантати видатного композитора Сянь Сінхая “Жовта ріка”, на теми багатолітньої війни китайського народу проти японських загарбників. Текстами кантати стали патріотичні вірші Гуан Вейжана (Guang Weiran). Завдяки ідеологічному змістові текстів кантати цей концерт – єдиний приклад збереження забороненого в часи культурної революції “реакційного імперіалістичного фортепіанного мистецтва Заходу”. Образ ріки Хуанхе (Жовтої ріки), як і сама кантата Сянь Сінхая, є символами об'єднання китайського народу. Крім патріотичних пісень Вейжана, у концерті використані мелодії патріотичної пісні “Червоний Схід”, яку в тих роках вважали неофіційним гімном Китаю.

У фортепіанній творчості композиторів Китаю одне з провідних місць займають жанри обробок, перекладів, парафразів, аранжувань і транскрипцій найулюбленіших інструментальних творів для національних музичних інструментів, а також переклади уривків з національних симфонічних, хорових та оперних творів.

Звернення до даних жанрів за посередництвом фортепіано в результаті привело до своєрідної “європеїзації” китайської національної музики і виведення її на рівень світової відомості і популярності.

В європейській музиці згадані жанри отримали найзначніше поширення у творчості композиторів ще від початку XIX ст. Китайські композитори, засвоюючи можливості фортепіано, розпочали свої спроби лише на початку 1930-х років. Перші ж твори показали необмежені можливості видобування з фортепіано неповторних ефектів і можливості спілкування за його посередництвом з найширшою аудиторією.

Швидко досягнувши “оркестральні” можливості фортепіано, композитори Китаю намагалися відтворити ці враження у національній творчості. Їх притягала універсальність фортепіано, яке володіє дуже широкою амплітудою динамічних і технічних можливостей, у великому достатку може відтворювати барви звучання окремих національних та європейських інструментів, а також цілих оркестрів, здатне охопити найширший діапазон теситури звучання і динамічних відтінків. Важливою стала можливість використання багатства технічних піаністичних прийомів – репетицій, широкого розміщення акордів та їх послідовностей, використання акордових і октавних пасажів, гліссандо, репетицій, форшлагів та ін.

Це привело до виділення серед китайських композиторів та піаністів-виконавців плеяди тих, для кого жанри транскрипцій і перекладів для фортепіано зайняли найважливіше місце.

Ван Цзянь Чжон (нар. у 1933 р.) – один з найпопулярніших китайських композиторів, закінчив консерваторію у Шанхаї. Від 1950 р. він працює професором Шанхайської консерваторії по класу композиції і фортепіано, а також спеціальним композитором Центрального оркестру Шанхаю, для якого створив переклади для фортепіано з творів китайської народної пісенної та інструментальної творчості. Завдяки надзвичайній мальовничості, всенародній популярності й багатьом складним технічним прийомам його переклади стали обов'язковими творами програм усіх конкурсів піаністів, що проводять у Китаї [2, с. 67]: “Ріка Люйян”, “Сто птахів, що вклоняються феніксу”, “Про зимову сливу”, “Червоні квіти на горі”, “Радість свободи”, “Кольорові хмари в місячному сяйві” та ін.

Чжоу Гуань (нар. у 1928 р.) закінчила Пекінську консерваторію і стала першою китайською піаністкою, що отримала у міжнародних змаганнях світу (Міжнародний конкурс імені Р. Шумана, 1956) першу премію. Вона є авторкою багатьох перекладів китайської національної музики для фортепіано, серед яких найзначніший – цикл Варіацій на теми народних пісень північного району Шаньсі. Цей твір став однією з перших спроб імітації засобами фортепіано звучання національних інструментів піпи та сони [2, с. 129].

Лі Ін Хай (1927–2007) – випускник Шанхайської консерваторії. Його творчі уподобання багато років були спрямованими на дослідження регіональної музичної народної творчості, за результатами яких у 1975 р. видана праця “Тональність і гармонічна мова народності Хань”. У композиторській творчості його дослідження втілювалися в транскрипціях для фортепіано ханських інструментальних п'єс “Місячне сяйво і квіти на весняній ріці” та “Три прощання із заставою Янгуань”.

Чень Пей Сюнь (1922–2006) створив ряд транскрипцій народних пісень і танців для фортепіано. Серед композиторів Китаю він відомий як неперевершений майстер роботи над відтворенням за посередництвом фортепіано тембральних особливостей китайських народних інструментів. Чень Пей Сюнь фундаментально вивчив композиторську техніку П. Хіндеміта і кілька років присвятив продовженню своєї освіти у Московській державній консерваторії, куди вступив до класу професора Олександра Веприка з метою більш глибокого вивчення інструментовки [3, с. 90]. Знання, отримані у видатного російського композитора та педагога проявились у Першій симфонії, за яку Чень Пей Сюня було удостоєно багатьох премій. У роки “культурної революції” партитура твору була втрачена. В 1980-х роках авторові довелося наново переписати партитуру, відтворюючи її в пам'яті.

Результатом досвіду, отриманого в О. Веприка, також стали переклади і транскрипції для фортепіано китайських народних інструментальних творів. Серед них – “Осінній місяць над тихим озером”, “Квіти жасмину”, “Трім під час сухого сезону” та цикл “Варіації на теми гуандунських народних мелодій”. У цих творах автор проявив себе як глибинний знавець інструментовки і неперевершений майстер імітації звучання народних інструментів ерху та піпи за посередництвом фортепіано.

У наведених прикладах щодо стилістики транскрипцій і перекладів для фортепіано та втілення тенденцій нової епохи важливе загальне прагнення композиторів до імітації звучання народних інструментів.

Серед найулюбленіших інструментальних творів Китаю, що зазнали в композиторській практиці найбільше аранжувань та перекладів, – п'єса “Відображення місяця у двох джерелах”. В оригінальному народному варіанті її виконують на ерху – двохструнному смичковому інструменті, який називають “китайською скрипкою”. Гриф ерху виготовлюють з особливих порід дерев – рожевих або чорних. Внизу знаходиться коробка, матеріалом якої є шкіра змії. Вона виконує функцію резонатора. Ерху має дві металеві струни, звук з яких видобувається спеціальним способом наканіфоленим смичком і притисканням пальцями струн, не торкаючись грифу. Хоча ерху й називають китайською скрипкою, її слід тримати у вертикальному положенні на колінах.

Звучання цього інструмента дуже м'яке і виразне, нагадує близький до фальцетного людський голос. Завдяки звуковидобуванню за посередництвом двох боків смичка створюється



ефект максимально можливого безперервного легато. Ці особливості звучання ерху дають можливість чуйного і тонкого створення пейзажних замальовок, відчуття нічного аромату води та квітів, станів милування на самоті природою, спокою людини, яка наодинці з природою віддається філософським роздумам про красу світу, його безконечність, марність метушні й надмірної емоційності.

Виконання п'єси “Відображення місяця в двох джерелах” у фортепіанному аранжуванні для відтворення звучання ерху потребує від виконавців особливої точності в інтерпретації образів цього твору, уваги до штрихів *legato* та *touché*, виконання мелізмів.

У практиці китайських композиторів відомі приклади різних перекладів цієї п'єси для фортепіано, одним з кращих серед яких є аранжування Чу Ван Хуа. Краса мелодії та особлива одухотвореність народної п'єси надихнула, напевно, найбільшу кількість композиторів та виконавців Китаю на створення перекладів й аранжувань її теми і для інших інструментів європейського симфонічного оркестру – скрипки, віолончелі, арфи, гобоя та саксофона.

Отже, наслідування засобами фортепіано звучання національних інструментів цини, піпи та ерху й імітація у фортепіанній фактурі прийомів гри на них показали можливість збагачення виразових можливостей фортепіано.

Наведені приклади є особливо показовими у сенсі відображення сутності інструментальної музики Китаю, мета якої – засобами тембрових характеристик тонко деталізувати образний зміст твору, відобразити стани умиротворення, спокою, нескінченного неквапливого споглядання картин природи та філософських роздумів на її фоні про буття й будову всесвіту. Також запропоновані приклади транскрипцій національних п'єс для фортепіано підтверджують глибинне прагнення китайських композиторів відтворювати національні інструментальні традиції засобами європейського інструмента і, таким чином, адаптувати його в континуум національної культури Китаю.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бу Лі. Розвиток фортепіанної музики в Китаї періодів Нової та Новітньої історії / Лі Бу // Вісник консерваторії імені Сі Сінхая [кит. мовою]. – Гуаньчжоу, 2004. – С. 48–87.
2. Ван Анью. Дослідження китайських фортепіанних творів в контексті гармонії нової епохи / Анью Ван [кит. мовою]. – Ухань : Вид-во Сіаньського університету, 2004. – 264 с.
3. Ван Ин. Интеграция национальных традиций и европейского музыкального опыта в творчестве композитора Ван Лисана / Ин Ван // Общественные и гуманитарные науки. – СПб. : Российский государственный педагогический университет им. А. Герцена, 2009. – С. 85–92.

### REFERENCES

1. Boo, Lee (2004), Development of fortepiano music in China while the New and the Newest History, Journal of Si Xinghai Conservatory, Guangzhou, pp. 48–87. (in Chinese).
2. Van, Anue (2004), A research of Chinese fortepiano compositions in the context of new epoch harmony, Wuchan, Publishing the University of Xian. (in Chinese).
3. Van, Inn (2009), *Integratsiya natsional'nykh traditsiy i evropeyskogo muzykal'nogo opyta v tvorchestve kompozitora Van Lisana* [Integration of national traditions and European musical experience in the art of composer Van Leesan], *Obshchestvennye i gumanitarnye nauki* [Social and Humanities Sciences], Saint Petersburg, Russian State A. Gertsen Pedagogical University, pp. 85–92. (in Russian).

УДК 78.087.68

Христина Голубінка

**“ЗЕМЛІ МОЯ” БОГДАНИ ФІЛЬЦ: ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОГО ПИСЬМА**

*У статті здійснено музично-теоретичний, вокально-хоровий, виконавський аналізи хорового твору “Земле моя” Богдани Фільц на слова Івана Франка, переклад з однорідного жіночого для мішаного хору Володимира Гуцака. Досліджено творчу спадщину сучасних українських діячів мистецтва – Богдани Фільц та Володимира Гуцака. Висвітлено образно-художній зміст хорового твору, особливості хорового письма; обґрунтовано ідею виховання любові до Батьківщини.*

**Ключові слова:** Іван Франко, Богдана Фільц, Володимир Гуцак, хор, диригування, виховання.

Кристина Голубінка

**“ЗЕМЛЯ МОЯ” БОГДАНЫ ФИЛЬЦ: ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОГО ПИСЬМА**

*В статье осуществлены музыкально-теоретический, вокально-хоровой, исполнительный анализы хорового произведения “Земля моя” Богданы Фильц на слова Ивана Франка, перевод с однородного женского для смешанного хора Владимира Гуцака. Исследовано творческое наследие современных украинских деятелей искусства – Богданы Фильц и Владимира Гуцака. Освещено образно-художественное содержание хорового произведения, особенности хорового письма; обосновано идею воспитания любви к Родине.*

**Ключевые слова:** Иван Франко, Богдана Фильц, Владимир Гуцак, хор, дирижирования, воспитания.

Christina Golubinka

**“MY LAND” BY BOHDANA FILTS: FEATURES OF A CHORAL WRITING**

*During the anniversary year of the famous poet, scientist, philosopher and public figure, Ivan Franko (1856–1916) much attention is paid to his artistic heritage. Bohdana Filts widely promotes “frankiana”, her music composed for poems of the poet is aimed to raise spirituality and strengthen arts and culture. The most popular works are: “Guelder-rose, why are you bending in a meadow?”, “When you hear behind your window in the night”, “Green sycamore”, “Oh, curly little oak” and many others.*

*This article analyzes the musical, theoretical, vocal, choral and performing analyzes of a choral work “My land” by Bohdana Filts which was written on the words of Ivan Franko. The special attention is paid to the translation from female to mixed choir by Volodymyr Huschak.*

*This year is also special for Volodymyr Huschak, the honoured cultural worker of Ukraine, methodologist, who worked at the Conducting department of Drogobych V. Barvinsky State Musical College. Volodymyr Huschak has recently celebrated his 75-th anniversary. His creations include many original works for chorus: “If I had shoes”, “A Song about Taras Shevchenko”, “A Song about Stepan Bandera”, “If I had wings”, “The cranes”; choral triptych “Deed”; a part of the Liturgy; Ukrainian folk songs: “Oh, there on the edge of the glade”, “My evening star”, “Our spring”, “She walked in the mountains” and many others.*

*In the choral piece of work “My land” of Bohdana Filts, translation for mixed choir by Volodymyr Huschak, an important thing is his work with different forms of the ensemble, namely unisonous and harmonic ensemble. The conductor must constantly emphasize the dotted rhythmic formula that gives to the compositions more solemn and energetic character. In some vocal parties there arise dissonant intervals. Sounds in intervals are intoned according to the tune. Voice introduction in the composition is prolonged, during the performance of phrases breath in the parties*

*is chain. When working on the choral piece of work "My land" of Bohdana Filts, the conductor must achieve expressive performance, expressive intonation and dynamic sound.*

*The artistic heritage of such modern Ukrainian artists as Bohdana Filts and Volodymyr Huschak is investigated in the article.*

*There are also demonstrated figurative and artistic content of choral work, features of choral writing in the investigation. The author emphasizes on the love upbringing to the Motherland.*

*The author describes the heritage of Ivan Franko, which serving the spiritual and patriotic education of youth, which has an impact on the formation of Ukrainian mentality.*

*The paper outlines the importance of music and aesthetic education and educational opportunities and for examples it takes such choral works of Bohdana Filts and Volodymyr Huschak and it is given estimation for active implementation in the musical and educational process. The attention is paid to the organic synthesis of musical and poetic image and features of composer writing.*

**Key words:** *Ivan Franko, Bohdana Filts, Volodymyr Huschak, choir, conducting, upbringing.*

Широко представленим у сучасній музичній культурі України є спрямування композиторів у своїй творчості до віршів українських поетів, серед яких Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, Олександр Олесь, М. Рильський, П. Тичина, В. Сосюра, Д. Павличко, В. Симоненко, Л. Костенко, Й. Фиштик та інші. Більше того, звернення до української поезії є основою творчого сучасного музичного митця.

Висвітлення творчих завдань при роботі з хоровим твором "Земле моя" Богдани Фільц, що постають перед диригентом та колективом, охоплюють комплекс процесів. Розучування та виконання хорового твору впливає на психіку кожного учасника колективу, розвиває музичний слух, пам'ять, увагу, творчі здібності, виховує розуміння цілісності, дає основи виконавського досвіду. Їхнє усвідомлення допоможе диригенту, сприятиме успішному виконанню твору.

Базове висвітлення творчої постаті Богдани Михайлівни Фільц (1932 р.) знаходимо в ґрунтовній книзі відомого музикознавця Марії Загайкевич "Богдана Фільц. Творчий портрет" [5]. Ми також брали до уваги навчальний посібник Л. Магур та О. Фрайт "Фортепіанна та хорова творчість Богдани Фільц для молоді" [6]. Різноманітні аспекти дослідження творчого стилю композиторки розкриті у працях О. Німилович [7], Дз. Василик [3], О. Смоляка [8]. Важливою і цікавою є монографія Михайла Бурбана "Українські хори та диригенти" [2]. Актуальна стаття про творчу діяльність Володимира Гуцака належить Романові Березі [1]. Тим часом питання щодо розкриття особливостей хорового письма музичного твору "Земле моя" Богдани Фільц на вірші Івана Франка, переклад Володимира Гуцака з однорідного жіночого для мішаного складу хору висвітлені науково вперше.

Мета статті – окреслити особливості музичного "прочитання" хорового твору "Земле моя" Богдани Фільц на вірші Івана Франка.

В ювілейний рік славного Івана Яковича Франка (1856–1916) хочеться з винятковою силою характеру й захопленою любов'ю приділити багато уваги творчій спадщині талановитого критика й теоретика літератури, вченого, громадського діяча, філософа, драматурга, поета, "бо з поезії він почав і нею закінчив свій творчий шлях" [10, с. 3]. Із високохудожньою майстерністю написані поетичні збірки І. Франка: "Балади і розкази" (1876), "З вершин і низин" (1887), "Зів'яле листя" (1896), "Мій Измарагд" (1897), "Поєми" (1899), "Із днів журби" (1900), "Semper tiro" (1906). Вірш "Земле, моя всеплодющая мати..." (1880) належить до циклу "Веснянки" (із збірки "З вершин і низин").

*Земле, моя всеплодющая мати,  
Сили, що в твоїй живе глибині,  
Краплю, щоб в бою сильніше стояти,  
Дай і мені!  
Дай теплоти, що розширює груди,  
Чистить чуття і відновлює кров,  
Що до людей безграничну будить  
Чисту любов!*

*Дай і огню, щоб ним слово налити,  
 Душі стрясать громовую дай власть,  
 Правді служити, неправду палити  
 Вічну дай страсть!  
 Силу рукам дай, щоб пута ламати,  
 Ясність думкам – в серце кривди влучать,  
 Дай працювати, працювати, працювати,  
 В праці сконать!*

Ця “політична лірика” окрилює своїм душевним піднесенням, вірою, любов’ю до Батьківщини та зверненням до сучасників. Богдана Фільц використала у хоровому творі “Земле моя” перших два куплети поезії Івана Франка, позаяк завершення “будить чисту любов!” спонукає до думки над емоційним, безмежним одкровенням людської душі. “Вона вражає насамперед тематичним багатством і виробленістю віршової техніки. В ній знайшли яскраве відбиття всі важливі питання епохи” [10, с. 4].

Богдана Фільц – заслужений діяч мистецтв України, професійна композиторка (закінчила Львівську консерваторію, клас С. Людкевича; аспірантуру при відділі музикознавства тоді ще Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського АН УРСР, клас Л. Ревуцького), кандидат мистецтвознавства, доктор філософії мистецтв, педагог, музикознавець, член Національної спілки композиторів України. Лауреат премії імені М. Лисенка, Всеукраїнського конкурсу композиторів “Духовні псалми III тисячоліття”, премії ім. В. Косенка, стипендіат Фонду інтелектуальної співпраці “Україна–XXI століття”. В цьому є певна закономірність, бо для Б. Фільц характерні “вроджений талант, природне відчуття законів музичного мислення, примножене на здобуту професійну майстерність, дали плідний результат”, – правдиво зазначила Марія Загайкевич [9, с. 3].

У композиторському доробку Богдани Фільц особливо вагоме місце займає хоровий жанр для різних типів хорів: кантати “Любіть Україну”, “Юнакові” (обидві – сл. В. Сосюри), “Пори року” (сл. П. Тичини); мішаного складу без супроводу: хоровий реквієм пам’яті Героїв Небесної Сотні “Ангелику” (сл. О. Германа); “Хорони мене, Боже” (Псалом 16), “Ну, що б, здавалося, слова” (сл. Т. Шевченка), “На сопілку вечір грає” (сл. В. Сосюри); для жіночого хору з супроводом (“Червона калино, чого в лузі гнешся?” (сл. І. Франка), “Любіть Україну” (сл. В. Сосюри), “Вітре буйний” (сл. Т. Шевченка); для дітей та юнацтва (“Жива криниця” (сл. М. Сингаївського), “Твоє багатство” (сл. Й. Фиштика), “На полонині, на верхівці” (сл. В. Ладизця); “Встала весна” (сл. Т. Шевченка), “Весна. Садочки зацвіли” (на фрагмент Шевченкового вірша “Чума”) та багато інших. Хорові твори Богдани Фільц “об’єднані характерною для її творчості ідеєю любові до рідної землі, її природи, людей” [9, с. 4].

У 2016-му, в ювілейному році українського “поетичного титана” Івана Франка з успіхом уперше апробовано на академконцерті хорових класів музичний твір “Земле моя” Богдани Фільц, переклад з однорідного жіночого для мішаного складу хору Володимира Гушак. Наголосимо, що композиторка використала вісім початкових рядків вірша. “Молитва до рідної землі, щоб дала сили, наснаги “правді служити, неправду палити” звучить у поезії. Це молитва української душі. В ній відчувається відлуння пісень народу нашого, в ній відбиті вагоміші риси нашої ментальності: волелюбність, емоційність, віра в магію слова, працездатність”, – акцентувала Лілія Андрух [4, с. 118–119].

Володимир Гушак (1941) – заслужений працівник культури України, викладач-методист відділу хорового диригування Дрогобицького державного музичного училища імені Василя Барвінського, хоровий диригент, композитор. Навчався у Львівському державному музично-педагогічному училищі ім. Ф. Колесси (1961, клас С. Амбарцумяна, В. Божка), Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка (1971, клас І. Небожинського). Художній керівник Народної хорової капели “Ватра” Стрийського Будинку працівників освіти (з осені 1969 року). Автор багатьох оригінальних творів для хору: (частини з Літургії “Отче наш”, “Херувимська пісня”, “Милість миру”, “Нехай сповняться уста наші”, “Лине пісня до Ісуса”, “Царю небесний”); Триптих (сл. Т. Шевченка); “Якби мені черевики” (сл. Т. Шевченка); “Пісня про

Тараса Шевченка”, “Пісня про Степана Бандеру”, “Якби мені крила” (сл. В. Романюка); хоровий триптих М. Острика “Подвиг”; “Журавлі” (сл. І. Зінченка), переклади для мішаного хору відомих пісень “Летять ніби чайки” (Ю. Рожавської), “Не співайте мені сеї пісні” (Д. Січинського), “Нам Україну благослови” (Т. Курчик) та інші. Йому належать хорові опрацювання українських народних пісень “Гей степами”, “Моліться, батьки”, “Як з Бережан до Кадри”, “Галицькі веснянки”, “Збудись, могутня Україно”, “Весна наша”, “По горах ходила”, “Ой там з краю зруба”, “В Вифлеємі новина” (колядка), “Позвольте нам, господарю” (щедрівка) та низка інших. “Вроджена скромність та інтелігентність якимось по-особливому вирізняють його витончену музичну натуру серед усього загалу музичних діячів краю” – слушно наголошує Роман Береза [1, с. 12].

Хоровий твір “Земле моя” Богдани Фільц написаний у куплетно-варіаційній формі. Першою частиною за будовою є період, який розвивається протягом восьми тактів. Перше речення завершується домінантовою гармонією в основній тональності A-dur; друге речення – повною каденцією в основній тональності A-dur. Друга частина так само є періодом, який розгортається у межах восьми тактів. Частина розпочинається тим самим тематичним матеріалом, але в процесі розвитку мелодія дещо видозмінюється інтонаційно, значно яскравішим стає тональний план. Друга частина не має чіткого поділу на речення; в кінці другої частини звучать завершальні фрази з першої частини, що сприяє об’єднанню двох частин у цілісну композицію. Отже, друга частина стає варіаційним повторенням першої частини, що утворює куплетно-варіаційну форму.

Фактура твору – мішана. У музичній тканині переважає гармонічний склад, але у фактурі хорового твору “Земле моя” Б. Фільц є момент імітаційної поліфонії. Так, у першій частині основна тема викладена спочатку в партії тенорів та басів, далі цю тему імітують каноном партії сопрано й альтів.

Голоси у фактурі рухаються різними способами: прямолінійним, протилежним або опосередкованим голосоведенням. В окремих тактах є унісонні паралелізми (такти 1–4, 9). У гармонічній вертикалі виникають акорди терцієвої будови, переважно тризвуки та секстакорди. Дисонуючі співзвуччя утворюються завдяки прохідним неакордовим звукам.

Основна тональність хорової мініатюри – A-dur. У другому куплеті в 2-му такті композиторка ввела домінантову гармонію (D<sub>2</sub>) тональності h-moll, але акорд не отримує розв’язання, а відразу ж звучать домінанта і тоніка тональності C-dur. Виникає так званий еліпсис у гармонічній мові. У наступних тактах звучить відхилення у D-dur і завершення твору в основній тональності A-dur.

Розмір твору – складний дводольний (4/4). Ритмічний малюнок рівномірний та відповідає ритміці вірша. Активного звучання ритмові надає його пунктирність. У тактах 9–10 та 11–12 трапляється міжтактова синкопа. Інших ритмічних особливостей у творі немає.

Темп твору – урочисто. В такті 13 відбувається зміна темпу на *meno mosso* (трохи повільніше). В останніх тактах темп сповільнений (*ritenuto*).

Динаміка твору рухлива і змінюється плавно в межах *mp* – *f*, є кілька кульмінаційних моментів (такти 3, 6, 11).

Загальний діапазон хорових партій: A –  $\text{fis}^2$ .

Партія сопрано: діапазон партії:  $\text{cis}^1$ – $\text{fis}^2$ . Партія має зручні теситурні умови, позаяк мелодична лінія розвивається в межах середнього регістру у відповідних динамічних відтінках. У партії сопрано поєднуються плавний рух і стрибки, що викликають певні інтонаційні труднощі: такти 3–4 – у стрибку на ч. 4 вгору звук а інтонується стійко як звук тоніки, звук d інтонується з підвищенням як IV ступінь у мажорі; такт 6 – у стрибку на ч. 5 вниз звуки  $\text{fis}^1$  і h інтонуються високо як відповідно VI і II ступені у мажорі; такт 10 – звук  $\text{ais}$  проінтонувати високо, гостро, з відчуттям тяжіння до попереднього звука h як ввідний VII ступінь до тоніки у h-moll; такт 12 – стрибок на в.6 вниз по звуках e і g виконується стійко, так як рухається по звуках C-dur.

Партія альтів: діапазон партії:  $\text{cis}^1$  –  $\text{d}^2$ . Партія має зручні теситурні умови, оскільки мелодична лінія розвивається в межах середнього регістру у відповідних динамічних відтінках; у партії альтів переважає плавний рух. В окремих тактах трапляються інтонаційні труднощі:

такти 3–4 – у стрибку на ч. 4 вгору звук а інтонується стійко як звук тоніки, звук d інтонується з підвищенням як IV ступінь у мажорі; такт 14 – звук g інтонується низько, з тяжінням до звука fis як IV – III ступені в D-dur.

Партія тенорів: діапазон партії: cis–fis<sup>1</sup>. Партія записана у скрипковому ключі октавою вище реального звучання. Партія має зручні теситурні умови. Мелодична лінія розвивається в межах робочого діапазону партії тенорів. У партії є деякі інтонаційні труднощі: такт 6 – у стрибку на ч. 4 вгору звук а інтонується стійко як звук тоніки, звук d інтонується з підвищенням як IV ступінь у мажорі (так само у такті 14); такти 7–8 – у стрибку на ч. 4 вгору звук h інтонується високо як II ступінь у мажорі, звук e інтонується стійко як звук тоніки (так само в тактах 15–16); такт 10 – звук ais проінтонувати високо, гостро, з відчуттям тяжіння до попереднього звука h як ввідний VII ступінь до тоніки у h moll; такт 11 – звуки h і g проінтонувати як домінантову гармонію в тональності C-dur із наступним розв'язанням.

Партія басів: діапазон партії: A–cis<sup>1</sup>. Партія має зручні теситурні умови. Мелодична лінія партії розвивається в межах робочого діапазону басового голосу. В партії басу поєднуються плавний рух і стрибки. Більшість стрибків виконуються стійко, позаяк рухаються по ступенях основної тональності A-dur. Але в партії басів є кілька інтонаційних труднощів: такти 3–4 – у стрибку на ч. 4 вгору звук а інтонується стійко як звук тоніки, звук d інтонується з підвищенням як IV ступінь у мажорі (так само у тактах 8, 14, 16); такт 6 – звук g інтонується низько, з тяжінням до звука fis як IV–III ступені в D-dur; такт 7 – у стрибку на ч. 4 вгору звук cis інтонується стійко як звук тоніки A-dur, звук fis підтягувати вгору як VI ступінь у мажорі, й у наступному стрибку на ч. 5 вниз звук h інтонується високо як II ступінь у мажорі; такт 11 – звук c інтонується стійко як тоніка C-dur; такти 12–13 – у стрибку на м. 7 вгору звук cis інтонується стійко як звук тоніки A-dur, звук h інтонується високо як II ступінь у мажорі; такт 13 – у стрибку на ч. 4 вгору звук h інтонується високо як II ступінь у мажорі, звук e – стійко як звук тоніки (так само у такті 15).

Особливості фактури хорového твору “Земле моя” потребують праці над різними формами ансамблю. Роботу необхідно розпочати з унісонного ансамблю. Диригент повинен досягнути повного злиття голосів у кожній партії в унісон. Наступним етапом стає робота над гармонічним ансамблем, потрібно досягнути врівноваженого звучання партій. При цьому окрему увагу звернути на унісонне дублювання спочатку чоловічих голосів, а потім – сопрано й альтів. У тактах 5,12 диригент повинен опрацювати повне злиття в унісон партій басів й альтів і тенорів та сопрано. В такті 9 звернути увагу на унісонне злиття всіх хорових партій. Голоси перебувають у рівних теситурних умовах і добре поєднуються в унісонному (октавному) дублюванню.

В окремих тактах між партіями виникають дисонуючі інтервали. Звуки в інтервалах інтонуються згідно з ладовими тяжіннями. Наприклад, у такті 6 між басом і тенором, басом і альтами виникає в. 2. У цьому інтервалі звук g тягнеться вниз до звука fis як IV до III ступеня у тональності D-dur, звук а інтонується стійко. Також у цьому такті між басом та сопрано виникає інтервал зб. 4. Звук cis у партії сопрано інтонується високо з тяжінням до звука d як увідний до тоніки в тональності D-dur. У такті 10 між басом і тенорами, а потім між басом та сопрано виникає інтервал зб. 4. Звук e інтонується дещо низько як IV у тональності h-moll, звук a# потрібно підтягувати вгору як увідний ступінь до тоніки. Дисонуючі співзвуччя трапляються в тактах 12 (бас і тенор, альт і сопрано,), 13 (бас і сопрано), 14 (альт і сопрано) та інших.

Голосоведення у творі йде на legato. Атака звуку – м'яка. Дихання береться двома способами, на межі побудов дихання загальне. При виконанні фраз дихання у партіях ланцюгове.

Поетичний твір Івана Франка зручний для співу, але є окремі слова, що утруднюють проблемну вимову: “всеплодюшая”, “розширює”, “чистить чуття” та інші – такі слова необхідно відпрацювати окремо. В деяких словах для кращої вокалізації тексту потрібно робити склади відкритими: “зе-мле”, “кра-плю”, “си-льні-ше” і т. д. Працюючи над твором, необхідно домогтися виразного виконання підголосків, інтонаційно й динамічно виразного звучання.

Хорова композиція “Земле моя” Б. Фільц, переклад з однорідного жіночого хору для мішаного хору В. Гуцака, виконується плавним кистевим жестом на *legato*. Схема – чотиридольна.

Виконання першого куплета розпочинають із показу вступу партій басів і тенорів. Руки диригента розташовані у середній позиції з показом динаміки *mf*. Енергійно та чітко показують пунктир на другій долі й підкреслюють акцент третьої долі. У такті 2 диригент показує вступ партій альтів та сопрано, так само з чітким виконанням пунктирного ритму й акцентування. Руки диригента плавно переміщуються вгору і вниз із відтворенням крещендо й димінундо та доведенням до кульмінаційних моментів на *f*. Проводять мелодичні лінії спочатку в чоловічих голосах, потім – у жіночих. Диригент повинен постійно підкреслювати пунктирну ритмічну формулу, яка надає творові урочистого, енергійного звучання. У такті 8 необхідно поставити унісон усіх хорових партій на звуці тоніки, вислухати його, чітко зняти і перейти до виконання другого куплета.

Виконання другого куплета розпочинають із показу вступу всіх партій. Руки диригент розміщує у середній позиції з показом динаміки *mf*. У такті 9 необхідно поставити звучання всіх партій на третій долі, продовжити звучання на сильну долю наступного такту (міжтактова синкопа) і зробити незначний афтакт. Виразно та чітко знімають усі хорові партії на паузі (аналогічно в такті 11). Звучання тактів 11 і 12 ведуть на *f* із розміщенням рук у високій позиції. З такту 13 дещо розширюють амплітуду рук і незначно сповільнюють темп (*meno mosso*). В останньому такті диригент розширює амплітуду рук, сповільнює темп (*ritenuto*) і ставить фермату на завершальному акорді тоніки. Вислуховуючи останнє співзвуччя, він поступово переміщує руки в низьку позицію і показує згасання гучності. Виразно й чітко знімає звучання всіх хорових партій.

Очевидно, що “Причина успіху вокальних (хорових. – Х. Г.) творів Богдани Фільц для дітей (і дорослих – Х. Г.) – продуманий, влучний вибір текстової основи. Її приваблюють поезії, близькі дитячому сприйманню і водночас наповнені емоційною наснагою, глибоким психологічним змістом і виразним національним колоритом”, – наголосила М. Загайкевич [9, с. 4].

Доцільно зауважити, що акапельного хорового звучання досягають органічністю синтезу музично-поетичного образу та особливостями композиторського письма.

Враховуючи викладене, можемо констатувати, що творча масштабність мислення композиторки Богдани Фільц, індивідуальні особливості хорового письма, звернення до різних музичних жанрів колосально збагачують музичне життя України та роблять вагомий внесок у музично-естетичне виховання молоді.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Береза Р. Талант, зігрітий ватрою пісень (До 70-річчя від дня народження Володимира Гуцака) / Р. Береза // Животоки. Культурно-просвітницький вісник. – № 3–4 (52–53), 2011. – С. 12–16.
2. Бурбан М. І. Українські хори та диригенти / М. І. Бурбан. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – 672 с.
3. Василик Дз. Лірична драма Івана Франка “Зів’яле листя” в інтерпретації Богдани Фільц: особливості прочитання / Дз. Василик // Хорове мистецтво України та його подвижники: Матеріали V Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (м. Дрогобич, 20–21 жовтня 2016 року). – Дрогобич, 2016. – С. 179–185.
4. Гушоватий П. Франко і музика: У вінок шани корифеям / П. Гушоватий, О. Яцків // Матеріали науково-практичної конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження І. Франка ; [Упор. Гушоватий П., Михаць М., Яцків О.] – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ, 2006. – 144 с.
5. Загайкевич М. Богдана Фільц: творчий портрет / М. Загайкевич. – К., 1992. – 109 с.
6. Магур Л. Фортепіанна та хорова творчість Богдани Фільц для молоді / Л. Магур, О. Фрайт. – Дрогобич : Коло, 2003. – 80 с.
7. Німилович О. Нові видання творів Богдани Фільц / О. Німилович // Музика. – 2015. – № 6. – С. 38–39.

8. Смоляк О. Модус мислення у композиторській творчості Богдани Фільц / О. Смоляк // Молодь і ринок. – 2008. – № 2 (67). – С. 11–14.
9. Фільц Б. Жива криниця. Хорові твори для дітей / Б. Фільц. – Тернопіль : СМП АСТОН, 1998. – 40 с.
10. Франко І. Я. Твори: В 2-х т. Т. 1 / [Передм. П. Колесника; Приміт., упоряд., підготовка текстів М. Гончарука]. – К. : Дніпро, 1986. – 622 с.

#### REFERENCES

1. Bereza, R. (2011), *Talant, zihrytyi vartoiu pisen (Do 70-richchia vid dnia narodzhennia Volodymyra Hushchaka* [Talent warmed campfire songs (the 70th anniversary of Volodymyr Huschak)], *Zhyvotoky. Kulturno-prosvitnytskyi visnyk* [Zhyvotoky. cultural and educational Journal], no 3–4 (52–53), pp. 12–16. (in Ukrainian).
2. Burban, M. (2007), *Ukrainski khory i dyryhenty. Monohrafiia* [Ukrainian choirs and conductors. Monograph], Drohobych, Prosvita. (in Ukrainian).
3. Vasylyk, Dz. (2016), *Lirychna drama Ivana Franka “Ziviale lystia” v interpretatsii Bohdany Filts: osoblyvosti prochyttannia* [Lyrical drama Ivana Franka “Withered leaves” interpretation Bogdana Filts: features reading], *Khorove mystetstvo Ukrainy ta yoho podvyzhnyky: Materialy V Mizhnarodnoi naykovo-praktychnoi internet-konferentsii* [Ukraine choral art and his devotees: Materials V International scientific and practical internet conference], Drohobych, pp. 179–185. (in Ukrainian).
4. Hushovatyi, P. and Yatskiv, O. (2006), *Franko i muzyka: U vinok shany koryfeiam* [Franko and music: In honor luminaries wreath], *Materialy naykovo-praktychnoi konferentsii, prysviachenoj 150-richchiiu vid dnia narodzhennia I. Franka* [Materials scientific and practical conference, dedicated to the 150th anniversary from birthday of I. Franko], copmilers P. Hushovatyy, O. Yatskiv, M. Myhats], Drohobych. (in Ukrainian).
5. Zagaikevych, M. (1992), *Bohdana Filts. Tvorchyi portret* [Bohdana Filts. Creative portrait], Kyiv. (in Ukrainian).
6. Mahur, L. and Frait, O. (2003), *Fortepianna ta khorova tvorchist Bohdany Filts dlia molodi* [Piano and choral works of Bogdana Filts for young people], Drohobych, Kolo. (in Ukrainian).
7. Nimulovych, O. (2015), *Novi vydannia tvoriv Bohdany Filts* [New editions of Bohdana Filts], *Muzyka* [Music], no. 6, pp. 38–39. (in Ukrainian).
8. Smolyak, Oleg (2008), *Modus myslennia u kompozytorskii tvorchosti Bohdany Filts* [The mode of thinking in creative composer Bogdana Filts], *Molod i Rynok* [Youth and Marker], no. 2 (67), Drohobych, pp. 11–14. (in Ukrainian).
9. Filts, B. (1998), *Zhyva krynytsia. Khorovi tvory dlia ditei* [Living well. Choral works for children], Ternopil : SMP “ASTON”. (in Ukrainian).
10. Franko, I. (1986), *Tvory : V 2-h t. T. 1, pered. P. Kolesnyka, upor. M. Honcharuk* [Pieces : In 2 t., T. 1, preface P. Kolesnyk, compiler M. Honcharuk], Kyiv, Dnipro. (in Ukrainian).

УДК 785.7

Людмила Зима

#### ФОРТЕПИАННЫЙ КВИНТЕТ ФРАНЦА ШУБЕРТА КАК ИДЕАЛЬНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ФЕНОМЕНА ПЯТЕРИЧНОСТИ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ РОМАНТИЗМА

*В статье исследуется феномен “Форель”-квинтета Ф. Шуберта в концепции символики пятеричности, определяющей композиционные, музыкально-речевые и исполнительские средства. Рассмотрено специфику строения Квинтета Шуберта, в которой концепция пятеричности цикла соотносима с семантикой частей католической мессы, что*



привносит в інтонаційно-тематический состав генетически-песенных образов высокий ореол христианской абстракции. Охарактеризовано глубинную связь “Форель”-квинтета с концепцией высокого бидермайера, в которой простота песенного материала и строфических форм сопряжена с высокой символикой богослужебных истин и знаков.

**Ключевые слова:** квинтет, пятичастность, семантический комплекс, бидермайер, романтизм.

Людмила Зима

**ФОРТЕПЯНИЙ КВІНТЕТ ФРАНЦА ШУБЕРТА  
ЯК ІДЕАЛЬНЕ ВТІЛЕННЯ ФЕНОМЕНУ П'ЯТИРІЧНОСТІ  
В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ РОМАНТИЗМУ**

У статті досліджено феномен “Форель”-квинтета Ф. Шуберта в концепції символіки п'ятирічності, що визначає композиційні, музично-мовні та виконавські засоби. Розглянуто специфіку будови Квінтету Шуберта, в якій концепція п'ятирічного циклу співвідносна із семантикою частин католицької меси, що привносить в інтонаційно-тематичний склад генетично-песенних образів високий ореол християнської абстракції. Охарактеризовано глибинний зв'язок “Форель”-квинтету з концепцією високого бидермайера, в якій простота песенного матеріалу та строфічних форм пов'язана з високою символікою богослужбових істин і знаків.

**Ключові слова:** квинтет, п'ятичастинність, семантичний комплекс, бидермайер, романтизм.

Lyudmila Zima

**PIANO QUINTET BY FRANZ SCHUBERT  
AS THE PERFECT EMBODIMENT OF THE FIVEFOLD PHENOMENON  
IN CHAMBER AND INSTRUMENTAL MUSIC OF THE ROMANTICISM**

The piano “Trout”-quintet by Franz Schubert, a well-known composition, paradoxically, doesn't receive much attention of musical researchers. This circumstance can be understood as the Biedermeier mystical symbolism that creates concentration of semantic indicators alongside with relative modesty of its texture, has been outside attention of musicological analysis for a long time. Schubert's lyrical gift forms his trust to a single imagery of his statement, ignoring “instrumental theater” of symphonic precepts of the Vienna school. However, in such outwardly unartful music we can find a chasm of secret effulgence and meanings connected with theological symbolism and with a Quinarity phenomenon too.

The quintet (composed in 1819) was being put to notes by a mature master (the 4th, 5th and 6th Symphonies have been already published by this time) during a difficult historical era. Despite the cultural stagnation that was a reaction to Metternich's censorship, and, maybe, thanks to it, the so-called functional genres in art that were main for Biedermeier began to blossom. An interest in a simple citizen, his world, thoughts, its feelings has also defined this relevant type of music.

Long ago the “Trout”-quintet with its charming song melodies and dancing rhythms, in spite of its external artlessness and simplicity of expression, found an aura of the special light importance difficult to be explained. Certainly, the title given by Schubert to the quintet basing on variations of its fourth part of the theme of the song “Trout” has a considerable role in such phenomenon. The subject that is important for the composer, obviously, appeared in the five-part quintet not incidentally, a trout – fish – Jesus's symbol, and Celts had the Fisher King (we don't forget that Schubert was working in the period of times of a maximum of manifestation of “Celtomania”).

The Quinarity in the five-part Shubert's quintet is shown multi-dimensionally, it has a lot of meanings, including mystical ones, but we should remember about the Quinarity of the Catholic mass with her traditional parts: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei. Analyzing the lyrics of the

*“Trout” themselves, we can find that behind its external artlessness there is also a deep implication, a certain mystical sense. The last ones F. Schubert has yet again emphasized in his variations on the “Trout”-theme – in the fourth part of the quintet – which, in turn, became the culmination of all Piano quintet, having appeared in the point of its golden ratio.*

*The “Trout”-quintet, in the opinion of the author of the research, represents an ideal sample of an embodiment of the phenomenon of the Quinarity in all its multidimensionality in chamber instrumental music as mysticism of a consecrated sense. The five-part form itself, being non-standard in the classical cyclization, emphasizes the originality and its uniqueness-perfection several times in the cycle which, in the first, second and last parts gives us variations on the structure of the first part – an unusual sonata form with lines of strophicity originating from vocal forms. In the third and fourth parts F. Schubert shows consistently dynamic-tempo and semantic culminations. In its turn, the fourth part consists of five (!) variations on the subject of the “Trout” in which the fourth tragic and minor variation is the semantic culmination of all this part. So all the fourth part (the semantic culmination) is as if a matrix according to which all the cycle has been written, or, in other words, the whole Quintet is a projection of variations to the subject of the “Trout”.*

*Thus, a difficult determined Shubert’s “innuendo”, artlessness, major-minor glows, an infinite variety of lyricness in the “Trout”-quintet are filled with polysynthetic symbolics, some religious mystical sense, a certain lightest manifestation of hymn singing, deep absorption in the Idea. But, at the same time, its music is alien to all outer effects of a deliberate condensation of the texture and dynamics, that “simfonizing” of ensemble sounding which, by inertia of the Vienna school, was regarded as a merit (and it was so in the concept of Vienna composers of this time!) to representatives of the great art phenomenon of the German culture.*

*So, having made a detailed consideration of the dramaturgic scenario of the Quintet, its obvious parallels with the structure of ritual and ceremonial actions, including church liturgics, come to light and form a deep mystical implication of the “Trout”-Quintet.*

**Key words:** *quintet, five-part, complex semantic, Biedermeier, Romanticism.*

Гений Франца Шуберта вызывает на каждом следующем историческом этапе новые ракурсы художественного смысла его творений. В эпоху неосимволизма или полистилистики авангарда в целом сущностными становятся бидермайеровские срезы наследия Шуберта. Это последнее обстоятельство чрезвычайно важно для переосмысления романтических символов, моделей, исполнительских прочтений современного исполнительского искусства.

Несмотря на обилие работ, посвященных творчеству Ф. Шуберта (А. Глазунов, И. Глебов, В. Конен, Г. Гольдшмидт [5], Ф. Хуг [16], Б. Паумгартнер [17]) исследовательское освоение его огромного наследия не завершено и постоянно трансформируется. Наиболее часто исследуется его песенное наследие (Ю. Хохлов [15], В. Васина-Гроссман, Г. Коврига, В. Ферман, П. Вульфийус [4], М. Бауэр, П. Мис и др.), а также симфоническое творчество (А. Шеринг, П. Грачев, В. Ванслов, Г. Ларош). В немногочисленных исследованиях, посвященных камерно-инструментальной музыке Шуберта, выделяются работы Павла Вульфийуса [4], но и он в своей работе “Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта: на материале инструментальных ансамблей”, обращаясь к шубертовскому квинтетному творчеству, весьма подробно исследует последний до-мажорный Квинтет Шуберта, акцентируя относительно “Форель”-квинтета лишь его принадлежность к образцам романтизации инструментального дивертисмента XVIII века.

Цель статьи – исследовать феномен знаменитого сочинения Ф. Шуберта в концепции символики пятеричности, определяющей композиционные, музыкально-речевые и исполнительские средства, а также в глубинной связи с концепцией высокого бидермайера, сопряженной с высокой символикой богослужебных истин и знаков.

Существенной чертой современного исполнительства является переосмысление символов, моделей и исполнительских установок романтического искусства и множества сопутствующих ему течений. Данное обстоятельство подтверждает актуальность затрагиваемой в статье темы.

Квintет (сочинен в 1819 году) писал уже зрелый мастер (к этому времени он уже написал 4-ю, 5-ю и 6-ю Симфонии) в непростую историческую эпоху. Вена, вокруг которой сложилась жизнь Шуберта, в первые десятилетия XIX века играла важнейшую политическую роль (была центром политической жизни) в Европе, вспомним хотя бы Венский Конгресс 1814 года, в котором главные роли принадлежали России, Англии, Австрии, или подписание Священного Союза (Россия, Пруссия, Австрия).

Как чуткий художник Шуберт не мог не чувствовать зыбкость посленаполеоновского устройства мира, в котором восстановленные консервативно-аристократические ценности трещали по швам, уступая место неясным предчувствиям, новым общественным устремлениям, новым формам гражданского мироощущения, наиболее полно выразившими себя в Венском бидермайере и романтизме. Не забудем также, что вся совокупность новой европейской социальной самоидентификации, брожений, на фоне огромного авторитета России, интереса к мифу, северно-европейскому эпосу, кельтской тематике стала почвой для знаменитого Оксфордского движения – стремления к возрождению старых религиозных ценностей и попытке соединить две главнейшие ветви христианства.

Несмотря на культурный застой как реакцию на меттерниховскую цензуру, а может, и благодаря ей, расцветают так называемые бытовые жанры в искусстве, основные для бидермайера. Интерес к простому горожанину, его миру, мыслям, чувствам определил и востребованный тип музыки. Квintет “Форель” с его очаровательными песенными мелодиями и танцевальными ритмами, при внешней безыскусственности и простоте выражения, давно обрел труднообъяснимый ореол особой светлой значимости.

Безусловно, немалую роль в таком явлении имеет название, данное Шубертом квintету по вариациям его четвертой части на тему песни “Форель”. Эта тема, важная для композитора, очевидно, появилась в пятичастном квintете не случайно, ведь форель – рыба – символ Иисуса, а у кельтов – Царь-рыба [14] (не забываем, что Шуберт работал по времени в период максимума проявления “кельтомании” [9; 14, с. 552]).

Пятиричность в шубертовском Квintете проявляется многомерно, имеет разные смыслы, в том числе мистические. Можно отметить, что известна одна из наиболее существенных характеристик “пятерки” как “особоизбранного” числа [8, с. 343]. Мы находим ее в Писаниях, где число “пять” употреблено в значении благодати и милости Господней. Следовательно, это то сокровенное число, которое готово воспринять божественную милость и благодать, и, таким образом, быть неуязвимым с Божьей помощью.

В обетовании (Лев. 26:8) сказано: “пятеро из вас прогонят сто, и сто из вас прогонят тьму, и падут враги ваши...”. Число “пять”, как мы увидим далее, в Квintете несколько раз подчеркнуто, вспомним, что пятичастна сама католическая месса с ее традиционными частями: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei [6].

Если проанализировать текст песни “Форель”, то за его внешней безыскусственностью, где в светлой заводи играет и резвится форель, которую потом, замутив воду, ловит рыбак, чуждый радостям вкушения красоты мира и природы (печальная минорная кульминация), также есть глубокий подтекст, некий мистический смысл. Этот последний еще раз подчеркнул Шуберт в вариациях на тему “Форе́ли” – четвертой части квintета, которая, в свою очередь, стала кульминацией всего Фортепианного квintета, оказавшись в точке золотого сечения.

Пронизанное песенностью всё камерно-инструментальное творчество Франца Шуберта имеет немало примеров перенесения тем его песен в инструментальные сочинения, что часто отражено в их названиях – струнный квартет “Девушка и смерть”, Фантазия для фортепиано “Скиталец”. Но, безусловно, присутствие песен, специально не обозначенных автором, в инструментальных, камерных его сочинениях гораздо шире. В своем исследовании Павел Вульфийус [4] прослеживает явную цитированность либо родство с песнями Шуберта в его камерных сочинениях. Например, в струнном квартете a-moll – песня “Боги Греции” на текст Шиллера, “Маргарита за прялкой”, “Колыбельная” на текст Зейдля, “Злой цвет” из цикла “Прекрасная мельничиха”; в струнном квартете G-dur – “Победная песнь Мириам”, “Одиночество” из “Зимнего пути”, “Песнь Миньоны” по Гете и другие.

Интересно отметить, что П. Вульфус в своем исследовании о камерно-инструментальных сочинениях Шуберта отвел Фортепианному квинтету “Форель” скромных всего несколько абзацев, справедливо отметив, что в квинтете уже чувствуется “зрелая рука мастера” [4, с. 23]. Это обстоятельство можно понять, поскольку бидермайеровская мистическая символика, создающая концентрацию семантических показателей при относительной скромности фактуры, была вне пределов внимания музыковедческого анализа. В этом же ряду “музыковедческих табу” – избегание описаний недраматических (“безсюжетных”) концепций выражения. Лирический дар Шуберта формирует его доверие к однообразности высказывания, игнорируя “инструментальный театр” симфонических заветов Венской школы.

Квинтет “Форель”, на взгляд автора исследования, составляет один из идеальных образцов воплощения во всей многомерности феномена пятничности в камерно-инструментальной музыке как освященного мистикой смысла. Пятисоставная форма, нестандартная в классической циклизации, подчеркивает свою самобытность и своеобразие-совершенство несколько раз в самом цикле, который в первой, второй и последней частях представляет нам вариации на структуру первой части – необычную сонатную форму с чертами идущей от вокальных форм строфичности. В третьей и четвертой части Шуберт демонстрирует последовательно – динамически-темповую и смысловую кульминации. В свою очередь, четвертая часть состоит из пяти (!) вариаций на тему “Форель”, в которых четвертая – трагическая, минорная – является смысловой кульминацией всей части.

В таком случае вся четвертая часть (смысловая кульминация) служит как бы матрицей, по которой написан весь цикл, или, другими словами, весь Квинтет – проекция вариаций на тему “Форель”.

Трудно определяемая шубертовская “недосказанность”, безыскусственность, мажорно-минорные свечения, бесконечное разнообразие лирического в квинтете “Форель” оказываются наполнены многосоставной символикой, религиозным мистическим смыслом, неким светлейшим проявлением гимнопения, глубокой погруженностью в Идею. Но при этом музыка чужда всяческих внешних эффектов нарочитого сгущения фактуры и динамики, автор избегает той “симфонизации” ансамблевого звучания, которая, по инерции Венской школы, вменялась в достоинство (и таковым это и было в концепции Венцев) представителям великого художественного явления немецкой культуры.

Состав квинтета “Форель”, как и у Гуммеля, – фортепиано, скрипка, альт, виолончель, контрабас. Этот последний перестанет употребляться впоследствии, уступив в романтическую эпоху место более традиционному составу, отработанному в Венской школе: струнному квартету с фортепиано. Между тем, такое сочетание инструментов, встречающееся ранее у Боккерини, предполагает очень взвешенное звучание всех пяти инструментов, разных по динамическим характеристикам, и создает особую гармонию и объем в пространстве за счет мягких, но глубоких басов контрабаса: не расширенный до квинтета струнный квартет Венцев, но самозначимая струнная пятиступенность в представлении фактуры данного жанрового типа.

Первая часть квинтета, как уже упоминалось, написана в форме, близкой к старосонатной с чертами строфичности. Светлый ля-мажор (высокая тональность небес [7, с. 239]) подчеркивается сразу у рояля ля-мажорным арпеджио, направленным вверх (anabasis). Вся главная партия, представляя собой песенную, с чертами хоральности (знак гимнопения) тему, изложена сначала подчеркнуто прозрачно на диалоге струнных и рояля. Тема проходит сначала в струнных с восторженными восклицаниями рояля по ля-мажорному (знак небесной высоты по Пифагору) арпеджио вверх, а потом, зеркально обращенным ответом, – у рояля, с репликами по мажорным арпеджио у струнных.

Сама тема, насыщенная, по-моцартовски, хроматизмами, проходит сначала половинными нотами (частый прием у Баха), а далее демонстрирует постепенное набирание интенсивности движения, проявление всех игровых фигур с ритмическим дроблением мелодического ведения у всех инструментов, что приводит к эффекту драматургического крещендирования, соотносимого с заявленным в темах гимническим тоном выражения. Эта “крещендирующая драматургия” [13, с. 27] проявляет себя в побочной и в заключительной

партиях с еще большей интенсивностью, вызывая ассоциации с этапностью литургии, где именно к концу действия выстраивается экстатическое всеобщее славление.

Неконтрастные темы экспозиции, характерные для старосонатной формы, выстраиваются в линию драматургически крещендирующего ряда с акцентуацией экстатического светлого перезвона заключительной партии на фоне звонких пассажей и тремоло рояля. Разработка, построенная на главной партии, в которой еще более выделены моменты хроматизации, уводит слушателя в бемольные тональности с переменным тяготением к минорным ладовым бликам, знаменуя как бы растерянность на пути к совершенству. Тональные блуждания приводят к ре-мажору, с которого начинается динамическая реприза (см. аналогии с субдоминантовой репризой у И. С. Баха), еще раз подчеркивающая тяготение к старосонатной конструкции. Побочная партия, традиционно изложенная в ля-мажоре, подводит нас к динамизированной ликующей заключительной.

Вторая часть – *Andante* – представляет собой вариации на жанр – в главной теме угадывается несколько завуалированный перевернутый крест, в развитии – все тот же прием накопления интенсивности через ритмическое насыщение музыкальной ткани, то же строение по типу старосонатной формы с чертами строфичности, свойственной вокальной музыке. Прекрасная тема главной партии, построенная на диалоге и полифоническом взаимодействии рояля и струнных, изложена в F-dur. Просветленные реплики рояля с обилием вокализованных шестнадцатых построены на риторических фигурах *catabasis*, что бесконечно усиливает трогательность этой музыки.

Переход к побочной партии решен удивительными пятью тактами, где струнная группа каждый раз восходит по мажорным арпеджио вверх, рояль же струится короткими мажорными арпеджио вниз, рождая особую гармоническую пространственность и модулируя в *fis-moll* – нетрадиционную тональность для побочной. В побочной партии впервые появляется тема, которая потом ляжет в основу припева известнейшей шубертовской песни “Вечерняя серенада”, вошедшей в его последний сборник “Лебединая песня”.

Но только здесь припев еще не сочиненной “Серенады” звучит в миноре и имеет другое завершение, близкое к венгерским интонациям. (Это, конечно же, не единственный пример, когда знаковая тема вызревает десятилетиями – вспоминается бетховенская тема из Финала Девятой симфонии на оду Шиллера “К радости”, которая почти в окончательном виде наметилась у Бетховена гораздо раньше – в Фантазии для фортепиано и симфонического оркестра). Заключительная партия *Andante* построена на бесконечных вопросительно-восклицательных интонациях в динамике *pianissimo*, “разрежая” фактуру в направленности на “воспарение” звучания.

Показательно, что главная партия в репризе, подчеркивая момент экзальтации, проходит на терцию выше в As-dur и, соответственно, побочная, сохраняя соотношение, заданное в экспозиции, – в a-moll. И только заключительная партия возвращает нас к исходному F-dur на динамический уровень *ppp* с ремаркой *dolce*, оставляя ощущение светлой недосказанности.

Скерцо, как уже было сказано, является энергетическим и темповым ядром пятичастного квинтета (темп *Presto*), что опять подталкивает к сложно обозначаемым параллелям с пятичастной католической мессой с центром в середине – *Credo*, наиболее канонически смыслово значимой частью мессы. Жанровая энергия скерцо Квинтета образует как бы “земное притяжение” мистических касаний сочинения, соединяющего “небо и землю” вокальных истоков и инструментальной реальности озвучивания.

Главная тема,двигающаяся по ступеням мотива *catabasis*, звучит чрезвычайно приподнято, благодаря предиктовым восходящим восьмым к каждой основной ступени темы. Темп придает музыке скерцо особую энергетику и экстатичность. Интересно, что все темы скерцо изложены композитором аккордово и исполняются всем квинтетом, что рождает параллели с хором церковной громады. Кроме того, их характер – лаконичный, яркий, запоминающийся, безусловно, характеризует не речь от автора, а музыку коллективного высказывания. Скерцо написано в традиционной для этого жанра форме, но тональный план, постоянно возвращающий музыку к A-dur, рождает ассоциации с рондальностью, снова и снова

подчеркивая этим возвратом к исходной точке символику круга, то есть выделяя идею Всего, Бога вездесущего [7, с. 25].

Средняя часть – Скерцо-трио – несколько оттеняет торжественную взволнованность и блеск крайних частей. В трио также преобладают нисходящие интонации-вздохи, которые проходят то у рояля, то у струнных, лирически взаимодействуя и дополняя друг друга, готовя глубокие мистические знаки вариаций следующей четвертой части.

Четвертая часть – знаменитые вариации на тему песни “Форель”, логично возникает на месте четвертой части мессы – Свят, благословен. Символика божественного присутствия прослеживается не только во всевозможных смысловых ассоциациях к словам текста песни, но, что для нас еще важнее, в самой теме, бесконечно возвращающей нас к исходному тону “ля” (по Пифагору – тон небесных сущностей), символизирующей круг – еще один важнейший символ Божественного.

Сама тема, чистая, безыскусная, как первозданная природа с прозрачным ручьем и резвящейся рыбкой, звучит с повторами только у струнного квартета на piano, что подчеркивает ее задушевность и светлую хоральность.

В первой вариации тему унисоном в обеих руках подхватывает рояль на октаву выше от скрипки, создавая ощущение музыки, льющейся с небес, усиливающееся обильными трелями на встречающихся мелодических нотах высотности ре (по Пифагору – тон-медиум). Струнные арпеджированными мотивами создают одновременно и изобразительный фон (плещущий ручей), и гармонические свечения (сопричастность Высшему). Гармония проступает и в мистическом согласии участников квинтета, которым автор попеременно поручает “спеть очередной куплет” прекрасной песни – сначала тема звучит у скрипки, далее – у рояля, альты, виолончели и контрабаса, символизируя корпоративность и согласие.

Как и в предшествующих частях, в драматургическом построении четвертой части отчетливо проступает крещендирующая драматургия – от вариации к вариации музыкальная ткань насыщается все большим количеством фигураций, ритмических дроблений, полифонических расцвечиваний, что и создает ощущение растущей экзотичности. В этом смысле показательна третья вариация, в которой роялю поручены унисонные пассажи тридцать вторых в очень высоком регистре на форте, виолончели и контрабасу – унисоном в октаву – тема на пиано, скрипке и альту – прозрачный аккомпанемент.

Такое редкое расположение инструментов и тематизма рождает особый глубокий пространственный эффект, в котором глубокие басы виолончели и, особенно, контрабаса, кстати, очень ценного во времена Шуберта, обрамлены звонкими, высокими унисонными пассажами экзальтирующего рояля. Четвертая вариация следует за трагическими событиями в тексте песни, изображает разрушенную благодать. Контрастируя основной ре-мажорной тональности цикла (ре-мажор знак Gloria), она написана в одноименном ре-миноре.

Пятая вариация поручена виолончели, которая играет видоизмененную, после трагических событий, тему в си бемоль мажоре (тональность небесных сущностей). Но мажор этот зыбок, его несколько раз полунамеком сменяет минор, утверждающийся в последней попевке “от автора”, – прекрасном, смиренном мотиве, который несколько раз передают друг другу виолончель и скрипка.

Собственно на этих мотивах заканчивается содержание песни на слова Шуберта – я “волю дал слезам”, но в контексте всего пятичастного квинтета. Ф. Шуберту как музыканту важна была завершенность подтекстового образа Sanctus, и потому светлая безмятежная кода возвращает нас к началу, еще раз подчеркивая движение по мистическому знаку круга.

Финал квинтета написан в исходной тональности – ля-мажор. И представляет собой вариации на структуру первой и второй частей. Основная тема близка теме скерцо. Интересно использование педали – на доминантовом звуке у рояля и басов – виолончели, контрабаса, так же с применения педали басов, но на тонике, начинается весь квинтет. Этим приемом, также символизирующим круг, пространство, объем, Шуберт создает законченную арочность формы квинтета, что еще раз подводит к большому кругу, символу совершенства.

И так, много раз подчеркнутая пятеричность, связанная с глубинными смыслами числа [11, с. 84], соответствующими характеристикам совершенства, глубины, симметрии-динамики,

“золотой середины”, богоизбранного числа, – проявляется в Форельном квинтете особым предпочтением образа гимнопения, представленного почти во всех частях Квинтета по соответствующему единому драматургическому сценарию – уплотнения-набирания звуковой массы, усиления энергетики тем за счет активизации и измельчения метроритмических фигур для достижения одухотворенной экзальтации в завершении части и целого звучания. Этот драматургический сценарий, соотносимый со структурой ритуально-обрядовых действий, в том числе церковной литургии [1], и, безусловно, осуществляющийся и в пятичастной католической мессе, формирует глубокий мистический подтекст Квинтета “Форель”.

Итак, много раз подчеркнутая пятеричность, связанная с глубинными смыслами числа [11, с. 84], связанными характеристикам совершенства, глубины, симметрии-динамики, “золотой середины”, богоизбранного числа, – проявляется в Форельном квинтете особым предпочтением образа гимнопения, представленного почти во всех частях Квинтета по соответствующему единому драматургическому сценарию – уплотнения-набирания звуковой массы, усиления энергетики тем за счет активизации и измельчения метроритмических фигур для достижения одухотворенной экзальтации в завершении части и целого звучания. Этот драматургический сценарий, соотносимый со структурой ритуально-обрядовых действий, в том числе церковной литургии, и, безусловно, осуществляющийся и в пятичастной католической мессе, формирует глубокий мистический подтекст Квинтета “Форель”.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма / Д. Арабаджи. – Одесса : Друк, 2008. – 548 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музгиз, 1963. – 379 с.
3. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М. : Республика, 1994. – 336 с.
4. Вульфийс П. Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта: на материале инструментальных ансамблей / П. Вульфийс. – М. : Музыка, 1974. – 83 с.
5. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт: Жизненный путь / Г. Гольдшмидт. – М. : Музыка, 1968. – 468 с.
6. Грубер Р. Всеобщая история музыки. Часть первая / Р. Грубер. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1965. – 484 с.
7. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. – М. : Золотой век, 1995. – 289 с.
8. Зима Л. В. Семантика числа в художественном пространстве романтического фортепианного квинтета / Л. В. Зима // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової : зб. наук. праць / гол. ред. О. В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2012. – Вип. 16. – С. 341–350.
9. Комында И. Кельтский феномен и музыка XIX–XX вв. / И. Комында. – Одесса, 2007. – 76 с.
10. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. Т. 1–2 / Т. Ливанова. – М. : Музыка, 1982. – Т. I. – 696 с. ; Т. II. – 464 с.
11. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Лосев. – М. : Искусство, 1976. – 367 с.
12. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Н. Маркова. – Киев : Музична Україна, 1990. – 182 с.
13. Медушевский В. Интонационность музыкальной формы : автореф. дисс. на соискание уч. степени докт. искусств. : спец. 17.00.03 “Музыкальное искусство” / В. В. Медушевский. – М., 1983. – 46 с.
14. Мифологический словарь / [Ред. С. Аверинцев и др.]. – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – 736 с.
15. Хохлов Ю. Песни Шуберта: Черты стиля. / Ю. Н. Хохлов. – М. : Музыка, 1987. – 302 с.
16. Hug Fritz. Franz Schubert: Leben und Werk eines Fruhvollendeten / Fritz Hug. – Frankfurt am Main, 1958. – 492 p.
17. Paumgartner Bernhard. Franz Schubert / Bernhard Paumgartner. – Zürich : Atlantis-Verl, 1943. – 362 p.

## REFERENCES

1. Arabadzhi, D. (2008), *Ocherki Hristianskogo simvolizma* [Essays in Christian symbolism], Odessa, Druk. (in Russian).
2. Asaf'ev, B. (1963), *Muzykal'naya forma kak process* [Musical form as a process], Leningrad, Muzgiz. (in Russian).
3. Belyy, A. (1994), *Simvolizm kak miroponimanie* [Symbolism as a worldview], Moscow, Respublika. (in Russian).
4. Vul'fius, P. (1974), *Klassicheskie i romanticheskie tendentsii v tvorchestve Shuberta: na materiale instrumental'nykh ansambley*, [Classic and romantic trends in Schubert's works: on a material of instrumental ensembles], Moscow, Muzyka. (in Russian).
5. Gol'dshmidt, G. (1968), *Frants Shubert : Zhiznennyy put'* [Franz Schubert: Life Path] , Moscow, Muzyka. (in Russian).
6. Gruber, R. (1965), *Vseobshchaya istoriya muzyki. Chast' pervaya* [General history of music. Part I], Moscow, Muzyka. (in Russian).
7. Gudman, F. (1995), *Magicheskie simvoly* [Magical symbols], Moscow, Zolotoy vek. (in Russian).
8. Zima, L. (2012), The semantics of number in artistic space of Romantic Piano Quintet, *Muzychnye mystetstvo i kultura : Naukovyi visnyk ODMA im. A. V. Nezhdanovoi* [Music Art and Culture: Scientific Journal of ODMA them. A. V. Nezhdanova], Odessa, Drukarskyi dim, vol. 16, pp. 341–350. (in Russian).
9. Komynda, I. (2007), *Kel'tskiy fenomen i muzyka XIX–XX vekov* [Celtic phenomenon and music of XIX–XX centuries], Odessa. (in Russian).
10. Livanova, T. (1982), *Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 g. T. 1–2* [The history of Western European music before 1789], Moscow, Muzyka. (in Russian).
11. Losev, A. (1976), *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [The problem of character and realistic art], Moscow, Iskusstvo, (in Russian).
12. Markova, E. (1990), *Intonatsionnost' muzykal'nogo iskusstva* [Intonation of musical art], Kyiv, Muzichna Ukraina. (in Russian).
13. Medushevskiy, V. (1983), “Intonatsionnost' muzykal'noy formy” Thesis abstract for Cand. Sc (Musical Art), 17.00.03, Moscow, 46 p. (in Russian).
14. Averincev, S. (1991), *Mifologicheskii slovar'* [Mythological dictionary], Moscow, Sovetskaya entsiklopediya. (in Russian).
15. Kholopov, Y. (1987), *Pesni Shuberta: Cherty stilya* [Schubert Songs: Style Features], Moscow, Muzyka. (in Russian).
16. Fritz, H. (1958), *Franz Schubert: Leben und Werk eines Fruhvollendeten* [Franz Schubert: Life and Work of an Early Composer], Frankfurt am Main. (in German).
18. Paumgartner, B. (1943), *Franz Schubert* [Franz Schubert], Zürich, Atlantis-Verl. (in German).

УДК 7.041

Богдана Нагай

## ХУДОЖНИЙ ОБРАЗ У ТВОРІ МИСТЕЦТВА

У статті досліджено поняття художнього образу як невід'ємної складової твору мистецтва. Розглянуто художній образ у мистецтві погляду філософії та естетики. Охарактеризовано дві групи образів: автологічні й металогічні. Образи поділяються на вище названі типи за смисловими співвідношеннями між чуттєвим образом та його ідеєю.

**Ключові слова:** художній образ, твір мистецтва, типи, автологічні образи, металогічні образи.



## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ИСКУССТВА

*В статье исследовано понятие художественного образа как неотъемлемой части произведения искусства. Рассмотрено художественный образ в искусстве с точки зрения философии и эстетики. Охарактеризовано две группы образов: автологические и металогические. Образы делятся на выше названные типы за смысловыми соотношениями между чувственным образом и его идеей.*

**Ключевые слова:** художественный образ, произведение искусства, типы, автологические образы, металогические образы.

Bogdana Nagai

## ARTISTIC IMAGE IN A WORK OF ART

*In the article we are explored the notion of art image as an integral part of the work of art. Also we are reviewed the artistic image in art in terms of philosophy and aesthetics.*

*The artistic image is a specific form of reflection that summarizes expressed in the work of the artist and has a direct sensually emotional impact on the recipient. In the art objects of the external world appear in the form of artistic images. Thus, the term "image" is multivalve, but in this case is used narrower meaning of the concept. Here the image is a tool of art.*

*The image is a unit, but the image consists of the common qualities when it comes to mind. When the image comprehends personality, it acquires immensity that is characteristic of a unit material objects. The image can not be completely expressed by concepts. Therefore the problem of a typical and individual arises in art.*

*Artistic images are intermediaries between the world and man. Therefore the problem of belonging images to the material or to an ideal world arises.*

*Also in the article, we describe the types of artistic images. Scholars often offer classification of types of artistic images. All art images are kept to two types. These types are based on understanding the essence of the artistic image. Types of images are equivalent methods of verbal imagery of work of art if we examine image as a way of being work of art. For the semantic correlations between sensual image and its idea images are divided into two groups: autologous images and metalogous images.*

*Sensual image and its idea are concerning a range of phenomena in artistic images that belong to autologous type imagery. Often autologous images scientists referred to as images-types. Generalization, fixation of typical characteristic aspects of depicted is the aim of the works, which used just such a group of images.*

*Grotesque is a type of autologous artistic image. Grotesque is a type of artistic image, in which the author delivers the depicted in exaggerated, contrived form and opposes reality and fiction. In art criticism grotesque is a type of art imagery that is based on fantasy, hyperbole, comparison of the fantastic and the real. It is a form of comedic exaggeration.*

*Metalogous types of artistic images are such images in which the sensual image reveals qualitatively opposite idea from the subject. Here the sensual image and idea are belonging to different range of phenomena. Example of this is work landscapes, in which certain human feelings embody image of nature. Symbol, allegory, subtext are belong to such group of images. The symbol is an idea, image or object that has its own meaning and simultaneously sends different meaning in aggregate form. In the art symbol is a universal aesthetic category, which is disclosed through comparison of the sign and allegory.*

*The first idea of the symbol formed in philosophical views of pre-Socratics Platon and Plotin. However, the specific theory of the symbol developed in non-classical philosophy. The specific theory of the symbol developed by representatives of neopositivism, hermeneutics, structuralism, such as Ernst Cassirer, Carl Gustav Jung, Jean-Paul Sartre, Erich Fromm, Claude Levi-Strauss. The eminent*

*philosopher of the twentieth century Alexey Losev devoted considerable attention to the problem of character.*

*In the broad sense is an allegory of the principle of imaginative thinking, which consists in the fact that concrete sensual image any subject in the final result is mean and form of expressing of ideas. The allegory is one means of aesthetic assimilation of reality a means of images of objects and phenomena by using the image, basis of which is circumlocution. Distracting concepts, typical phenomena, characters, mythological characters are used most often in allegory.*

*The subtext is a type of artistic image in which the specific sensory image means intentionally hidden hint to any other idea or image.*

**Key words:** *artistic image, a work of art, types, autologous images, metalogous images.*

Художній образ – одна з основних і найскладніших категорій мистецтва, тому що саме художня образність відрізняє мистецтво від інших форм відображення та пізнання дійсності. Щодо актуальності проблеми художнього образу влучно висловилася доктор філологічних наук Лілія Чернець: “Важливо розмежовувати поняття художнього образу як терміну мистецтвознавства і багатозначність терміну у філософському плані. Практична робота мистецтвознавця відзначає певні труднощі в розробленні даного поняття – багато в чому через широке розуміння образу в системі філології, лінгвістики та інших гуманітарних наук” [2, с. 123].

Так, образ є одним із ключових понять культури, естетики й тих напрямів мистецтвознавства, які випливають з естетичної природи образотворчого мистецтва. Явище художнього образу визначає духовну суть мистецтва, і це робить звернення науковців до даного поняття актуальним.

Поняття “художній образ” у межах філософсько-естетичного підходу: складові творення художнього образу в мистецтві, феномен виникнення образу, його сутність, унікальність, мистецька та культурна значущість, – висвітлене у працях Р. Інгардена [7], М. Вебера [3], О. Лосєва [9], Ю. Кремльова [8], Г. Завалька [5], Ю. Чекана [11] та інших авторів.

Класифікацію видів художніх образів пропонує літературознавець О. Галич [4] та ін.

Мета статті – дослідити поняття художнього образу як складової твору мистецтва, охарактеризувати типи художніх образів.

У мистецтві постають у вигляді художніх образів об’єкти зовнішнього світу. Так, термін “образ” є багатозначним, проте у цьому випадку використовують вузьке значення даного поняття. Тут образ – це інструмент мистецтва. Як і об’єкт, образ є одиничним, проте, виникаючи у свідомості, він складається із загальних якостей. А в світі загальне й одиничне нерозривно поєднані. Досягаючи індивідуальності, образ набуває і притаманної одиничним матеріальним об’єктам невичерпності. Образ (одиничне) не може бути повністю виражений поняттями (загальним). Тому перед нами постає проблема типового та індивідуального у мистецтві. Завданням мистецтва є не тільки відтворення типового, а й індивідуального. А розрив типового та індивідуального може бути викликаний бажанням ослабити дію мистецтва [5, с. 231–233].

Художні образи – посередники між світом і людиною. Тому перед науковцями виникає проблема належності образів до матеріального чи до ідеального світу. Однією крайністю буде зведення образів до матеріальних об’єктів. У цьому випадку творчість абсолютизується при інтерпретації мистецтва та ігнорується його власне буття. Іншою крайністю буде визнання нематеріальних образів та їх незалежності від творів мистецтва. У цьому випадку абсолютизується буття образів мистецтва [5, с. 234–236].

Звісно, відомі менш радикальні трактування. Наприклад, на думку Романа Інгардена, всі культурні явища, вся соціальна конструкція існують інтенціонально, своїм побутуванням відрізняючись від реальних та ідеальних предметів. У статті “Музичний твір і питання про його ідентичність” Роман Інгарден запевняє, що музичний твір не є ні частиною психологічного життя автора або слухача, ні нотним записом, ані сукупністю виконань (“музичний твір і його виконання це не одне і те ж”) [7, с. 410]. І подібні погляди – поширені. Подібні міркування також висловлювали Мойсей Каган, Моріс Мерло-Понті, Жан-Поль Сартр.

На думку Григорія Завалька, речі, які створили для того, щоби бути самими собою, ми повинні сприймати. У цьому значенні вони залежні від нашої свідомості. Хоч одночасно і не залежать від неї. Найбільше це стосується мистецтва. Музичний твір існує в звуках, але не зводиться до них. Виконання і твір – і одне, й не одне і те ж. Про це писав видатний німецький соціолог і музикознавець Макс Вебер: “Музичний твір не можна ні створити, ні зберегти, ні відтворити, не користуючись засобами нашого нотного запису: він, крім нього, взагалі не може існувати ніяк і ніде, навіть як внутрішній стан свого творця” [3, с. 522]. Те саме можна сказати про будь-який вид мистецтва. Його просто не існує без матеріального носія. Щоб для свідомості образ існував, у матеріальному об’єкті мають бути якості, котрі породжують його, – знаки, за допомогою яких автор цей образ втілює. Образ повинен бути втіленим – інакше його нема. Не існує твору без матеріального носія, але твір мистецтва як система образів не зводиться до твору мистецтва як системи знаків. Образ не зводиться до знаку. Образи підвладні розуму. Вони володіють матеріальним інобуттям; знаки, а також носій як система знаків, – самотуттям, чуттєво сприйнятні. У чистому вигляді образи існують у свідомості – як автора, так і читача, глядача, слухача [5, с. 237–240]. Так, у психології поняття “образ” має визначення суб’єктивної картини світу або його фрагментів, що охоплює суб’єкта, інших людей, просторове оточення і часову послідовність подій [11, с. 78].

Мистецтво завжди символічне, а його знаки – це символи, котрі відсилають нас до тих додаткових значень, які вони набули в ході історії; а наша свідомість, своєю чергою, засвоює ці значення в процесі оволодіння культурою. Символ – це історичне явище, в якому нема нічого незвичного. Також у символі нема нічого ідеального, тому що це матеріальний об’єкт. Ідеальним є смисл, що його надає наша свідомість. “Символом є розгорнений знак, але знак теж є не розгорненим символом, його зародком”, – зауважив Олексій Лосєв [9, с. 131]. Тобто знак стає символом лише в певному контексті. Технічні (знакові) засоби мистецтва можуть бути розглянуті як мова, створена людьми для відтворення краси через відображення естетичних якостей світу; всі ознаки мистецтва випливають із даного твердження. Науковий текст грає роль інструкції з відтворення світу в свідомості. Він службовий, а твір мистецтва самодостатній [5, с. 241–246].

Визнання знаковості зовсім не означає заперечення образності. Навряд чи можна говорити, що, наприклад, музика не є мовою, тому що “в основі музичних інтонацій лежить не символічність, а образність”, “музичні інтонації... перетворюють реальні інтонації переживань і явищ”. Тоді музика була б звуконаслідуванням, у той час, коли музикознавець Юлій Кремльов стверджував: “Логіка, форма музичного образу, що виражає людське горе, може і повинна показувати процес розвитку не тільки звукових проявів горя, але горя взагалі, у всіх його проявах”, що передбачає саме знаковість, символічність, визначення чогось, що існує поза матеріалом мистецтва [8, с. 235, 192].

Знак-символ одночасно є однозначним і неоднозначним, оскільки одночасно означає загальне та одиничне. Тому, наприклад, точність наукового слова, яке означає загальне й лише тому застосовується до одиничних об’єктів, відрізняється від точності літературного слова, котре намагається безпосередньо відтворити невичерпність одиничного. Без знаку нема ні образу, ні твору, а є задум у голові потенційного автора; без символічності знака нема глибини змісту [5, с. 246].

Необхідністю опиратись на досвід типового викликане і використання мистецтвом міфологічних образів. Символіка мистецтва бере початок з міфів, а коріння міфів – у реальному житті людей: реальність повертається до нас, відобразившись у кількох дзеркалах. Для мистецтва міфічні образи важливі не тим, що в них колись вірили, а тим, що завдяки тій вірі вони тепер відомі. Саме тому міфи “пробуджують у нас голос гучніший, ніж наш власний” [6, с. 230].

Усі художні образи зводяться до двох типів, базованих на розумінні суті художнього образу. При вивченні образу як способу буття художнього твору його типи рівнозначні прийомам мовної та предметної зображуваності твору мистецтва. А при вивченні образу як форми відображення світу його типи поділяються за смисловими співвідношеннями між чуттєвим образом та його ідеєю і становлять дві групи: автологічні образи і металогічні образи

[4, с. 103]. До автологічного типу художнього образу належать такі художні образи, в яких чуттєвий образ та його ідея стосуються явищ одного кола. Метою ж творів, у яких використано саме таку групу образів, є узагальнення, фіксація типових, характерних аспектів зображуваного. Детальніше розглянемо образ-гротеск як різновид автологічного художнього образу.

Гротеск – це вид художнього образу, в якому зображене подається у перебільшеному, надуманому вигляді, протиставляється реальність та вигадка [4, с. 105]. Мистецтвознавці визначають гротеск як тип художньої образності, базований на фантастиці, гіперболі, зіставленні фантастичного і реального, чогось абсолютно протилежного; як вища форма комедійного перебільшення, як художній прийом, котрий повинен зламати звичні стереотипи сприйняття дійсності. У книзі Михайла Бахтіна “Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя і ренесансу” названо основні риси гротеску, такі як амбівалентність, невідповідність потребам естетики прекрасного і високого, суперечливість. А одним із основних прийомів, які використовують для створення образів гротеску, є порушення звичних та природних форм задля виявлення типового і характерного [1].

До другої групи образів – металогічний тип – належать художні образи, в яких чуттєвий образ є формою вияву ідеї, що вказує на якісно відмінний від нього предмет. Тут чуттєвий образ й ідея належать до різного кола явищ. Дану групу образів становлять символ, алегорія, підтекст [4, с. 107].

Символ – це ідея, образ чи об’єкт, що має власний зміст і одночасно передає в узагальненій формі певний інший зміст. Символ у мистецтві – універсальна естетична категорія, котра розкривається через зіставлення із суміжними категоріями художнього образу, з одного боку, знаку й алегорії – з іншого [10, с. 607].

Ознаки символу як специфічного типу художнього образу визначаються шляхом його протиставлення автологічному й алегоричному типам образності. Як для автологічного художнього образу, так і для символу метою є розкриття певних конкретно зображуваних явищ. Окрім того, в обох типах образів при розкритті конкретних явищ їм надають узагальненого змісту. Проте певні образи можуть набувати символічного змісту. В одному випадку предмет, що зображає автор, уже сам собою може бути символом, тоді як в іншому – символом може стати зображене. Символічних ознак цей предмет набуває в процесі зображення. Даний тип символів виникає як наслідок авторської настанови і називається індивідуально-авторським. У художньому творі матеріальними носіями образу-символу найчастіше виступають порівняння, пейзажі, персонажі, художні деталі й т. п. [4, с. 107–110].

Алегорія – це тип художнього образу, конкретно-чуттєва даність якого є знаком такої ідеї, котра повністю абстрагована від того, що він безпосередньо означає, тобто чуттєвий образ та його ідея пов’язані між собою тільки формально. У широкому розумінні алегорія – це принцип образного мислення, який полягає в тому, що даний у творі конкретно-чуттєвий образ якогось предмета, хоч би який цікавий він був сам собою, в кінцевому результаті є не що інше, як засіб, форма вираження вкладеної у нього ідеї, тобто іншомовним способом висловлення думок. Алегорія (від гр. “іносказання”) – один із способів естетичного засвоєння дійсності, засіб зображення предметів і явищ за допомогою образу, основою якого є іносказання. В алегорії найчастіше використовують відволікаючі поняття, типові явища, характери, міфологічні персонажі – носії визначеного, закріпленого за ними алегоричного змісту; алегорією може служити і ряд образів, поєднаних єдиним сюжетом. Разом з тим алегорії характерне однозначне іносказання та пряме оцінювання, закріплене культурною традицією: суть алегорії може бути визначена достатньою прямолінійно в етичних категоріях “добра” і “зла”. Алегорія близька до символу, а в певних випадках співпадає з ним. Проте символ багатозначніший, змістовніший і органічно пов’язаний зі структурою найчастіше за все простого образу [4, с. 110].

Підтекст – це тип художнього образу, в якому конкретно-чуттєва даність предмета зображення має, крім власного, має значення зумисно прихованого натяку на якусь іншу ідею чи образ, що прямо не називаються, але мають на увазі й суттєво переоцінюють зміст того, про що йдеться відкрито, у прямій формі. На відміну від символу й алегорії, зміст підтексту конкретніший, усталеніший. Підтекст, подібно до алегорії, – однозначніший. Також підтекст є конкретизованим і

персоналізованим явищем, оскільки вказує (натякає) на реальні події та реальних людей. Основною ознакою підтексту, що відрізняє його від алегорії чи символу, є те, що автор за допомогою саме підтексту приховує реальний зміст, лише натякаючи на нього. Тим часом алегорія і символ відкривають справжній зміст одразу, оскільки їх натяки прозоріші [4, с. 112–113].

Таким чином, художній образ – це специфічна форма відображення, що узагальнено виражається в процесі творчості митця і має безпосередній чуттєво-емоційний вплив на реципієнта. У мистецтві він виконує функцію інструменту мистецтва, є одиничним, але водночас відтворює і типові, й індивідуальні, належить до матеріального та ідеального світів, проявляється через знаки, однак не зводиться до них. В мистецтві є два типи образів: автологічні та металогічні. До автологічних образів належать такі образи, в яких чуттєвий образ та його ідея стосуються явищ одного й того ж плану, тому ці образи втілюють ідею прямо, без переносного смислу. Характерною ознакою цього, першого типу образів, є типізація і пов'язана з цим лінійність, смислова однозначність художнього образу як такого. До металогічних образів належать такі образи, в яких чуттєвий образ та його ідея стосуються явищ різного плану, тому ці образи втілюють ідею за допомогою переносного смислу та підтексту. Характерною рисою цього типу образів є індивідуалізація, тобто неповторність, смислова багатовекторність вираження ідеї за допомогою щоразу нового, несподіваного символу, підтексту чи алегорії і появи, таким чином, кожного разу нових смислових відтінків, тобто явища образно-смислової багатозначності.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса: монография ; 2-е изд. / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.
2. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / [под общ. ред. Л. В. Чернец и др.]. – М. : Наука, 1999. – 556 с.
3. Вебер М. Избранное. Образ общества / М. Вебер. – М. : Юрист, 1994. – 704 с.
4. Галич О. Теорія літератури: підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
5. Завалько Г. А. Философские проблемы эстетики / Г. А. Завалько. – М. : Книжный дом “ЛИБРОКОМ”, 2011. – 400 с.
6. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе / [ред. Г. К. Косиков]. – М. : МГУ, 1987. – 512 с.
7. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1962. – 572 с.
8. Кремлев Ю. А. Очерки по эстетике музыки / Ю. А. Кремлев. – М. : Советский композитор, 1972. – 272 с.
9. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М. : Издательство Искусство, 1976. – 367 с.
10. Философский энциклопедический словарь / [ред. А. Ф. Ильич, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов]. – М. : Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.
11. Чекан Ю. І. Інтонанційний образ світу: монографія / Ю. І. Чекан. – К. : Логос, 2009. – 227 с.

#### REFERENCES

1. Bahtin, M. (1990), *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i renessansa: monografiya* [Creativity of Francois Rabelais and People's culture of the Middle Ages and Renaissance: monograph], Moscow, Khudozhestvennaya literatura. (in Russian).
2. Chernec, L. (1999), *Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: osnovnye ponyatiya i terminy* [Introduction to Literary Studies. Literary work: basic concept and terms], Moscow, Nauka. (in Russian).
3. Veber, M. (1994), *Izbrannoe. Obraz Obshchestva* [Favourites. The image of society], Moscow, Yurist. (in Russian).
4. Halych, O., Nazarets, V., Vasyliiev, Ye. (2001), *Teoriia literatury: pidruchnyk* [Theory of Literature: textbook], Kyiv, Lybid. (in Ukrainian).

5. Zaval'ko, G. A. (2011), *Filosofskie problemy estetiki* [Philosophical problems of aesthetics], Moscow, Librokom. (in Russian).
6. Kosikov, G. (1987), *Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX–XX vv.: traktaty, stat'i, esse* [Foreign aesthetics and theory of literature of XIX – XX centuries: treatises, articles and essays], Moscow, MGU. (in Russian).
7. Ingarden, R. (1962), *Issledovaniya po estetike* [Researches on aesthetics], Moscow, Izdatel'stvo inostrannoy literatury. (in Russian).
8. Kremlev, Ju. (1972), *Ocherki po estetike muzyki* [Essays on the aesthetics on music], Moscow, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
9. Losev, A. (1976), *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [The problem of symbol and realistic art], Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
10. Il'ich, A., Fedoseev, P., Kovalev, S. and Panov, V. (1983), *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary], Moscow, Sovetskaya entsiklopediya. (in Russian).
11. Chekan, Yu. (2009), *Intonatsiyniy obraz svitu: monohrafiia* [Intonational image of the world: monograph], Kyiv, Logos. (in Ukrainain).

УДК 78.2ІБ 78.2У

Ван І

#### ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ПЕДАГОГІВ АКАДЕМІЧНОГО СПІВУ В КИТАЇ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті на основі опублікованих джерел і власного інтерв'ювання досліджено приклади виконавської та методично-педагогічної діяльності окремих українських співаків у Китаї протягом останніх років. Розглянуто аспекти діяльності у Китаї О. Жаровської, Г. Усової та І. Красилюї. Охарактеризовано репертуар їх концертних програм і зміст педагогічної діяльності.

**Ключові слова:** українсько-китайські культурні взаємини, педагогічна діяльність, концерти, репертуар.

Ван ІІ

#### ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УКРАИНСКИХ ПЕДАГОГОВ АКАДЕМИЧЕСКОГО ПЕНИЯ В КИТАЕ В НАЧАЛЕ ХХІ ВЕКА

В статье на основе опубликованных источников и личного интервьюирования исследованы примеры исполнительской и методико-педагогической деятельности отдельных украинских певцов в Китае в последние годы. Рассмотрены аспекты деятельности в Китае О. Жаровской, А. Усовой и И. Красилюной. Охарактеризовано репертуар их концертных программ и содержание педагогической деятельности.

**Ключевые слова:** украинско-китайские культурные отношения, педагогическая деятельность, концерты, репертуар.

Van I

#### ACTIVITIES OF UKRAINIAN ACADEMIC SINGING TEACHERS IN CHINA IN THE EARLY TWENTY FIRST CENTURY

After creating PRC a period of cooperation of representatives of Ukrainian vocal art in China has begun, which activated cultural processes between Ukraine and China. First important example of the official art contacts of chinese singers with Ukrainian academic vocal school is binded with

*concert and methodic activity of Borys Gmyrya. On the modern period, in accordance with the Program of strategic partnership relations development between Ukraine and China, that process has rapidly activated. As an example of the last years in the article is being researched an activity of the senior teacher of the solo singing chair of Lviv M. Lyssenko national musical academy – Olga Garovska, which was invited to work in China due to the Agreement “About cooperation LNMA by M. Lysenko and musical institute of Pedagogical university Leshan, (Sichuan province, 2001). It was researched that O. Garovska has a vocal class for the students of Leshan pedagogical institute. Learning program has included the compositions of Italian composers and popular Italian and Chinese songs. It was discovered that the best success of Garovska in Leshan was binded with her classes students performing of some scenes from the opera “Lover drink” Donizetti and with her participation in the jury at the young urban performers contest. In China Garovska has paid a lot of time to the Chinese tradition and culture studying, she has learned exercises of Chinese breathing gymnastic “zy-gan” for breathing strengthening and elastic ties, she has understood the features of the Chinese aims in singing art, who takes priority not for technical skills but for searching and developing of the individual tone of the voice. She has learned the Chinese notes grammar – “simplified system of noting”, which differs by its numbers in the musician toning.*

*It was researched and example of activity of the senior teacher of the academic singing chair of Donetsk S. Prokofiev state musical academy – Ganna Usova in the university Chgan Tszya Dze (Chunan town), which is the refugee from Donetsk, which clearly shows a support by China for Ukraine and its separate citizens.*

*A beginning of XXI c. was marked by activization of concert activity by Ukrainian singers. In this context the concert and pedagogic activity of the soloist of Odessa national academic theater of opera and ballet Iryna Krasylina, which took place in November 2009, becomes as a first example of the common concerts of Ukrainian scened and Chinese opera singers. It was found that the art relations Krasylina and Lyu Bintszyan.*

*The concerts of Krasylina with participation of Lyu Bintszyan has took place in Tayan culture House, in Shandun Big theater in Tszynan, in the Hall of Central conservatory in Pekin. Totally 6 concerts was done, where the audience could listen to romances by Chaikovsky and the scenes from the opera “Evgeniy Onegin”.*

*It was analyzed the aspects of their activity, repertoire of the concert programs, context of the master classes, also was founded some separate brilliant pupils. It was shown, that these examples confirms the deepening on the modern phase of friendly relations of Chinese and Ukrainian peoples and enrichment of its cultural potential in accordance with confirmed state programs.*

**Key words:** *Ukrainian-chinese cultural relations, educational activities, concerts, repertoire.*

Аналіз педагогічної та концертно-виконавської діяльності українських співаків у Китаї на початку ХХІ ст. дав змогу виявити приклади її значної активізації. Потреба Китаю у високопрофесійних кадрах і прийняття різноманітних державних та міжінституціональних Угод про партнерство відкрили для українських фахівців великі можливості для співпраці. Широке розгортання педагогічної і виконавської діяльності, активізація проведення майстер-класів та відкритих уроків українських співаків у Китаї на початку століття викликали потребу дослідження їх роботи.

Панорамних праць із даної проблематики в українському музикознавстві поки ще нема. Окремим аспектам діяльності українських педагогів академічного співу в Китаї присвячені опубліковані інтерв'ю у періодичних виданнях України [5], відгуки на концерти в періодичних виданнях Китаю [4] і матеріали результатів власного інтерв'ювання розглянутих у статті особистостей [1]. Допомогли й матеріали архіву Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка [3] та Інтернет-ресурси [2].

Мета статті – дослідити аспекти діяльності українських педагогів академічного вокалу Ольги Жаровської (Львів), Ганни Усової (Донецьк) та Ірини Красиліної (Одеса), які працювали в Китаї на початку ХХІ століття.

Відомо, як тісно об'єднують людей зв'язки у галузі культури, освіти і молодіжної політики, котрі стають запорукою збереження дружніх відносин і збагачення культурного й освітнього потенціалу держав.

Від часу утворення Китайської Народної Республіки в Китаї розпочався яскравий та плідний період співпраці представників українського вокального мистецтва з китайськими студентами, виконавцями та педагогами. Ця співпраця, яка розпочала культуротворчі процеси між Україною і Китаєм, пов'язана з концертною та методичною діяльністю Бориса Гмирі ще в середині ХХ ст. В історії розвитку китайської вокальної педагогіки та виконавства діяльність Б. Гмирі стала першим значним прикладом офіційних творчих контактів китайських співаків з представниками української академічної вокальної школи, що відбулися на державному рівні згідно з Програмою розвитку відносин стратегічного партнерства між Україною та Китаєм.

Наприкінці ХХ ст. одна з найяскравіших сторінок цієї співпраці була пов'язана з педагогічною і суспільно-музичною діяльністю доцента Одеської національної музичної академії імені А. Нежданової Ельвіри Летягіної. Від згаданого періоду в навчальних музичних закладах Китаю працювали багато інших педагогів. Їх діяльність має важливе значення для розвитку в цій країні досягнень української вокальної школи. Діяльність українських педагогів сольного співу в Китаї важлива і приклад приєднання України до культурного життя Азіатського регіону в рамках документів, прийнятих з метою сприяння зміцненню стабільних відносин дружби і взаємовигідної співпраці.

В українському музикознавстві окремі сфери діяльності співаків другої половини ХХ ст. Б. Гмирі та Е. Летягіної в Китаї частково досліджені в опублікованих Ганною Принц “Щоденниках” Бориса Гмирі (2010), які опублікувала Ганна Принц та в збірці “Одеська консерваторія. Славетні імена, нові сторінки” (1998). Діяльність українських педагогів академічного вокалу на початку ХХІ ст. до цього часу ніхто не висвітлював.

Як приклади останніх років розглянута діяльність старшого викладача кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка Ольги Жаровської та старшого викладача кафедри академічного співу Донецької державної музичної академії імені С. Прокоф'єва Ганни Усової.

Ольга Жаровська (народилася у 1972 р.) навчалася на кафедрі сольного співу львівської консерваторії в класі професора Марії Байко. Після закінчення навчання працювала солісткою оперної студії консерваторії. З урахуванням того, що вона добре володіє фортепіано, їй було запропоновано працювати також концертмейстером-ілюстратором на кафедрі хорового диригування.

Упродовж 2003–2006 років Ользі Жаровській пощастило працювати у кількох містах Китаю: в Шанхаї (мегаполіс, віддавна відомий як один з найбільших центрів розселення українців), у Нінбо (провінція Чжецзян, у музичному світі відоме як місто проведення одного з найбільших в Китаї та в Азії Міжнародного музичного конкурсу) і в Усі (міська округа провінції Цзяньсу). За час свого перебування в цих містах О. Жаровська багато концертувала. Проживаючи в готелях, вона орендувала у них невеличкі концертні зали, в яких організувала заняття хору і приватні класи академічного співу для китайської молоді. На заняттях з учнями сама виконувала роль концертмейстера. За два роки роботи досконало опанувала китайську мову.

Від 2002 р. у Китаї регулярно проводять урочистості, присвячені відзначенню роковин видатного українського поета Тараса Шевченка. Один з таких концертів відбувся у Шанхаї 2003 року в Українському посольстві. Ольга Жаровська взяла в ньому найактивнішу участь, виконавши велику сольну програму на слова поета з творів українських композиторів. У репертуарі її концерту були романси “Ой одна я одна”, “Ой маю, маю я оченята” М. Лисенка, “Як би мені, мамо, намисто” В. Заремби, “Наша дума, наша пісня” і “Сон” (На панщині пшеницю жала) Б. Фільц, “На городі коло броду” Я. Лопатинського, а також арію Катерини “Проклятий час” з однойменної опери М. Аркаса. Одна з китайських учениць О. Жаровської виконала романс з бездоганною вимовою М. Лисенка “У гаю гаю, вітру немає”.

Успішно виступивши в концерті, Ольга Жаровська отримала запрошення упродовж 2004–2005 навчального року працювати у Вищому професійному коледжі міста Усі.



Мальовниче місто на березі річки Янцзи відоме одним з найбільших в азіатських країнах оперних театрів Wuxi Grand Theatre, площа якого – 70 000 кв. м. У своєму класі в коледжі О. Жаровська мала кількох студентів і одночасно виступала в концертах із сольними програмами.

Повернувшись до Львова, співачка продовжила роботу солістки оперної студії та концертмейстера Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка [3, с. 57].

У 2011 р. Львівську національну музичну академію ім. М. Лисенка відвідав ректор музичного інституту Педагогічного університету міста Лешан пан Гуан Цзивень. Спільно з проректором з міжнародних зв'язків Остапом Майчиком 24 травня 2011 року було підписано угоду “Про співпрацю ЛНМА ім. М. Лисенка та музичним інститутом Педагогічного університету міста Лешан” (провінція Сичуань) [2].

У даному документі затверджені основні положення про подальшу співпрацю львівського та лешанського навчальних закладів: про організацію спільного навчального процесу для отримання студентами кваліфікаційних рівнів “бакалавр”, “магістр” і “аспірант”, про запрошення для участі в Міжнародному музичному конкурсі імені Ф. К. Моцарта у Львові студентів та педагогів міста Лешан.

Особливо важливим у даній Угоді став параграф щодо домовленості про запрошення на роботу педагогів ЛНМА ім. М. Лисенка зі спеціалізації “фортепіано” та “вокал” для поглиблення вивчення у Лешанському Музичному інституті європейської музичної системи навчання [2].

На підставі цієї угоди Ольга Жаровська у 2012–2013 навчальному році була запрошена на роботу в м. Лешан, де вела клас вокалу. Викладати фортепіано цього року разом з нею було відряджено концертмейстера Наталю Мартинову.

За час праці в Лешанському Музичному інституті у класі О. Жаровської навчалось 95 студентів, з якими вона періодично проводила відкриті уроки. Одним з найяскравіших її учнів став Хао Цьан (баритон). Навчальну програму Хао Цьана склали твори італійських композиторів: романс Неморіно “Una furtiva lagrime” (Сьоза), арія Делькорре “Come Paride vezzoso” (“Як милий Париж”) з опери “Любовний напій” Г. Доницетті та популярні італійські пісні, серед яких “O Sile mio”, “Santa Lucia”, “Ci sera”. Робота над виконанням цих творів зі студентом Хао Цьань складала програмою відкритих уроків, які О. Жаровська проводила в інституті. На відкритих уроках були присутні педагоги вокального відділення.

Упродовж 2013/2014 навчального року О. Жаровська організувала кілька концертів своїх учнів, на яких були представлені твори “Ave Maria” А. Скарлатті, арія Лауретти “O mio babbino” (“О мій любий”) з опери “Джанні Скіккі” Дж. Пуччіні, “Se tu m’ami” (“Якщо любиш”) Дж.Б. Перголезі, арія “Я був щасливий” з опери “Олімпіада” А. Вівальді, арії Керубіно, Барбарини і графа Альмавіви з опери В.-А. Моцарта “Весілля Фігаро”. Крім цих творів О. Жаровська, котра, як ми вже зазначили, добре володіла китайською мовою, змогла розуміти зі студентами й популярні китайські пісні. На концертах у виконанні її учнів з великим успіхом звучали найулюбленіші у Китаї пісні “Я люблю тебе, Китай” композитора Чжен Цю Фена (*Zheng Qiufeng*) і “Не питай мене, звідки я, мій дім далеко” Сянь Мао (*Xian Mao*).

Найбільший успіх О. Жаровської у Лешані пов'язаний з тим, що студенти її класу поставили окремі сцени з опери “Любовний напій” Г. Доницетті, які вона представила в кінці навчального року як екзаменаційну програму.

Окрім педагогічної, методичної і виконавської діяльності в Лешані О. Жаровська двічі працювала в журі на конкурсі молодих виконавців міста. На одному з цих змагань її студент Чень Чжи став переможцем і зайняв перше місце (партію концертмейстера на конкурсі виконувала О. Жаровська).

До того ж, співачка систематично проводила уроки співу і з педагогами інституту. Такі відкриті уроки та індивідуальні заняття керівництво Музичного інституту зараховувало їй як навчання на курсах підвищення кваліфікації.

Час свого перебування в Китаї О. Жаровська згадує як добру практику в удосконаленні власної професійної майстерності, а також із почуттям захоплення працездатністю, відкритістю

і разом з тим – надзвичайною наполегливістю китайців у досягненні мети, їх умінням навчатись та використовувати у своїх інтересах будь-які знання [1].

Також багато часу О. Жаровська приділяла вивченню традицій і культури Китаю. Постійно працювала над удосконаленням технічних прийомів вокалізації, вивчала вправи для зміцнення дихання й еластичності зв'язок. Для цього засвоїла китайську дихальну гімнастику “ци-гань” та ознайомила з прийомами кунг-фу – мистецтвом оволодіння своєю енергією і тілом, які дають змогу шліфувати майстерність у різних сферах діяльності людини, навіть у заняттях вокалом. Пізнала особливості цілей китайців у оволодінні мистецтвом співу, для яких пріоритетні не оволодіння технічними навичками, а пошук і робота над індивідуальністю тембру свого голосу. Вивчала китайську нотну грамоту – “спрощену систему запису”, що відрізняється цифровою системою музичної нотації, коли музичний текст записують за допомогою цифр, крапок й інших знаків (таку систему почали використовувати в Китаї від XI ст.).

Результатом праці О. Жаровської стало також прийняття кількох учнів з її класу на вокальний факультет Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, які побажали продовжити свою професійну освіту в Україні.

Від грудня 2014 р. у Китаї працює Ганна Усова – старший викладач кафедри академічного співу Донецької державної музичної академії ім. С. Прокоф'єва.

Ганна Усова – першокласний педагог. За роки роботи на кафедрі вона випустила понад 40 студентів, які стали солістами різних музичних колективів України. В її класі навчалося багато студентів із Китаю, з якими вона показувала відмінні результати. Серед її кращих учениць – Чень Цзюнь Цзюнь, яка нині навчається в аспірантурі ЛНМА ім. М. Лисенка.

Ім'я Г. Усової добре відоме в Україні: вона – лауреат міжнародних конкурсів імені А. Солов'яненка (2000), С. Прокоф'єва (2000), Music World (2004, Італія) та інших. Від 2001 р. Г. Усова працювала провідною солісткою Національного Донецького академічного театру ім. А. Солов'яненка і за роки своєї праці створила понад 50 образів. Її репертуар становлять численні романси та пісні, з якими вона щорічно виступала у Донецьку на концертах “Вечори романсу”. Від 2008 р. співачка працювала провідним педагогом співу в Дитячій школі вокального мистецтва міста. Від 2004 р. була постійним членом журі Регіонального конкурсу-фестивалю української пісні “Дзвінки голоси України” та Відкритого православного фестивалю “Іскра Божя”.

Наприкінці 2014 р. у зв'язку з неможливістю через військові події у Донецьку продовжувати викладацьку діяльність та роботу в театрі, Г. Усова звернулася до аташе з питань культури посольства КНР в Україні п. Чао Шіао Юе з проханням дозволити працювати їй певний час у Китаї. Знаючи про успіхи роботи Г. Усової в Донецьку з китайськими студентами, їй запропонували посаду викладача академічного співу в університеті Чжан Цзя Дзе (провінція Хунан), де вона продовжує працювати досі. Приклад педагога Г. Усової в Китаї, діяльність якої тільки розпочинається, яскраво засвідчує всебічну підтримку китайською державою України та окремих її громадян.

Початок XXI ст. позначений не лише значним припливом до Китаю українських педагогів академічного співу, й активізацією гастрольно-концертної діяльності співаків з України. Однією з найяскравіших таких подій, що відбулася в листопаді 2009 р., стало гастрольне турне солістки Одеського національного академічного театру опери та балету, лауреата міжнародних конкурсів Ірини Красиліної. Разом з нею у концертах брав участь талановитий китайський оперний співак, колишній випускник ОНМА ім. А. Нежданової, лауреат Гран-прі міжнародного конкурсу пам'яті Шаляпіна, Лю Бінцянь. Концерти І. Красиліної в Китаї завдяки участі Лю Бінцяня стали першим прикладом спільних виступів українських та китайських виконавців. Це відзначив прес-аташе з культури України в Китаї п. В. Величко [4, с. 12].

З Іриною Красиліною Лю Бінцянь пов'язують роки спільної творчості. У 2000 р. він у числі перших китайських студентів приїхав в Україну вступати до аспірантури ОНМА ім. А. Нежданової. Протягом років навчання постійно відвідував вистави Одеського оперного театру за участю І. Красиліної. Її володіння китайською мовою (чоловіком співачки є лікар з Китаю Дун Хуа [5, с. 4]), спільна захопленість романтичною та веристською італійською оперою стали критерієм поєднання їх естетичних уподобань. Не випадковим виявився вибір

теми дисертаційної роботи Лю Бінцяна “Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю”, присвяченої дослідженню стилістичних критеріїв виконавства, символізації образів Ромео і Джульєтти та їх аналогам у китайській національній опері. У 2015 р. Лю Бінцян захистив дисертацію на пошукування ступеня доктора мистецтвознавства на тему “Музично-історична синхроністичність Китаю та Європи” і нині працює на посаді декана Таяньського університету. Творчі стосунки Красиліної і Лю Бінцяна призвели до створення спільних добродійних концертних турів, здійснених містами України.

Концерти І. Красиліної за участі Лю Бінцяна і концертмейстера С. Тимофєєвої відбулися 6 листопада в Таяньському Будинку культури, 12 листопада – в Шаньдунському Великому театрі м. Цзинань, 20 листопада – у залі Центральної консерваторії в Пекіні [4, с. 12]. До програми концертів увійшли романси П. Чайковського та сцени з опери “Євгеній Онегін”.

Усього відбулося 6 концертів, на яких звучали романси П. Чайковського “Колыбельная песня”, “То было раннею весной”, “Отчего”, “День ли царит” та ін. Лю Бінцян виконав “Благословляю вас, леса”, “Нет, только тот, кто знал свиданья жажду”, “Средь шумного бала” та ін. Особливо було відзначено виконання сцен з опери “Євгеній Онегін”, в яких “слухачів привабили дія, конфлікт, гра і лірика” [4, с. 12]. На завершення концерту І. Красиліна виконала дуже популярну в Китаї пісню “Я люблю тебе, Китай” Чжен Цю Фена, якій вторував увесь зал.

Окрім концертів, І. Красиліна провела 5 майстер-класів: 30 жовтня і 2, 6, 12 та 20 листопада, на яких китайські студенти змогли отримати професійні поради з питань техніки виконання, інтерпретації творів і щоденних вправ для вдосконалення техніки вокалізації [4, с. 12].

Важливу частину гастрольного туру в Китаї для Ірини Красиліної склала туристична програма, під час якої вона ознайомилася з пам’ятками стародавньої китайської культури. Особливе враження на співачку справило відвідання міста Таянь, в якому “імператори століттями намолювали долю Китаю” [5, с. 4], Палацу Конфуція і будинку-музею знаменитого китайського полководця Юй Сяна, дідуся її чоловіка.

Після повернення в Україну співачка в інтерв’ю газеті “Кримські вісті” зазначила, що українці багато чого можуть навчитись у китайців. Зокрема, її вразило, як дієво партія єдина в Китаї – інших просто нема, допомагає своїй молоді, створює умови для розвитку, скеровує навчатися на Захід, багато уваги приділяє поширенню культу спорту і здоров’я. Також співачка виділила характерні ознаки китайських людей, які можуть слугувати прикладом для інших: “Китайський феномен – в їх силі волі, наполегливості, позитивному настрої і мудрості” [5, с. 4].

Отже, наведені приклади діяльності О. Жаровської, Г. Усової та І. Красиліної у Китаї засвідчують якісне поглиблення багатоманітної співпраці китайського та українського народів і збагачення їх культурного потенціалу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Ван І. Інтерв’ю з Ольгою Жаровською. – Львів, 29 березня 2015.
2. Договір “Про співпрацю між Львівською національною музичною академією імені М. В. Лисенка та університетом м. Лешан” від 24. 05. 2011. №356.
3. Жаровська О. Л. Особові справи професорсько-викладацького складу (звільненого). – Архів ЛНМА ім. М. Лисенка. – Опис 2о/ос. – Справа № 29. – С. 57.
4. Ін Чен. Концерт Ірини Красиліної і Лю Бінцяна в Центральної консерваторії / Чен Ін // Вечірні новини. – Пекін, 2009. – 20 листопада. – С. 12.
5. Кучмина І. Хочу создать детскую школу оперного искусства / Ирина Кучмина // Крымские известия. – Керчь. – 2010. – 10 марта, № 47 (4491). – 4 с.
6. Мы учим петь каждого // Школа вокального искусства. Преподаватели. – Донецк, 2014. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://shkolavokala.dn.ua/index.php/prepodavateli>.

#### REFERENCES

1. Wan, I. (2015), Interview with Olga Zharovska, Lviv, March 29, 2015. (in Ukrainian).
2. The agreement “On cooperation between Lviv M. Lysenko National Music Academy and University of Leshan, from 24. 05. 2011, №356. (in Ukrainian).

3. Zharowska, O. L. Business person of the faculty (released), Archive of Lviv M. Lysenko National Music Academy, Des. 2a / person, Case № 29, p. 57, Lviv. (in Ukrainian).
4. In, Chen (2009), Concert Irene Krasylina and Liu Bintsyan in the Central Conservatory, Beijing, (in China).
5. Kuchmina, I. (2010), *Khochu sozdat' detskuyu shkolu opernogo iskusstva* [I want to create a children's school of opera], *Krymskie izvestiya* [Crimean news], Kerch, March 10, № 47 (4491). (in Russian).
6. We learn to sing each (2014), *Shkola vocal'nogo iskusstva. Prepodavateli* [School of vocal art. Teachers], Donetsk, available at: <http://shkolavokala.dn.ua/index.php/prepodavateli>. (in Russian).

УДК 787.6.071(=161.2)(438)“192/193”

Наталія Чернецька

**ДІЯЛЬНІСТЬ ВОЛИНСЬКИХ БАНДУРИСТІВ ЯК ФАКТОР  
РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В МЕЖАХ ПОЛЬСЬКОЇ ДЕРЖАВИ  
(20–30 РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ)**

*У статті висвітлено аспекти діяльності громадських об'єднань культурно-мистецького спрямування у 20–30-х рр. ХХ ст. Досліджено концертно-просвітницьку діяльність волинських бандуристів, вивчено їх репертуар. Наведено факти конструювання та уніфікації інструментів, навчання учнів, функціонування перших ансамблів бандуристів.*

**Ключові слова:** музична культура, бандурне мистецтво, концертна діяльність, бандурист, репертуар, інструмент, ансамбль.

Наталія Чернецкая

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВОЛЫНСКИХ БАНДУРИСТОВ КАК ФАКТОР  
РАЗВИТИЯ УКРАИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ПРЕДЕЛАХ ПОЛЬСКОГО ГОСУДАРСТВА  
(20–30 ГОДЫ ХХ СТОЛЕТИЯ)**

*В статье освещены аспекты деятельности общественных объединений культурно-художественного направления в 20–30-х гг. ХХ ст. Исследовано концертно-просветительскую деятельность волынских бандуристов, выучен их репертуар. Наведены факты конструирования и унификации инструментов, учения учеников, функционирования первых ансамблей бандуристов.*

**Ключевые слова:** музыкальная культура, бандурное искусство, концертная деятельность, бандурист, репертуар, инструмент, ансамбль.

Natalia Chernetska

**VOLYN BANDORE PLAYERS' WORK AS A FACTOR  
OF UKRAINIAN CULTURE DEVELOPMENT WITHIN THE POLISH STATE  
(1920'S–1930'S)**

*The study of regional bandore performance in the particular history period is one of the conditions for learning cultural processes in the Volyn region.*

*It is commonly known that West Volyn became a part of the new Polish state from 1921 to 1939. During these Inter-War twenty years the Polish authorities carried out the anti-Ukrainian*

*occupational policy in Volyn aiming at the fast integration of the region into the structure of Poland and it caused a hostile attitude of the Ukrainian community and a rise in the national liberty movement. Due to the active work of cultural and art associations the formation of regional musical culture took place in the 1920's–1930's and it found expression in musical, drama and publishing activities, in setting up the art education, in holding musical contests. Besides concerts of choirs, instrumental groups and famous performers the Volyn music life was highlighted with bandore concerts performed by D. Scherbyna, K. Misevych, D. Gonta, G. Bilogub and others. The above mentioned performers were deeply involved in the formation of bandore art in the Volyn region.*

*The first Volyn bandore players were Cossacks of so-called "Synia Division" such as Danylo Scherbyna, Konstantyn Misevych, Dmytro Gonta. At the beginning of the 1920's rare solo and group performances were gradually transformed into concert and educational steady activity, making bandores, teaching etc. The repertoire included Cossacks' ballads, folk songs and dances.*

*The considerable contribution to the bandore art popularization was made by Ukrainian writer and public figure Modest Levytskyi (1866–1932). At the end of 1920's M. Levytskyi established the first bandore players' group on the basis of the Lutsk Ukrainian Gymnasia as well as he made drawings of a bandore which were used to make some instruments.*

*G. Bilogub was their follower and she gained the peak of perfection in playing the bandore those days. The evidence of her creative potential and finesse was her performances as a soloist, a quartet master and later as a leader of bandore players' group as well as an active public figure. Her repertoire consisted of ballads by O. Koshyts, M. Telezhynskyi; folk songs (Cossacks and lyrical), music pieces by M. Levytskyi, as well as her own compositions to the lyrics by T. Shevchenko. The group repertoire included mainly patriotic folk songs (Striltsi, Cossacks), instrumental compositions. As a lecturer G. Bilogub raised the public awareness in history of bandore and work of prominent bandore players.*

*To sum up, the 1920's–1930's Volyn bandore art as well as the choir was a driving force in forming cultural and musical life in the Volyn region within the period of being a part of Poland. The activity of such bandore players as G. Bilogub, M. Levytskyi, D. Scherbyna, K. Misevych, D. Gonta became apparent in the educational work, in concerts and teaching, in making instruments, in establishing bandore groups. The studies of their activity give grounds to claim that the bandore art and its promotion were means of self-enrichment for the Volyn inhabitants within the period of the Polish expansion. The 1920's–1930's Volyn bandore art became a follow-up of kobza playing traditions of East Ukraine and Kyiv.*

**Key words:** *music culture, bandore art, concerts, a bandore player, repertoire, an instrument, a music group.*

На сучасному етапі розвитку мистецтвознавчої науки України тривають значні позитивні зміни, що стосуються вивчення музичної культури різних регіонів. Опубліковані регіональні дослідження, яких намагаються заповнити прогалини в хоровому, скрипковому, флейтовому мистецтві тощо. Бандурне ж мистецтво в низці наукових розвідок розглянуто як загальнокультурне явище України, проте його професіоналізацію в регіональному аспекті висвітлено недостатньо. Тому вивчення регіональної бандурної практики в певний історичний період (у нашому випадку – період польської експансії) є однією з умов пізнання культурних процесів Волинського регіону, і це сприяє відтворенню цілісної картини духовного відродження України.

Вивчення музичної культури Волині 20–30-х рр. ХХ ст. розкрито в дисертаційній роботі та монографії П. Шиманського [28; 29]. Деякі аспекти діяльності бандуристів цього періоду розглянуто в історико-літературному дослідженні письменника У. Самчука [20], у працях науковців, а саме: О. Дубас [9], Л. Косаковської [15], О. Легкун [16], В. Мішалова [17], Н. Стащенко [23], у науково-публіцистичних і краєзнавчих нарисах Р. Гіщинської [3], В. Ємця [10], Б. Жеплинського [11], М. Онуфрійчука [18; 19].

Основні джерела вивчення музичної культури краю та діяльності бандуристів – це переважно документи Державного архіву Волинської області й замітки з рубрик концертної

хроніки українських періодичних видань 20–30-х рр. ХХ ст., таких як “Українська нива”, “Волинське слово”.

Мета статті – реконструювати діяльність перших бандуристів Волині, виявити особливості становлення та розвитку бандурного мистецтва 20–30-х рр. ХХ ст., узагальнити творчі здобутки бандуристів зданого періоду.

Унаслідок Ризької угоди між СРСР та Польщею (березень 1921 р.) Західна Волинь опинилася в межах нової Польської держави. На території колишньої Волинської губернії утворено Волинське воєводство. Протягом міжвоєнного двадцятиліття польська влада проводила на Волині антиукраїнську окупаційну політику задля якнайшвидшого інтегрування регіону в склад Речі Посполитої, чим зумовила неприязне ставлення до себе української громади та зростання національно-визвольного руху серед населення. Хоча польська конституція й гарантувала українському народові право на розвиток рідної мови, організацію своїх шкіл, розвиток власної культури та релігійних традицій, а також право на створення з цією метою різноманітних товариств і об’єднань (“Просвіти”, “Рідної хати”, “Просвітянських хат” та ін.), дії польського уряду були спрямовані фактично на швидку асиміляцію української громади Волинського регіону [13, с. 306].

На початку 20-х рр. ХХ ст. просвітянський рух у Волинському воєводстві, долаючи тиск польської влади, зміцнив організаційну мережу, протистояв полонізації українців і став вагомим чинником у процесі національно-культурного відродження.

Становлення музичної культури Волині у 20–30-х рр. ХХ ст. зумовлено активною роботою громадських об’єднань саме культурно-мистецького спрямування (“Просвіта” та ін.), що відображалась у таких аспектах діяльності: 1) музичній (вокально-інструментальне, вокально-хорове, інструментальне виконавство); 2) музично-драматичній (становлення Волинського українського театру, організація аматорських театральних гуртків); 3) організації мистецької освіти (функціонування диригентських курсів, лекторіїв з теорії та практики співу й диригування, курсів театрального мистецтва, гуртків національного танцю); 4) видавничій діяльності (публікація методичної літератури, репертуарних збірників, церковних співаників); 5) активізації концертного життя (виступи солістів-співаків, хорових колективів, ансамблів та оркестрів народних інструментів, гастролі професійних виконавців – Українського хору під орудою Д. Котка, солістів-вокалістів І. Сайка, В. Тисяка, О. Бурбелло, піаніста Р. Савицького й ін.); 6) проведенні конкурсних змагань хорових, театральних і хореографічних колективів [25, с. 74].

Окрім численних хорових колективів, інструментальних ансамблів та відомих виконавців, музичне життя Волині доповнювали не менш яскраві виступи бандуристів: Д. Щербини, К. Місевича, Д. Гонти, М. Левицького, Г. Білогуб та інших, з іменами яких пов’язане зародження бандурного мистецтва на Волині.

Одним із бандуристів, який концертував на волинських теренах, був Данило Щербина (1891–1943) – уродженець Наддніпрянщини. Відомо, що він був козаком Першої дивізії так званих Синьожупанників (Синя дивізія)<sup>1</sup> [20, с. 78], ад’ютантом Симона Петлюри, придворним бандуристом гетьмана Павла Скоропадського [11, с. 62]. Оскільки польська влада, вбачаючи у його піснях прямий заклик до непокори, наклала вето на виступи цього талановитого музиканта, саме волинська “Просвіта” сприяла активній концертній діяльності Д. Щербини у Волинському воєводстві (у Луцьку, Рівному, на Кременеччині). Найчастіше його концерти відбувалися в Луцькій українській гімназії. Особливе враження на гімназистів справив виступ артиста на літературно-мистецьких вечорницях 5 березня 1927 р., коли бандурист разом із хором Луцького Чеснохресного братства (диригент П. Куріленко) виконав народну пісню “Ой, зійшла зоря” (обр. М. Леонтовича). У сольному виконанні музиканта звучала дума “Ой, Морозе, Морозенку”, “Б’ють пороги” М. Лисенка, історична пісня “Ой, на горі вогонь горить”, “Взяв би я бандуру”, “Кобзарські вільні жарти” [5, арк. 17; 8, арк. 82–83]. Данило Щербина

<sup>1</sup> Синя дивізія (назва від кольору уніформи), дві дивізії (Синя та Сіра) були сформовані після Берестейського миру на підставі договору української мирової делегації з Німеччиною (заходами Союзу визволення України) з українських полонених із таборів у Німеччині. Остаточне їх формування відбулось у Ковелі та Володимирі-Волинському (на Волині).

співпрацював із балетмейстером В. Авраменком і в ролі акомпаніатора брав участь у майже всіх концертах цього хореографа на Волині (їх було близько 65) [15, с. 103]. Загинув у 1943 році.

Видатною постаттю окресленого періоду був бандурист Костянтин Місевич (1890–1943) – уродженець Проскурівщини (нині – Хмельницька обл.). Захопившись бандурним мистецтвом, К. Місевич купив у Києві інструмент разом з підручником гри на бандурі Г. Хоткевича, навчався і в кобзаря А. Митяя, з яким познайомився в 1917 р. [11, с. 59]. Будучи членом Центральної Ради, К. Місевич у 1920 р. разом з українським урядом й армією змушений емігрувати до Польщі [11, с. 61].

З одним зі своїх бойових побратимів й учнів, Д. Гонтою (уродженцем Катеринославщини), створив дует, який із 1924 р. розпочав культурно-просвітницьку діяльність [20, с. 78]. Концертна програма містила різні за жанром твори: козацькі думи, історичні, стрілецькі й жартівливі пісні, танцювальні композиції [9, с. 101]. Львівський кобзарознавець Б. Жеплинський зазначив, що концерти склалися з 3-х частин. Перед виступом – коротке слово про бандуру, далі – по 2–3 сольні пісні (думи), дуєтом – народна пісня й танцювальна мелодія; після перерви, щоб налагодити стрій інструментів, – кілька народних пісень (соло), потім – народна пісня і танцювальна мелодія (дуєтом). У третій частині концерту – жартівливі пісні й танцювальні мелодії. Концерт тривав близько півтори години [11, с. 61]. Згодом до гурту запрошено Д. Щербину. 1925 р. тріо бандуристів брало участь у Шевченківській академії в залі Народного дому у Львові. У 1927 р. К. Місевич разом із Д. Гонтою гастролювали з хоровим колективом під орудою Д. Котка в Польщі та Німеччині [11, с. 62].

У репертуарі К. Місевича були думи (“Про Байду Вишневецького”, “Про зруйнування Січі”, “Про Палія і Мазепу”), історичні пісні (“Ой, Морозе, Морозенку”, “Ой, горе тій чайці”, “Ой, на горі вогонь горить”, “Про козака Швачку”, “Життя старе України”), канти (“Про Почаївську Божу Матір”, “На смерть Шевченка”), танцювальні мелодії тощо [8, арк. 13; 8, арк. 175]. Під час концертних подорожей Галичиною та Волинню К. Місевич записував маловідомі пісні, працював над школою гри на бандурі, виступав із лекціями. Дует бандуристів був частим гостем українських навчальних закладів Рівного, Кременця, Луцька.

Після переїзду до Кременця в 1929 р. К. Місевич разом із дружиною М. Боно (випускницею Київської консерваторії по класу фортепіано й вокалу, яка опанувала гру на бандурі) активно концертував і займався просвітницькою діяльністю, навчав учнів, майстрував бандури, сприяючи цим їх поширенню на західноукраїнських теренах [4, арк. 48 зв.].

Улас Самчук у праці “Живі струни” зазначив, що Кость Місевич “був добрим не лишень музикою, а також майстром бандур і дуже спричинився до поширення бандурного мистецтва на Волині і в Галичині” [20, с. 78].

Дослідниця О. Легкун з’ясувала, що бандури К. Місевича були діатонічними, мали 10–12 басів і 18 приструнків; один з його інструментів зберігається в Кременецькому краєзнавчому музеї [16, с. 5]. Тодішня преса повідомляла й про виступ “хору бандуристів” під орудою К. Місевича під час Шевченківської академії в Кременці у 1937 р. [27]. У другій половині 1930-х рр. К. Місевичу доручили підготувати зведену капелу бандуристів для виступу в Академічному домі у Львові, де брали участь найкращі бандуристи (серед них – і Ю. Сінгалевич). Виступ капели мав величезний успіх, як і сольні номери К. Місевича, Д. Гонти, Ю. Сінгалевича [9, с. 103]. Під час німецької окупації бандурист підтримував постійний зв’язок з УПА. Патріотичними піснями, думами і власною “Молитвою за Україну” він закликав до боротьби проти всіх загарбників рідної землі. Загинув К. Місевич у 1943 р. [9, с. 103].

Яскраве мистецтво бандуристів і кобзарів викликало захоплення й у представників місцевої інтелігенції. Відомий в Україні письменник, громадський діяч, лікар і педагог Модест Пилипович Левицький (1866–1932) зацікавився грою на бандурі та створив перший в історії Луцької української гімназії гурток бандуристів. Цей діяч був родом з Поділля, освіту здобув у Кам’янець-Подільській гімназії й у Київському університеті, де навчався на історико-філологічному та медичному факультетах [23, с. 8–9].

За часів Центральної Ради письменник став активним учасником творення Української держави. Через тривожну політичну ситуацію в Україні волею обставин М. Левицький опинився на чужині – у Відні, потім – у Польщі, Чехії, де працював викладачем української мови та лікарем в Українській господарській академії у м. Подебрадах. У 1923 р. відомий бандурист-віртуоз В. Ємець у Празі та Подебрадах організував кілька відділів Школи гри на бандурі при товаристві “Кобзар”, що стало осередком збереження традицій українського кобзарства за кордоном. Модест Левицький разом з онуком й іншими викладачами відвідували ці курси та переймали спосіб гри відомого бандуриста [19, с. 92]. При Українській господарській академії в Подебрадах організовано майстерню, де виготовлено понад 100 бандур за зразком моделі київського майстра А. Паплинського, на якій грав В. Ємець [17]. Бандурист і науковець В. Мішалов зауважив, що ці бандури були специфічними, «вони мали діатонічний звукоряд з 12-ма басами (4 – контрабаси та 8 басів по грифу з дерев'яними кілками та двома головками на грифі) та 20–22-ма приструнками» [17].

У спогадах про М. Левицького В. Ємець зазначив: “...особливо було приємно бачити серед моїх учнів такого заслуженого українського діяча як д-ра Модеста Левицького, що, незважаючи на свій вік, одним з перших зголосився до науки і молодших потягнув за собою” [10, с. 228]. Отже, В. Ємець, будучи наставником та вчителем М. Левицького, певною мірою вплинув на зародження бандурної справи в Луцькій гімназії.

Із 1927 р. М. Левицький із сім'єю проживав у Луцьку, працював учителем української мови та лікарем у Луцькій українській гімназії. Як високоосвічена, висококультурна й авторитетна особистість письменник мав великий вплив на молодь, знав багато народних пісень, які часто співав, акомпануючи собі на бандурі. В одному з листів він наголосив: “Хоч сам я невеликий артист на цьому інструменті, бо почав вчитись на старість літ, але що сам знаю – те охоче передам любій золотій молоді нашій, надії нашій” [8, арк. 123 зв.]. У Луцькій гімназії М. Левицький навчав учнів гри на бандурі, деякі з них брали участь у концертах. Організував перший в історії гімназії гурток бандуристів [10, с. 229; 24, с. 50]. Розробив креслення бандури (ймовірно, за зразком власної), за якими майстер по дереву Шнідель виготовив кілька інструментів [18, с. 334]. Маючи композиторський хист, написав музику на вірші Лесі Українки “Колискова” та “Соловейковий спів”, Б. Грінченка “Смутні картини”, О. Олеса “Тополенька”, творив власні композиції [19, с. 92].

Модест Левицький брав активну участь в урочистостях “Просвіти” як лектор культурно-освітньої секції, бандурист-виконавець, акомпаніатор учнівських ансамблів [2, с. 24]. У пам'яті вихованців гімназії залишилися улюблені пісні М. Левицького: “Як почувеш вночі” (сл. І. Франка), “Тетьте, думи, ви хмари осінні” (сл. Лесі Українки), “Щоб співати колір чорний” та інші. Роки праці в Луцькій українській гімназії (1927–1932) припали на останній період його життя.

Найбільшою популярністю й успіхом у глядачів користувалася талановита бандуристка Ганна Білогуб (у деяких виданнях – Білогубова) (1900–1978). Відомості про неї і матеріали її архіву віднайшов львівський дослідник кобзарства Б. Жеплинський у 1995 р. [11, с. 172]. На Волині діяльність бандуристки досліджував науковець П. Шиманський [30, с. 83]. У 30-ті рр. ХХ ст. Г. Білогуб була однією з перших жінок-бандуристок у Західній Україні й активно концертувала у Волині й Галичині. З матеріалів тогочасної преси довідуємося, що вона була ученицею М. Левицького [14], хоча цей факт ще потребує додаткової перевірки. До найвідоміших творів з її репертуару належали “Слухай, серце, цю пісню”, “На захід сонце вже схилилось”, “Бабусю старенька”, “На крилах ночі”, “А в полі буйний вітер віє”, “Ой, піду я лугом, лугом”, “Квітка дрібная” й ін.

Про масштабність творчої особистості бандуристки свідчив її сольний концерт, який відбувся у 1933 році. Тодішня преса повідомила, що концерт дав змогу почути мелодійну гру бандуристки: “...тон у пані Білогуб м'який, виразний, голос лагідний, репертуар різноманітний. Поряд з народними думами та піснями бандуристка виконала кілька танців. Глибоке враження залишила по собі “Дума про Почаївську Божу Матір”. З почуттям виконано два твори М. Левицького: “Колискова” на вірші Лесі Українки і “Тополенька” на вірші О. Олеса. Добра техніка помітна і у виконанні танків. З репертуару бачимо, що наша шанована бандуристка



розуміє музику, має до неї хист, а це дасть їй можливість робити значний поступ і в майбутньому. Конструкція бандури така, що вона дає змогу виконувати на ній поважні музичні речі” [14]. До репертуару бандуристки належали й складні композиції “Дума про руйнування Січі” (аранж. О. Кошиця), “Дума про Морозенка” (муз. М. Тележинського), “Дума про Байду”, “Дума про Олексія Поповича”, “Історична дума”, “Дума про Нечая”, які залишали надзвичайне враження в публіки та свідчили про високу майстерність виконавиці. Шквал оплесків, а часто й щирі сльози присутніх у залі викликали народні пісні: “Одна хмара з-за лиману”, “Ой, чого ти, дубе, на яр похилився”, “Ой, у полі”, “Ой, на горі вогонь горить”, “Ой, не п’ються пива, меду”, “Гуде вітер вельми в полі”, “Світе тихий” (муз. Г. Білогуб, сл. Т. Шевченка), “Зійшов місяць” (сл. О. Кониського), “Ой, горе тій чайці” (І. Мазепи). Завдяки виконавсько-просвітницькій діяльності Г. Білогуб суттєво підняла рівень виконавства на бандурі. Брала участь у 70 імпрезах, побувала з концертами в 30 місцевостях Волині [12].

У програмах концертів другої половині 1930-х рр. з’явилися повідомлення про кuartет бандуристів: “Хор бандуристок у складі п.п. Г. Білогубової, Редьківни, Коха, О. Білогубівни відіграв “Шумку” М. Завадського і “Виклик” В. Ємця. Це була перша прилюдна спроба хорової гри на шляхетному інструменті” [21]. Згодом Г. Білогуб організувала ансамбль бандуристів (вісім осіб), до якого пізніше залучено вокальну чоловічу групу під орудою В. Волонсевича, випускника Варшавської консерваторії. Опираючись на спогади учасника вокальної групи Володимира Москалюка, дослідниця Р. Гіщинська зуміла встановити прізвища бандуристів-ансамблістів (Євген Мартинюк, Семенюк, Матвіюк, Галина Піндійчук, Леся Савіра, Орися Білогуб, Ганна Маргаєвська) та вокалістів (М. Зубарів, Л. Дмитрович, Рихтовський, В. Зеленів, Ткачук, В. Поліщук, В. Зотов, В. Москалюк, Л. Горлицький [3, с. 25]. Інструменти ансамблю мали свою специфіку: дві головки на грифі з 4-ма й 8-ма басами та діатонічний звукоряд із 20-ти приструнків, тобто це були такі самі бандури, як у школі В. Ємця в Чехословаччині. Ці ознаки дають підстави стверджувати, що спосіб гри на бандурі ансамблісти перейняли від В. Ємця (ймовірно, через М. Левицького – учня В. Ємця). Репетиції колективу відбувалися в помешканні Білогубових по 3–4 рази на тиждень, а то й щодня [3, с. 16]. Репертуар ансамблю становили українські народні, стрілецькі й патріотичні пісні, твори на вірші Т. Шевченка. Бандуристи були бажаними учасниками святкових урочистостей, які організували “Просвіта” й інші об’єднання. Ганна Білогуб також була артисткою-бандуристкою Волинського українського театру [7, арк. 50]. Вона мала кілька комплектів українських народних костюмів, зовнішній вигляд артистки був бездоганним і служив добрим прикладом для творчої молоді.

Окрім творчої діяльності, Г. Білогуб здійснювала активну громадську роботу: деякий час після переїзду до Луцька в 1928 р. вчителювала й була директором Луцької української гімназії ім. Лесі Українки [6, арк. 12]. Із 1936 р. вона – активістка Союзу українок, під час концертів виступала з лекціями про видатних бандуристів та історію бандури [1]. У роки німецької окупації її чоловік Дмитро Білогуб, син Юрій і зять Богдан стали членами Організації українських націоналістів, вступили в УПА. Після війни, побоюючись переслідувань та арешту, Г. Білогуб опинилася на Тернопільщині, змінивши прізвище на Вернигир. Разом із донькою працювали вчителями у Кровінській, а потім у Лошнівській середніх школах, у 1962–1969 рр. – у Струсівській школі-інтернаті. Тут почала навчати гри на бандурі перших учасників Струсівської капели бандуристів: Т. Пухальського, В. Обухівського, А. Заячківського, братів Кравчуків та ін. Із ними бандуристка й започаткувала відому згодом Струсівську капелу [11, с. 174].

Активна робота місцевих просвітянських осередків і концертна діяльність Г. Білогуб сприяли подальшому вкоріненню бандурного мистецтва й заохочували талановиту молодь до навчання гри на бандурі як у Луцьку, так і в інших містах та селах Волині [25, с. 69]. Зокрема, у с. Мизово Ковельського повіту під час свята української книги й пісні особливу увагу викликав у присутніх реферат п.-о. Н. Абрамовича, який ілюстрував доповідь власним співом і грою на бандурі [22]. Під час Шевченківської академії в Здолбунові слухачів приємно вразив молодий бандурист М. Бохотниця – майстерною грою інструментальних творів і м’яким ліричним голосом, виконавши пісні “Про Почаївську Божу Матір”, “Про Байду”, уривки з “Тамалі”: “Ой, нема, нема” й “Вночі на могилі” [26].

Житель с. Боголюби Луцького повіту А. Ковальчук також зацікавився українським інструментом: він грав на бандурі-довбанці місцевого майстра-столяра. Хоча цей інструмент не був довершеним (мала кількість струн, недосконалий стрій), хлопця цілком заслужено вважали душею місцевого просвітницького осередку. Репертуар бандуриста становили ліричні, жартівливі, стрілецькі пісні. За національно-патріотичну діяльність А. Ковальчук відбував покарання в польській катівні Березі Картузькій, а за часів Радянської влади перебував у концтаборах Колими [3, с. 6].

Отже, бандурне мистецтво разом з хоровим стало важливим чинником формування творчого обличчя Волинського регіону в період перебування його у складі Польщі. Діяльність бандуристів на теренах Волині (Г. Білогуб, Д. Гонти, М. Левицького, К. Місевича, Д. Щербини та ін.) наприкінці 20–30-х рр. ХХ ст. проявилась у просвітницькій роботі, концертній і педагогічній практиці, в конструюванні та уніфікації інструментарію, функціонуванні перших ансамблів. Дослідження концертної і просвітницької діяльності бандуристів Волині дає підстави стверджувати, що побутування бандури в період польської експансії було засобом духовного збагачення волинян, інтенцією ідеї національного самоствердження. Бандурне мистецтво краю, поступово набираючи якостей вагової складової музичної культури Волині, стало логічним продовженням кобзарських традицій Східної України й Києва початку 20-х рр. ХХ ст.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Білогуб Г. Бандура: реферат / Г. Білогуб // Волинське слово. – 1939. – № 4 (75). – С. 5.
2. Власовський І. Луцька “Просвіта”: 10 літ просвітнянської праці 1918–1928 / І. Власовський. – Львів, 1928. – 70 с.
3. Гіщинська Р. Розвиток бандури на Волині: краєзнавчий нарис, пісні / Раїса Гіщинська. – Луцьк : Надстир’я, 2005. – 72 с.
4. Державний архів Волинської області. – Ф. 54 Луцька повітова “Просвіта” на Волині, м. Луцьк Волинського воєводства. 1918–1934 рр. – Оп. 1. – Спр. 28 Протоколи засідань ради товариства, 12.03.1922–21.07.1924 рр. – 57 арк.
5. Державний архів Волинської області. – Ф. 73 Луцька приватна українська гімназія товариства ім. Лесі Українки, м. Луцьк Волинського воєводства. 1931–1939 рр. – Оп. 1. – Спр. 10 Помічна книга, внески за навчання учнів і адміністративно господарські розтрата гімназії за 1926–1928 рр. – 58 арк.
6. Державний архів Волинської області. – Ф. 190 Луцьке товариство імені Лесі Українки, м. Луцьк Волинського воєводства. 1929–1939 рр. – Оп. 1. – Спр. 17 Переписка з установами про збір коштів і фінансові розрахунки, 25. 06. 1931–02. 08. 1937. – 164 арк.
7. Державний архів Волинської області. – Ф. 200 Волинське українське театральне товариство, м. Луцьк Волинського воєводства. 1932–1939 рр. – Оп. 1. – Спр. 2 Список членів товариства і копії вихідних листів, звіт про роботу товариства, записи про роботу театру, його місце перебування, репертуар, 01. 01. 1933–24. 03. 1938 рр. – 65 арк.
8. Державний архів Волинської області. – Ф. 522 Степура Григорій, адвокат, м. Луцьк Волинського воєводства. 1922–1929 рр. – Оп. 1. – Спр. 6 Матеріали батьківського комітета Луцької української гімназії, 26. 12. 1926–27. 05. 1929 рр. – 243 арк.
9. Дубас О. І. Становлення та розвиток кобзарських шкіл на Україні (XVII – перша половина ХХ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. / О. І. Дубас; Тернопільський держ. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – К., 2002. – 202 с.
10. Ємець В. Модест Левицький і кобзарська справа / В. Ємець // Сяйво душі Модеста Левицького: життя і творчість / [упор. Л. Токарчук]. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2009. – С. 226–229.
11. Жеплинський Б. Кобзарськими стежками : наук.-публіцист. дослідж. / Б. Жеплинський. – Львів, 2002. – 278 с.
12. Загальні збори театрального товариства // Волинське слово. – 1939. – № 4 (75). – С. 5.
13. Історія України: посібник / [за ред. Г. Д. Темка, Л. С. Тупчієнка]. – К. : Вид. центр “Академія”, 2001. – 480 с.

14. Концерт бандуристк Г. Білогубової та співака І. Сайка // Українська Нива. – 1933. – Ч. 37. – С. 3.
15. Косаковська Л. П. Творчо-педагогічна діяльність В. Авраменка на Волині / Л. П. Косаковська // “Просвіта” на Волині: минуле і сучасне : зб. наук. ст., док., матеріалів / [за ред. В. К. Барана]. – Луцьк : РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2001. – С. 98–107.
16. Легкун О. Сторінки життя та концертна діяльність бандуриста Костя Місевича / О. Легкун // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка та Національної музичної академії імені П. Чайковського. – Серія : Мистецтвознавство. – № 1 (16). – Тернопіль ; Київ, 2006. – С. 3–6.
17. Мішалов В. Ю. Мистецтво бандуристів в українських еміграційних центрах у міжвоєнних роках [Електронний ресурс] / В. Мішалов. – Режим доступу: <http://khotkevych.org/tmp/081208173720с.html>
18. Онуфрійчук М. Модест Левицький любив і творив музику / М. Онуфрійчук // “Роде наш красний...”: Волинь у долях краян і людських документах. – Т. 1. – Луцьк : РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1996. – С. 334–337.
19. Онуфрійчук М. Рідне, лагідне, щире слово / М. Онуфрійчук // Світязь : альманах Волин. обл. орг. Спільки письменників України. – Вип. 4. – Луцьк, 1996. – С. 86–97.
20. Самчук У. Живі струни. Бандура і бандуристи / Улас Самчук. – Детройт : Друк. Петра Майсюри, 1976. – 467 с.
21. Свято Т. Шевченка в Луцьку // Волинське слово. – 1937. – № 11. – С. 2.
22. Свято української книжки і пісні // Українська Нива. – 1935. – Ч. 5. – С. 2.
23. Стащенко Н. Син Поділля і Волині / Н. Стащенко // “Роде наш красний...”: Волинь у долях краян і людських документах. – Т. 3. – Луцьк : РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. – С. 8–16.
24. Українська гімназія в Луцьку, 1918–1939 : спогади / [ред. та упоряд. Л. Токарук]. – Луцьк, 1998. – 214 с.
25. Чернецька Н. Г. Бандурне мистецтво в контексті музичної культури Волині ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. / Н. Г. Чернецька ; Київський нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2012. – 290 с.
26. Шевченківська академія в Здолбунові // Волинське слово. – 1939. – № 17 (88). – С. 4.
27. Шевченкове свято в Кременці // Волинське слово. – 1937. – № 11. – С. 6.
28. Шиманський П. Музична культура Волині першої половини ХХ ст. : монографія / П. Шиманський. – Луцьк : РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2005. – 172 с.
29. Шиманський П. Музичне життя Волині 20–30-х років ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / П. Шиманський ; НМАУ ім. П. Чайковського. – К., 1999. – 166 с.
30. Шиманський П. Музичне мистецтво Волині у 20–30 рр. ХХ ст. / П. Шиманський // Науковий вісник ВДУ ім. Лесі Українки. – 1997. – № 11. – С. 80–84.

#### REFERENCES

1. Bilohub, H. (1939), *Bandura: referat* [Bandura: referat], *Volynske slovo* [Volyn word], no. 4 (75), p. 5. (in Ukrainian).
2. Vlasovskyi, I. (1928), *Lutska prosvita: 10 lit prosvitianskoi pratsi 1918–1928* [“Prosvita” of Lutsk: 10 years with the educational work 1918–1928], Lviv. (in Ukrainian).
3. Hishchynska, R. (2005), *Rozvytok bandury na Volyni: kraieznavchyi narys, pisni* [Development of the bandura in Volyn: regional essay, songs], Lutsk, Nadstyria. (in Ukrainian).
4. *Derzhavnyi arkhiv Volynskoi oblasti* [State Archive of Volyn region], fund 54, Lutsk county “Prosvita” in Volyn. Lutsk Volyn province. 1918–1934, des. 1, case 28 Minutes of meetings of the Board, 12. 03. 1922–21. 07. 1924, 57 p. (in Ukrainian).
5. *Derzhavnyi arkhiv Volynskoi oblasti* [State Archive of Volyn region], fund 73, Lutsk private ukrainian gymnasium of Lesya Ukrainka Society. Lutsk Volyn province. 1931–1939, des. 1, case

- 10 Supporting book, contributions for student learning and administrative waste school for years 1926–1928, 58 p. (in Ukrainian).
6. *Derzhavnyi arkhiv Volynskoi oblasti* [State Archive of Volyn region], fund 190 Lutsk Lesia Ukrainka society, Lutsk Volyn province. 1929–1939, des. 1, case 17 Correspondence with institutions to raise funds and financial calculations 25.06.1931–02.08.1937, 161 p. (in Ukrainian).
  7. *Derzhavnyi arkhiv Volynskoi oblasti* [State Archive of Volyn region], fund 200 Volyn Ukrainian theatrical society, Lutsk Volyn province. 1932–1939, des. 1, case 2 List of members of society and copies of outgoing mails, report of the society, records of theater work, its location, repertoire, 01.01.1933–24.03.1938, 65 p. (in Ukrainian).
  8. *Derzhavnyi arkhiv Volynskoi oblasti* [State Archive of Volyn region], fund 522 Stepura Gregory, a lawyer, Lutsk Volyn province. 1922–1929, des. 1, case 6 Materials of parent committee of Lutsk Ukrainian school, 26.12.1926–27.05.1929, 243 p. (in Ukrainian).
  9. Dubas, O. I. (2002), “Formation and development kobzars schools in Ukraine (XVII – the first half XX century)”, The dissertation of the candidate of Art Studies, specials 17.00.03. “Musical art”, Ternopil V. Gnatiuk State pedagogical University, Kyiv, 202 p. (in Ukrainian).
  10. Yemets, V. (2009), Modest Levytskyi and Kobzar case, *Siaivo dushi Modesta Levytskoho: zhyttia i tvorchist* [Light of soul Modest Levitskyi, life and work], compiler L. Tokarchuk, Lutsk, Volyn region. printing, pp. 226–229. (in Ukrainian).
  11. Zheplynskyi, B. (2002), *Kobzarskymy stezhkamy : nauk.-publitsyst. doslidzh.* [Kobzars paths: scientific and publicist research], Lviv. (in Ukrainian).
  12. General meeting of theatrical society (1939), *Volynske slovo* [Volyn word], no. 4 (75), p. 5. (in Ukrainian).
  13. Temko, H. D. and Tupchiienko, L. S. (2001), *Istoriia Ukrainy: posibnyk* [History of Ukraine: tutorial], Kyiv, Vyd. tsentr “Akademiia”. (in Ukrainian).
  14. Concert of bandurist G. Bilohubova and singer I. Saiko (1933), *Ukrainska Nyva* [Ukrainian Field], part. 37, p. 3. (in Ukrainian).
  15. Kosakovska, L. P. (2001), Creative and educational activities V. Avramenko in Volyn, “*Prosvita*” na Volyni: *mynule i suchasne : zb. nauk. st., dok., materialiv* [“Prosvita” in Volyn, past and present: Coll. Science. art., doc., materials], Lutsk, RVV “Vezha” Volyn Lesya Ukrainka State University, pp. 98–107. (in Ukrainian).
  16. Lehkun, O. (2006), Pages of life and concerts activity bandura player Kost’ Misevych, *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni V Hnatiuka ta Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. Chaikovskoho. – Seriia: Mystetstvoznnavstvo* [The Scientific Issues of Ternopil V. Hnatiuk National Pedagogical University and the National P. Tchaikovsky Music Academy. Specialization: Art Studies, no. 1 (16), Ternopil–Kyiv, pp. 3–6. (in Ukrainian).
  17. Mishalov, V. Yu., “Art of Ukrainian Bandura player in immigration centers in the interwar years”, available at: <http://khotkevych.org/tmp/081208173720c.html> (in Ukrainian).
  18. Onufriichuk, M. (1996), Modest Levitsky loved and worked music, “*Rode nash krasnyi...*”: *Volyn u doliakh kraian i liudskykh dokumentakh* [“Rode our Red ...”: Volyn in the fate countryman and human documents], Vol. 1, Lutsk, RVV “Vezha” Volyn Lesya Ukrainka State University, pp. 334–337. (in Ukrainian).
  19. Onufriichuk, M. (1996), Dear, gentle, sincere word, *Svitiaz: almanakh Volyn. orh. spilky pysmennykiv Ukrainy* [Svityaz, Volyn Almanac of organization Writers’ Union of Ukraine], Iss. 4, Lutsk, pp. 86–97. (in Ukrainian).
  20. Samchuk, U. (1976), *Zhyvi struny. Bandura i bandurysty* [Living strings. Bandura and bandura players], Detroit, Druk. Petra Maisiury. (in Ukrainian).
  21. Shevchenko celebration in Lutsk (1937), *Volynske slovo* [Volyn word], no. 11, p. 2. (in Ukrainian).
  22. Celebration of Ukrainian books and songs (1935), *Ukrainska Nyva* [Ukrainian Field], part. 5, p. 2. (in Ukrainian).

23. Stashenko, N. (1999), Son of the Podillya and Volyn, “*Rode nash krasnyi...*”: *Volyn u doliakh kraian i liudskykh dokumentakh* [“Rode our Red ...”: Volyn in the fate countryman and human documents], Vol. 3, Lutsk, RVV “Vezha” Volyn Lesya Ukrainka State University, pp. 8–16. (in Ukrainian).
24. Tokaruk, L. (1998), *Ukrainska himnaziia v Lutsku, 1918–1939 : spohady* [Ukrainian gymnasium in Lutsk, 1918–1939: Memoirs], Lutsk. (in Ukrainian).
25. Chernetska, N. H. (2012), “Bandura art in the context of the musical culture of Volyn XX – the beginning of the XXI century”, The dissertation of the candidate of Art Studies, specials 26.00.01. “Theory and history of culture (Art Studies)”, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, 290 p. (in Ukrainian).
26. Shevchenko Academy in Zdolbuniv (1939), *Volynske slovo* [Volyn word], no. 17 (88), p. 4. (in Ukrainian).
27. Shevchenko celebration in Kremenets (1937), *Volynske slovo* [Volyn word], no. 11, p. 6. (in Ukrainian).
28. Shymanskyi, P. (2005), *Muzychna kultura Volyni pershoi polovyny XX st.: monohrafiia* [Musical Culture Volyn of first half of the twentieth century: monograph], Lutsk, RVV “Vezha” Volyn Lesya Ukrainka State University. (in Ukrainian).
29. Shymanskyi, P. (1999), “Musical Life of Volyn in 20–30 years of the twentieth century”, The dissertation of the candidate of Art Studies, specials 17.00.03. “Musical art”, National P. Tchaikovsky Music Academy, Kyiv, 166 p. (in Ukrainian).
30. Shymanskyi, P. (1997), Musical art of Volyn in 20–30 years of the XX century, *Naukovyi visnyk VDU im. Lesi Ukrainky* [Scientific Journal of Volyn Lesya Ukrainka State University], no. 11, pp. 80–84. (in Ukrainian).

УДК 78.071.2 (477.84)

Олег Смоляк

**ІГОР ЛЕВЕНЕЦЬ – КЕРІВНИК САМОДІЯЛЬНОЇ НАРОДНОЇ  
ХОРОВОЇ КАПЕЛИ “ГАЛИЧИНА” ОБЛАСНОГО МЕТОДИЧНОГО ЦЕНТРУ  
НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ**

*У статті висвітлено становлення та діяльність самодіяльної народної хорової капели “Галичина” Науково-методичного центру народної творчості Тернопільщини під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України Ігоря Левенця. Проаналізовано концертну діяльність і репертуар колективу та основні методи роботи з ним. Закцентовано увагу на участі хорової капели “Галичина” в міжнародних та всеукраїнських конкурсах і фестивалях та відзначенні її високими нагородами впродовж 1991–1996 років.*

**Ключові слова:** хорова капела “Галичина”, Ігор Левенець, керування хором, концертна програма, репертуар.

Олег Смоляк

**ИГОРЬ ЛЕВЕНЕЦ – РУКОВОДИТЕЛЬ САМОДЕЯТЕЛЬНОЙ НАРОДНОЙ  
ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЫ “ГАЛИЧИНА” ОБЛАСТНОГО МЕТОДИЧЕСКОГО ЦЕНТРА  
НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА ТЕРНОПОЛЬЩИНЫ**

*В статье освещены становление и деятельность самодеятельной народной хоровой капеллы “Галичина” Научно-методического центра народного творчества Тернопольщины под руководством заслуженного деятеля искусств Украины Игоря Левенца. Проанализированы концертная деятельность, репертуар коллектива и основные методы работы с ним. Акцентировано внимание на участии хоровой капеллы “Галичина” в*

международных и всеукраинских конкурсах и фестивалях и отмечании ее высокими наградами на протяжении 1991–1996 годов.

**Ключевые слова:** хоровая капелла “Галичина”, Игорь Левенец, управление хором, концертная программа, репертуар.

Oleg Smoliak

**IGOR LEVENETS – A HEAD OF AMATEUR FOLK  
CHOIR “GALYCHYNA” THE REGIONAL METHODOLOGICAL CENTER  
OF FOLK ART OF TERNOPIL REGION**

*In the article is drawn to attention to the fact, that the choir “Galychyna” started its activities at that time, when the Soviet communist system began to decline. Therefore Igor Levenets as a national conscious and public-spirited citizen decided to create a collective, which would be able to promote genuine Ukrainian national choral music and works by foreign composers-classics. In 1990 in the city of Ternopil began to operate a collective of the new direction, with new conceptual approaches to promote choral singing. This collective has set a goal – to promote Ukrainian national choral music, recover of the choral traditions that were prevalent in Galychyna before the arrival of Soviet power.*

*Been shown that Choir “Galychyna” was born in times of political events that preceded the birth of independence of Ukraine. This period was the basis for policy rethinking repertoire and new approaches to the celebration of national holidays. Echo of celebration of the 1000-th anniversary of the Baptism of Ukraine-Rus, inspired which were all creative collectives of Ternopil, became the basis for the preparation Igor Levenets with the Choir “Galychyna” Divine Liturgy and presenting it to the public audience not only in religious premises, but also in concert halls. Wide Audience of Ternopil region first had the opportunity to listen to spiritual songs of Ukrainian composers (M. Verbitskyi, D. Sichinskyi, O. Koshits, M. Lysenko, A. Hnatyshyn, etc.). In live performance after the long Soviet atheistic desolation assess not only the greatness of the Church music as such, but also its deep interpretation under able leadership of Master of choral singing – Igor Levenets. Noted that none artistic evening devoted to anniversary of the Great Kobzar not do without the participation of the choir “Galychyna”. In its repertoire included works by Ukrainian composers to Shevchenko words “Testament” of D. Gladkyi arranged for choir L. Revutskyi), “Cherry Orchard Circle house” of B. Vakhnyanyn, “Do we still get together again” of S. Lyudkevych “Count in captivity” of D. Sichinskyi et al.*

*It is noted that Choir “Galychyna” is the winner of international and Ukrainian competitions and festivals which took place in Kyiv, Odesa, Ternopil, Lutsk, Poltava, Kaniv.*

*Concertmaster of choir “Galychyna” was a talented pianist, teacher of Ternopil S. Krushelnytska music school Nadiya Frayt.*

*In 1996, after a serious illness Igor Levenets stopped manage of Choir “Galychyna” and focused on working with the choir of Ternopil S. Krushelnytska music school and educational activities.*

*So amateur folk choir “Galychyna” directed by Igor Levenets as a creative collective made a significant contribution to the revival and creation of Ukrainian national choral traditions. Its active participation in the concert life of the city of Ternopil, Ternopil region and republican art events is invaluable and example for future generations. Indicative in its activity is to promote the national church music and musical works to Shevchenko words. All this gives grounds to put Choir “Galychyna” in a number of leading highly collectives of Ukraine.*

**Key words:** Choir “Galychyna”, Igor Levenets, management of choir, concert program repertoire.

Українські музикознавці дедалі частіше зацікавлюються питаннями, пов'язаними з дослідженням творчості керівників відомих хорових колективів. Такого роду дослідження мають на меті виявити специфіку диригентсько-хорової роботи того чи іншого митця й

узагальнити її на музикознавчому та соціокультурному рівнях. До таких імен, зокрема, належить і відомий на Тернопільщині й далеко поза її межами хоровий диригент, багатолітній художній керівник хорових колективів, викладач Тернопільського обласного державного музичного училища ім. Соломії Крушельницької, заслужений працівник культури УРСР (1988), заслужений діяч мистецтв України (1999) Ігор Прокопович Левенець.

Ім'я Ігоря Левенця як хорового й симфонічного диригента вже із самого початку його творчої діяльності привертало увагу музикантів і шанувальників хорового мистецтва професійним ставленням до роботи з хором чи симфонічним оркестром, працьовитістю, невтомною мистецткою та педагогічною діяльністю. Однак у музикознавстві й музичній педагогіці його творчість належним чином не досліджена, а висвітлена лише в принагідних загальних публікаціях у місцевій періодиці [9; 12; 13] та коротких творчих біографічних довідках у місцевих [2; 8; 10] та республіканських [11] енциклопедичних словниках. Тому, на жаль, цільного матеріалу про диригентсько-хорову діяльність Ігоря Левенця, а особливо про методику його роботи з хоровими колективами допоки що нема.

Мета статті – висвітлити та проаналізувати основні етапи диригентсько-хорової роботи Ігоря Левенця із самодіяльною народною хоровою капелою “Галичина” Науково-методичного центру народної творчості Тернопільщини від 1990 до 1996 року.

Після повернення Ігоря Левенця зі США (там перебував у 1988–1989 рр.) самодіяльна народна хорова капела “Будівельник” тресту “Тернопільпромбуд”, якою він керував до цього часу, втратила своє місце базування через реформування цієї організації. Тому Ігор Левенець як художній керівник змушений був шукати інше місце праці. Вибір упав на Науково-методичний центр народної творчості Тернопільщини (заняття капели відбувались у міському палаці культури “Березіль” ім. Леся Курбаса). Адже тут у той час не було аналогічного колективу, який би міг проводити активну концертну діяльність. Отож місцем народження хорової капели “Галичина” став Науково-методичний центр народної творчості Тернопільщини.

Хорова капела “Галичина” розпочала діяти саме в той час, коли радянська комуністична система разом з її реаніматорами почала канути в лету й Ігор Левенець як національно свідомий і патріотично налаштований громадянин заповзівся створити такий колектив, який би зміг пропагувати найкращу українську національну хорову музику й твори зарубіжних композиторів-класиків. Таким чином у 1990 р. в м. Тернополі почав діяти колектив нового спрямування, з новими концептуальними підходами до пропаганди хорового мистецтва. Ігор Левенець як художній керівник підсилив жіночу групу співаками молодшого покоління, які тоді працювали у міських культурно-мистецьких закладах. Адже в попередньому особовому складі капели було чимало співаків старшого покоління, й тому він не вписувався в антураж художньо-виконавських вимог. Таким чином, сформувався колектив, який намітив собі за мету – пропагувати українську національну хорову музику, відновлювати хорові традиції, які культивували в Галичині до приходу радянських “визволителів”.

Народження хорової капели “Галичина” датоване березнем 1990 р. – коли вона розпочала повноцінні репетиції. Через кілька місяців наполегливої праці хорова капела “Галичина” підготувала першу концертну програму, присвячену 129-й річниці від дня перепоховання Т. Шевченка в м. Канів на Черкащині й представила її на суд глядачів 22 травня 1990 р. в міському палаці культури “Березіль” ім. Леся Курбаса [6, с. 2–3; 10, с. 527]. До речі, концертна програма складалася з прологу та двох частин. У пролозі звучали уривки з поетичних творів Кобзаря – “Гайдамаки”, “Чигрине”, “Оссії. Глава XIV”, “Кавказ”, “І мертвим, і живим...” у виконанні актора Тернопільського обласного музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, заслуженого артиста УРСР В'ячеслава Хім'яка. У першій частині були виконані наступні хорові твори на слова поета: “Заповіт” (обробка Л. Ревуцького), “Думи мої” (обробка Є. Козака), “Чи ми ще зійдемося знову?” (музика С. Людкевича), “Садок вишневий коло хати” (музика Б. Вахнянина), “Лічу в неволі” (музика Д. Січинського), “Ой Морозе, Морозенку” (обробка С. Людкевича). Друга частина концертної програми була репрезентована творами української духовної музики: “Слава Єдинородний” П. Григорієва, “Достойно є” та “Ми херувимів” Д. Бортнянського, “Нехай сповняться” А. Веделя. Концерт завершився виконанням духовного гімну “Боже великий єдиний” М. Лисенка [6, с. 2–3]. Треба зауважити,

що концерт залишив у слухачів незабутнє враження новизною прочитання творів Кобзаря і трактуванням творів на його слова.

У травні 1991 р. хорова капела “Галичина” брала участь у концертних виступах у м. Каневі, присвячених 130-й річниці перепоховання Великого Сина України Тараса Шевченка. Це був той час, коли учасники капели, прорвавши кільце комуністичних охоронців-міліціонерів, вийшли на могилу Кобзаря й разом із мішаним хором Канева почали виконувати твори на слова Т. Шевченка. Спочатку “Заповіт”, а опісля “Думи мої”, “Ми херувимів” Д. Бортнянського та “Боже великий єдиний” М. Лисенка. А в кінці їхнього виступу вперше на Тарасовій могилі “злетів у небо могутній спів – “Ще не вмерла Україна” [14, с. 83–84]. Крім виступу на могилі Кобзаря, хорова капела “Галичина” під керуванням Ігоря Левенця дала три концерти на канівських підприємствах. Завершення кожного концертного номера супроводжувалося тривалими оплесками.

У червні цього ж року колектив хорової капели “Галичина” брав участь у концерті, присвяченому 340-й річниці козацької битви під Берестечком, що відбувся біля відновленого меморіалу “Козацькі могили” поблизу с. Пляшева на Рівненщині. Виступ колективу був також успішним.

23 червня 1991 р. відбувся творчий звіт хорової капели “Галичина” у міському палаці культури “Березіль” ім. Леся Курбаса. На суд слухачів було представлено концертну програму у двох відділеннях. У першому відділенні прозвучали твори духовної музики та хорова Шевченкіана: “Слава Єдинородний” П. Григорієва, “Ми херувимів” і “Достойно є” Д. Бортнянського, “Нехай сповняться уста наші” А. Веделя, “Думи мої” в обробці Є. Козака, “Чи ми ще зійдемося знову” С. Людкевича, “Лічу в неволі” Д. Січинського, “Садок вишневий коло хати” Б. Вахнянина, а також “Моя Україно прекрасна” Я. Степового на вірші О. Олеся, українська народна пісня в обробці С. Людкевича “Ой Морозе, Морозенку” і “Заповіт” (музика Г. Гладкого, обробка Л. Ревуцького). Друге відділення було представлене обробками українських народних пісень й авторськими творами українських композиторів: “Ой у полі коршма”, “В місяці іюні”, “Щедрик”, “Дударик” (обробка М. Леонтовича), “Сон” (музика К. Стеценка на слова П. Грабовського), “Човник хитається” (музика Р. Купчинського, обробка Н. Нижанківського), “Ой там при долині” (музика Р. Купчинського, обробка В. Барвінського), “Чуєш, брате мій” (музика Л. Лепкого, слова Б. Лепкого, обробка К. Стеценка), “Засяло сонце золоте” (музика І. Недільського, слова С. Пилипенка), “Ой у лузі червона калина” (мелодія народна, слова С. Чарнецького та Г. Труха). Завершився творчий звіт хорової капели “Галичина” виконанням духовного гімну “Боже великий єдиний” (музика М. Лисенка, слова О. Кониського) [7]. Перший творчий звіт колективу отримав широкий резонанс серед слухачів – як професійних музикантів, так і любителів хорового мистецтва.

У листопаді 1991 р. хорова капела “Галичина” побувала в м. Полтаві та селах Полтавської області з метою пропаганди українського хорового мистецтва у передреферendumний період. Там колектив репрезентував своє мистецтво в актовій залі місцевого педагогічного інституту. Слухачам були запропоновані хорові твори на слова Т. Шевченка та обробки українських народних пісень: “Заповіт” (музика Г. Гладкого, обробка Л. Ревуцького), “Думи мої” (музика народна, обробка Є. Козака), “Лічу в неволі” (музика Д. Січинського), “Садок вишневий коло хати” (музика Б. Вахнянина), “Човник хитається” (слова і музика Р. Купчинського, обробка Н. Нижанківського), “Ой у лузі червона калина” (мелодія народна, слова С. Чарнецького та Г. Труха) і фрагменти зі Святої Літургії (“Ми херувимів”, “Достойно є” Д. Бортнянського, “Нехай сповняться” А. Веделя, “Слава Єдинородний” П. Григорієва. А на завершення були виконані духовний і національний гімни “Боже великий єдиний” та “Ще не вмерла Україна”[1]. Кілька концертів було також дано в селах Полтавської області. Активна участь хорової капели “Галичина” у передреферendumній агітації стала вагомим внеском у відбудову української державності.

Хорова капела “Галичина” народилася в часи політичних подій, які передували народженню незалежності України. Цей період був підґрунтям для переосмислення репертуарної політики та нових підходів до відзначення національних свят. Відгомін святкування 1000-ліття хрещення України-Руси, під враженням якого перебували всі творчі колективи Тернопілля, став



підставою для того, щоб Ігор Левенець підготував із хоровою капелою “Галичина” Святу Літургію й представив її загальному слухачів не тільки в культових приміщеннях, а й у концертних залах. Широка слухачька аудиторія Тернопілля вперше мала змогу насолодитися духовними піснями українських композиторів М. Вербицького, Д. Січинського, О. Кошиця, М. Лисенка, А. Гнатишина та інших у живому виконанні й після великого радянського атеїстичного запусіття оцінити не тільки велич церковної музики як такої, а й глибину її інтерпретацію під умілим керівництвом Майстра хорового співу Ігоря Левенця.

Хорова капела “Галичина” під орудою Ігоря Левенця неодноразово виконувала Святу Літургію в кафедральному соборі Непорочного зачаття Пресвятої Богородиці у м. Тернополі, а також в інших греко-католицьких храмах міста й області. Кожна Свята Літургія у виконанні капели викликала значний резонанс серед слухачів високим рівнем виконання та стильовою відповідністю окремих частин Богослужби (її основу становили окремі частини з літургій українських композиторів Д. Бортнянського, А. Веделя, О. Кошиця, М. Вербицького, Й. Кишакевича, І. Григорієва, А. Гнатишина та ін. – усього 43 номери). Колектив неодноразово отримувал подяки від владик Тернопільсько-Зборівської єпархії Василя Семенюка, Михайла Сабриги, а також від настоятелів церков Михайла Пастуха, Івана Говери та ін.

Богослужбові твори часто звучали у концертних програмах хорової капели “Галичина” й були адресовані не лише парафіянам, а й широкому загальному слухачів. Варто зазначити, що інтерпретація творів духовної музики відрізняється від світських творів розумінням їхніх стильових та стилістичних особливостей. Адже це переважно барокова музика, яка потребує виконавського самозаглиблення в канонічний текст, а разом з тим урочистості й органічності звучання, дотримання церковних канонів у її репрезентації. Ігор Левенець як глибокий знавець галицьких вокально-хорових традицій виконання вміло підійшов до трактування окремих основних частин Святої Літургії. Зокрема “Херувимська” у виконанні хорової капели “Галичина” завжди звучала велично й самозаглиблено, без поспіху й надмірного агогізування. Це свого роду апофеоз усім небесним силам, які перебувають поруч небесного Отця, і Сина, і Духа Святого. Цей богослужбовий фрагмент під орудою Ігоря Левенця є у стильовому й вокально-виконавському рівні, на думку багатьох слухачів неперевершеним.

Жоден мистецький вечір, присвячений роковинам Великого Кобзаря, не обходився без участі хорової капели “Галичина”. Так, 10 березня 1991 р. цей колектив у Шевченківському концерті, який проходив в міському палаці культури “Березіль” ім. Леся Курбаса, виконав два твори на слова Поета: “Заповіт” (музика Г. Гладкого, обробка для хору Л. Ревуцького), “Садок вишневий коло хати” Б. Вахнянина та українську народну пісню в обробці С. Людкевича “Ой Морозе, Морозенку” [4, с. 2]. Участь капели в Шевченківських концертах додавала їм професійного шарму й підвищувала високий мистецький рівень цих урочистих заходів у цілому.

Хорова капела “Галичина” активно проявила себе під час референдуму 1 грудня 1991 р., проведеного з метою опитування населення щодо підтвердження Акта про державну незалежність України. Цього дня колектив перебував у Запоріжжі й мав ряд виступів перед місцевими жителями безпосередньо на людних майданах. Запоріжці сприйняли колектив надзвичайно тепло і приязно. Завдяки численним концертам у різних областях України хорова капела “Галичина” зробила вагомий внесок у розбудову національного відродження держави.

Згаданий колектив брав активну участь у концертному житті м. Тернополя та області. Зокрема, 3 жовтня 1993 р. в приміщенні обласної філармонії відбувся концерт духовної музики і поезії, в якому домінуючу роль відіграв виступ хорової капели “Галичина”.

Ігор Левенець у період відродження української держави (початок 1990-х років) часто вводив у концертні програми стрілецькі пісні. Серед них: “Коли ви вмирили” (мелодія М. Гайворонського, слова М. Кураха), “Ой там при долині” (мелодія і слова Р. Купчинського, гармонізація для хору В. Барвінського), “Човник хитається” (мелодія і слова Р. Купчинського, обробка для хору Н. Нижанківського), “Гей, видно село” (мелодія і слова Л. Лепкого, обробка для хору М. Колесси) та ін. Варто зазначити, що стрілецькі пісні в інтерпретації Ігоря Левенця мали неповторний колорит виконання, патріотичну настроєву ауру, що завжди викликало в публіки бажання слухати ці твори по кілька разів.

3 липня 1994 р. в приміщенні Тернопільського обласного музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка відбувся вечір хорової музики і поезії “Ліричне інтермеццо”. Поетичну частину вечора репрезентував актор театру, заслужений артист України В’ячеслав Хім’як. У його виконанні прозвучали поезії “Моя молитва”, “Ходіте в сад”, “За літом літо” М. Вінграновського, “Надія”, “Господи помилуй”, “Величання”, “Хміль”, “Тернина”, “Амінь” Богдана-Ігоря Антонича, “Стоїть у ружах золота колиска”, “О не взискуй гірко меду слави”, “Вечірнє сонце, дякую за день”, “Напитись голосу твого” Ліни Костенко. Цікавою виявилася програма з хорових творів, які виконала капела “Галичина” На суд слухачів були представлені наступні твори: “Отче наш” А. Веделя, “Ми херувимів” Д. Бортнянського, “Алилуя” В. Серсавія, “Ave verum” та “Ніч” Ш. Гуно, “Куріє” з меси G-Dur), “Кам’яний гість” М. Колесси, “Сонце заходить” С. Людкевича, “Туман хвилями лягає” М. Лисенка, “Човник хитається” Р. Купчинського, “Ніч” Ш. Гуно, “Поема” З. Фібіха, “Ти прекрасна, о наша Вітчизно!” Д. Верді. Концертна програма захопила слухачів гармонійним поєднанням поетичного слова і музики.

Хорова капела “Галичина” брала участь у концерті, присвяченому третій річниці незалежності України, що відбувся 23 серпня 1994 р. в міському палаці культури “Березіль” ім. Леся Курбаса. До концертної програми увійшли твори: “Боже великий єдиний” М. Лисенка, “Слава Єдинородний” П. Григоріва і “Засяло сонце золоте” І. Недільського [5, с. 3]. Цей виступ був останнім з хоровою капелою “Галичина” в творчій біографії Ігоря Левенця. У зв’язку з його хворобою колектив у 1996 р. припинив свою діяльність.

Окрім концертної діяльності, хорова капела “Галичина” під керівництвом Ігоря Левенця брала участь у міжнародних та всеукраїнських конкурсах і фестивалях хорової музики, де здобувала призові місця й отримувала почесні нагороди. Пам’ятним для учасників колективу та його керівника стала Всеукраїнська хорова асамблея, що відбулася 1992 р. у столичному палаці культури “Україна”. На цьому форумі хорова капела “Галичина” репрезентувала концертну програму як кращий аматорський колектив України. Для учасників ансамблеї (а ними були провідні диригенти-хормейстери аматорських і професійних хорових колективів), був представлений майстер-клас, до якого входили розпівування хору і три твори у концертному виконанні. Останню складову репрезентували “Херувимська” Д. Бортнянського та дві українські народні пісні: “Ой, Морозе, Морозенку” (обробка С. Людкевича) та “Човник хитається” (обробка Н. Нижанківського). На майстер-класі була присутня значна кількість учасників – керівників як аматорських, так і професійних колективів. У обговоренні взяли участь провідні диригенти України – А. Авдієвський, П. Муравський, Є. Савчук, А. Кушніренко, Б. Антків, О. Цигилик та ін. Кожен із них звернув увагу на самотність і неповторність хорової палітри звучання цього колективу.

12–17 вересня 1994 р. в Одесі відбувся Перший Міжнародний фестиваль хорової музики “Південна Пальміра”, в якому взяли участь десять хорових колективів з різних міст України і з-за кордону – Кіровоградський муніципальний камерний хор (керівник Ю. Любович), Єкатеринбурзький хор духовної музики (керівник Л. Попов), Хорова капела Богуславського педагогічного училища (керівник О. Юзефович), Оулуський камерний хор (Фінляндія, керівник Е. Накеля) та ін. Серед них – і хорова капела “Галичина” з м. Тернополя, яка отримала Диплом лауреата III ступеня й високу оцінку членів журі, а також схвальні відгуки багатьох шанувальників хорового мистецтва. У виступі на фестивалі прозвучали наступні твори: “Слава Єдинородний” П. Григоріва, “Достойно є” та “Ми херувимів” Д. Бортнянського, “Човник хитається” Р. Купчинського, обробка Н. Нижанківського, “Для всіх ти мертва і смішна” Я. Степового, “Кам’яний сон” М. Колесси та ін. [3, с. 3]. Концертну програму на ньому представляла диригент Марія Іздепська-Новицька.

Хорова капела “Галичина” також є лауреатом другої премії Міжнародного конкурсу хорового мистецтва, що відбувся у 1996 році в м. Луцьку. Там колектив представляв конкурсну програму, і його як кращий відзначив голова журі Віталій Лисенко.

Концертмейстером хорової капели “Галичина” була талановита піаністка, викладач Тернопільського музичного училища імені Соломії Крушельницької Надія Володимирівна Фрайт.

Як ми вже зазначили, у 1996 році Ігор Левенець після важкої хвороби припинив керувати хоровою капелою “Галичина”. Він зосередився на роботі з хором Тернопільського державного музичного училища імені Соломії Крушельницької та педагогічній діяльності.

Отже, самодіяльна народна хорова капела “Галичина” під орудою Ігоря Левенця зробила як творчий колектив вагомий внесок у відродження і творення українських національних хорових традицій. Її активна участь у концертному житті м. Тернополя, Тернопільської області та в республіканських мистецьких заходах є неоціненною та прикладом для наслідування. Зразково-показовою в її діяльності була пропаганда національної духовної музики та музичної Шевченкіани. Усе це дає підстави зарахувати хорову капелу “Галичина” до провідних високомистецьких колективів України.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Концертні виступи хорової капели “Галичина” в м. Полтаві та в селах Полтавської області у 1991 р. // Власний архів Гук Руслани Мар’янівни (архів неупорядкований).
2. Осяяні талантом Соломії. До 55-річчя з часу заснування Тернопільського музичного училища ім. Соломії Крушельницької / [Керівник проекту, відповідальний за випуск М. Рудзінський]. – Тернопіль, 2013. – 32 с.
3. Первый Международный фестиваль хоровой музыки “Южная Пальмира”. 12–17 сентября 1994 г. / [буклет фестивалю]. – Одесса, 1994. – С. 3.
4. Програма благодійного концерту майстрів мистецтв і художніх колективів Тернопільщини “Безсмертне слово Кобзаря”. – Тернопіль : Друк. вид-ва “Збруч”, 1991. – 4 с.
5. Програма концерту, присвяченого третій річниці незалежності України. – Тернопіль : ОПВПК “Збруч”, 1994. – 4 с.
6. Програма першого концерту капели “Галичина” 22 травня 1990 р. // Власний архів Гук Руслани Мар’янівни (архів неупорядкований). – С. 2–3.
7. Програма творчого звіту хорової капели “Галичина” міського палацу культури “Березіль” ім. Леся Курбаса // Власний архів Гук Руслани Мар’янівни (архів неупорядкований).
8. Савак Б. Викладачі Тернопільського музичного училища ім. Соломії Крушельницької: Біографічний довідник / Богдан Савак. – Тернопіль : Терно-граф, 2008. – 160 с; іл.
9. Смоляк О. “Ігор Левенець: диригентська діяльність – це сенс мого життя” / Олег Смоляк // Свобода. – 2012. – № 56 (2682). – 13 липня. – 8 с.
10. Смоляк О. Левенець Ігор Прокопович / Олег Смоляк // Тернопільський Енциклопедичний Словник / [Передмова Г. Яворського]. – Тернопіль : ВАТ ТВПК “Збруч”, 2004. – Т. 1: А–Й. – С. 527.
11. Смоляк О. Левенець Ігор Прокопович / Олег Смоляк // Українська музична енциклопедія / [Головний редактор Г. А. Скрипник]. – Київ : Вид-во НАН України, 2011. – Том 3 (Л–М). – С. 49.
12. Смоляк О. Маестро / Олег Смоляк // Соломія. – 1998. – № 5. – Квітень. – 4 с.
13. Смоляк О. Продовжувач галицьких хорових традицій (Ігорю Левенцю – 70) / Олег Смоляк // Соломія. – 2012. – № 2 (52). – Червень. – 4 с.
14. Шостакович Йосип. Відродження Держави. Тернопільщина у Всеукраїнському референдумі 1 грудня 1991 року (Документи і спогади учасників). – Тернопіль : Джура, 2001. – 448 с.

### REFERENCES

1. Concert performances of the choir “Galychyna” in the city Poltava and villages in Poltava region in 1991, Own archives of Huk Ruslana (archive unordered). (in Ukrainian).
2. Rudzinskyi, M. (2013), *Osiaini talantom Solomii. Do 55-richchia z chasu zasnuvannia Ternopilskoho muzychnoho uchylshcha im. Solomii Krushelnytskoi* [Insights talent of Solomia. By the 55th anniversary of the founding of Ternopil S. Krushelnytska Music School], Ternopil. (in Ukrainian).
3. The first International Festival of Choral Music “South Palmira” (12–17 September 1994), booklet festival, Odessa, p. 3. (in Russian).

4. Program benefit concert of artists and artistic groups of Ternopil region “Immortal words of Kobzar” (1991), Ternopil, Zbruch, 4 p. (in Ukrainian).
5. The concert program dedicated to the third anniversary of Ukraine’s independence (1994), Ternopil, Zbruch, 4 p. (in Ukrainian).
6. The program of the first concert of the choir “Galychyna” (May 22, 1990), Own archives of Huk Ruslana (archive unordered), pp. 2–3. (in Ukrainian).
7. The program is a creative report of the Choir “Galychyna” city palace of culture “Berezil” named after Les Kurbas, Own archives of Huk Ruslana (archive unordered). (in Ukrainian).
8. Savak, B. (2008), *Vykładachi Ternopilskoho muzychnoho uchylyshcha im. Solomii Krushelnytskoi: Biorhafichnyi dovidnyk* [Teachers of Ternopil S. Krushelnytska Music School: biographical Directory], Ternopil, Terno-graf. (in Ukrainian).
9. Smoliak, O. (2012), “Ihor Levenets: dyryhentska diialnist – tse sens moho zhyttia” [“Igor Levenets: conductor’s activity – is the meaning of my life”] *Svoboda* [Freedom], no. 56 (2682), July 13. (in Ukrainian).
10. Smoliak, O. (2004), Levenets Igor Prokopovich, *Ternopilskyi Entsyklopedychnyi Slovnyk* [Ternopil Encyclopedic Dictionary], Foreword G. Yavorskyi, Ternopil, Zbruch, Vol. 1, p. 527. (in Ukrainian).
11. Smoliak, O. (2011), Levenets Igor Prokopovich, *Ukrainska muzychna entsyklopediia* [Ukrainian music encyclopedia], Chief Editor G. Skrypnyk, Kyiv, Publisher of National Academy of Sciences of Ukraine, Vol. 3, p. 49. (in Ukrainian).
12. Smoliak, O. (1998), *Maestro* [Maestro], *Solomia* [Solomia], no. 5, April. (in Ukrainian).
13. Smoliak, O. (2012), *Prodovzhuvach halytskykh khorovykh tradytsii (Ihoriu Levenetsiu – 70)* [Successor choral traditions of Galychyna (Igor Levenets – 70)], *Solomia* [Solomia], no. 2 (52), June. (in Ukrainian).
14. Shostak, Yosyp (2001), *Vidrodzhennia Derzhavy. Ternopilshchyna u Vseukrainskomu referendumi 1 hrudnia 1991 roku (Dokumenty i spohady uchastnykiv)* [Renaissance of the State. Ternopil region in the national referendum on December 1 1991 (documents and memoirs of participants)], Ternopil, Dzhura. (in Ukrainian).

УДК 78.071.1

Ольга Коменда

#### УНІВЕРСАЛЬНА ОСОБИСТІТЬ ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: ДОБА РЕНЕСАНСУ

У статті розглянуто феномен універсальної творчої особистості в контексті музичної культури епохи Ренесансу. Висвітлено основні постаті італійської, французької, нідерландської, іспанської музичної культури XIV–XVI століть з позицій взаємодії різних способів їхньої творчої реалізації. Здійснено спробу виявити вплив основних видів діяльності музикантів – композиції, виконавства, музикознавства – на формування цілісної творчої індивідуальності.

**Ключові слова:** універсальна творча особистість, композиція, виконавство, музикознавство, музична культура доби Ренесансу.

Ольга Коменда

#### УНІВЕРСАЛЬНАЯ ЛИЧНОСТЬ КАК ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ЭПОХА РЕНЕССАНСА

В статье рассмотрен феномен универсальной личности в контексте музыкальной культуры эпохи Ренессанса. Освещены основные фигуры итальянской, французской,

голландской, испанской музыкальной культуры XIV–XVI веков с позиций взаимодействия различных способов их творческой реализации. Предпринята попытка выявить влияние основных видов деятельности музыкантов – композиции, исполнительства, музыковедения – на формирование целостной творческой индивидуальности.

Ключевые слова: универсальная творческая личность, композиция, исполнительство, музыковедение, музыкальная культура эпохи Возрождения.

**Olga Komenda**

### THE UNIVERSAL PERSONALITY AS A PHENOMENON OF RENAISSANCE MUSIC CULTURE

*The phenomenon of universal creative personality in the context of the musical culture of the Renaissance is revealed in this paper. The basic figures of Italian, French, Dutch, Spanish musical culture of XIV–XVI centuries to the interaction of different ways their creative implementation are described. The impact of the main types of musician's – composition, performance, musicology – on the formation of a coherent artistic personality is attempted to identify.*

*Modern psychologists view a personality as a complex phenomenon and multifaceted system that has an individual nature. According to them a personality revealed through the individual activity. The problem of universal personality has its own specifics. Its origin caused of historical, national and individual psychological factors.*

*The principles of universalism in the Renaissance, in comparison with the Middle Ages, was much entrenched. This is due to the empowerment of self-identity. When study the biographies of famous composers of those time, it is impossible not to notice the diversity realization of their creative genius. It was the mandatory combination of performance and compositional activity. It combined labor writer, musician and scientist too. In the history of music examples of such combinations are very much. The main ones are described in this paper.*

*The Renaissance artist was also a composer, head of concert life at court and organizer of music in Church. He had to meet all the artistic needs of their owners. Nobles or the clergy were "clients" of all musical events. Thus the dependence of the artist from the "employer" has stimulated the versatility of the latter. The many interests and activities are closely intertwined with each other. This makes it impossible to distinguish among them principal and derivatives species. One reason for this is the current incomplete of biographical information.*

*The author has identified the following features of the universal creative personality of the Renaissance:*

*1) the performing activities quantitatively and qualitatively dominated over all others; the composer creativity served for creative interests and needs of the performing work; the musician recognition led to its recognition of the virtuoso performer; this practice is preserved even partially in the nineteenth century;*

*2) the differentiation of activities of musician was insignificant; there is a close relationship between activities; forms of activities are not aware of their carriers as separate, but perceived as an indivisible whole;*

*3) specializations of performer-vocalist and performer-instrumentalist were absent; trend of mixing of the different types of performing and various skills has dominated; often the musician had another specialty (a poet, a philosopher, a mathematician, a lawyer, a diplomat);*

*4) the creative work "on demand" was widespread; creative ideas fueled of the practical needs of the court, or church service;*

*5) the phenomenon of universalism of creative person was in a syncretistic "immature" state; the combining of the two activities – a performance and a composition – was in the basis of universal personality of Renaissance musician; the adding to their of academic activities encountered much less frequently.*

**Key words:** *universal creative personality, composition, performance, musicology, music culture of the Renaissance.*

Роль особистості в історії навряд чи можна заперечити. Адже та чи інша подія, як правило, пов'язана з тією чи іншою відомою особою. Так, ім'я Христофора Колумба невіддільне від такої історичної події, як відкриття американського континенту, а ім'я Миколая Коперника – від утвердження в астрономії ідеї геліоцентризму. Іменами видатних полководців та політиків – Олександра Македонського, Наполеона, Вінстона Черчилля та інших марковані події давньої і сучасної історії. В історії культури феномен особистості відіграє, вочевидь, ще важливішу роль як у такій, що оголошує унікальність чи не найціннішою рисою події та її творця.

Загалом дослідження особистості налічує майже дві з половиною тисячі років. Сучасні психологи розрізняють різні періоди її вивчення. Зокрема, починаючи з V ст. до н. е. й аж до XIX ст. тривав так званий філософсько-літературний період дослідження особистості. Серед головних його представників – імена видатних філософів Сократа, Арістотеля, Бенедикта Спінози, Джона Лока, Девіда Юма та інших учених, які основну увагу приділяли питанням моральної і соціальної поведінки людини. З початку XIX до XX століття тривав клінічний період дослідження особистості, представниками якого були Зигмунд Фрейд, Альфред Адлер та Карл Густав Юнг – учені, які зосередилися на вивченні впливу хвороби на особистість. З початку XX століття до нинішнього часу триває експериментальний період дослідження особистості, з яким пов'язують, передусім, здобутки Олександра Лазурського, Ганса Айзенка, Раймона Кеттелла, Гордона Аллпорта.

Серед психологів нема єдиного погляду на природу особистості, проте більшість з них перебувають на спільних позиціях стосовно розуміння понять “людина”, “індивід”, “особистість” та “індивідуальність”. Загальноприйнятним є таке пояснення: людина – біологічна істота, наділена свідомістю і спроможна діяти розумно; індивід – окрема жива істота, представник біологічного роду; особистість – діяч суспільного розвитку, свідомий індивід, який займає певне становище в суспільстві й виконує певну суспільну роль; індивідуальність – властивості людини, в такому поєднанні, які конкретну людину відрізняють від інших людей [4, с. 370].

Загалом величезні за обсягом і завданнями дослідження особистості в сучасній психології зводяться до таких принципових позицій.

Перше. Вчені відзначають *складність і багатоаспектність* особистості як такої, що “проявляється в багатоманітності її психічних властивостей: спрямованості, тенденціях, рисах характері, здібностях” [11, с. 20]. Сергій Рубінштейн, зокрема, наголошував, що психічний зміст особистості становлять усі психічні процеси, кожен з яких робить важливий внесок у багатство її внутрішнього життя [10, с. 24].

Друге. Вчені дотримуються погляду, що особистість – це *системне явище*. “Становлення особистості проявляється не тільки у розвитку її окремих рис, а й у тому, що утворюються дедалі тісніші зв'язки між цими рисами, створюється цілісна особистість” [11, с. 31].

Третє. Проявом особистості є її *вчинки*, тобто *діяльність особистості* [11, с. 20]. Психічні властивості особистості – не початкова даність. Вони формуються і розвиваються в процесі діяльності [10, с. 25], а “розвиток особистості обумовлюється не тільки провідною діяльністю, а, як мінімум, комплексом актуальних форм діяльності та спілкування, інтегрованих типом активних взаємин особистості, що розвивається, та її соціального середовища” [9, с. 394].

Четверте. Важливими є спроби підкреслити *індивідуальну природу* особистості. Так, на думку Володимира Бехтерева, “особистість як поняття містить у собі активне ставлення до навколишнього світу, базоване на індивідуальній переробці зовнішніх впливів” [1, с. 15]. А Сергій Рубінштейн стверджував, що вивчення особистості охоплює питання: 1) що прагне людина; 2) що вона може; 3) в чому смисл її життя. У кожному конкретному випадку всі вони сплетені в єдиний вузол. “Наявність інтересу до певної сфери діяльності стимулює розвиток здібностей у відповідному напрямку, а наявність певних здібностей, зумовлюючи плідну роботу, стимулює інтерес до неї” [10, с. 27].

Окрему нішу в колі проблем особистості займає універсальна особистість, що широко проявилася, зокрема, в музичній культурі – національній та світовій. Її походження зумовлено

загальноісторичними, національно-культурними та індивідуально-психологічними чинниками, кожен з яких заслуговує на спеціальну увагу.

Мета статті – виявити характерні риси універсальної творчої особистості як феномена музичної культури доби Ренесансу.

Розглянемо загальноісторичні аспекти становлення універсальної особистості в епоху Відродження, коли порівняно із Середньовіччям принципи універсалізму значно утвердилися, що відбулося в результаті розширення можливостей самореалізації особистості. Вивчаючи біографії видатних композиторів того часу, неможливо не помітити засадничу багатогранність реалізації їхнього творчого генія, котра полягала не тільки в обов'язковому поєднанні виконавської та композиторської сфер діяльності, а й творчості у різних сферах мистецтва та культури одночасно – поєднанні письменницької і музичної, наукової і духовної праці тощо. Таких прикладів історія музики пропонує нам надзвичайно багато.

У монографії про Й. С. Баха М. Друскін зазначив, що в бахівський період і тривалий час до XVIII століття діяльність музикантів формується і визначається їхніми *службовими обов'язками*. Він виділив шість категорій такої діяльності, що “історично змінювалися, відображаючи мінливість соціальної дійсності, але як релікти минулого продовжували співіснувати”: 1) “міський трубач” (мультиінструменталіст у віданні магістрату); органіст міської церкви; 3) кантор при міській церкві; 4) “директор музики” або “директор хору” міських церков; 5) “камермузікус” (учасник придворної капели), вищий чин якого – концертмейстер; 6) придворний капельмейстер. У всіх перерахованих видах діяльності, за словами музикознавця, композиторська робота тісно перепліталася з виконавською. Могли, звичайно, зустрічатися інструменталісти, в яких слабше виражене творче начало, співаки приходського хору або канторату, позбавлені цього начала. Але композитор *обов'язково був одночасно і виконавцем*. Нерозривність подібного зв'язку зберігалась аж до Бетховена – вона порушилася лише до середини XIX століття” (всі виділ. – О. К.) [5, с. 33–34].

Діячів Ренесансу стосуються відомі слова Ф. Енгельса про те, що ця “епоха потребувала титанів і породила титанів за силою думки, пристрасті й характеру, *за різнобічністю* (курсив – О. К.) та вченістю” [8, с. 346]. Саме в цей час розпочалося сприйняття, розуміння і вираження у мистецтві особистості як “нової людини, котра усвідомлює свою цінність, автономність внутрішнього світу, вільного від середньовічних догм і схоластики, критично мислячої, прекрасної духовно і фізично” [7, с. 73].

Разом з тим Т. Ліванова зазначила: “Для музики епохи Відродження не завжди і не у всьому характерне втілення власне *особистісного* (курсив – О. К.) початку. Він був виражений з першою свіжістю почуттів у флорентійців XIV століття, сильно у Данстейбла і Дюфаї, а пізніше – запанував у мадригалістів кінця XVI століття. Але дуже багато чого у майстрів поліфонії з другої половини XV століття визначалося радше позаособистісним характером образності, “нейтральністю” тематизму, немов вони ще не були вільними від традицій середньовіччя, представляючи свого роду готичний струмінь у мистецтві епохи Ренесансу. Це, поза сумнівом, пояснювалось як особливими умовами існування їхнього мистецтва, так і самою його природою, специфікою” [7, с. 73].

Перешкодою цьому було те, що найсерйозніші музичні жанри того часу були пов'язані або з церквою, або з придворним мистецтвом, і що такі умови не дуже сприяли розвитку лірики чи драматизму як вираженню ліричного почуття. Крім того, сила музичного мистецтва, на відміну від образотворчого чи поетичного, полягала у внутрішньо-емоційному змісті, а також в особливо послідовному розробленні специфічних основ композиційної майстерності. В історичних умовах Середньовіччя і раннього Ренесансу ця “абстрактність музичного мистецтва ще не була подолана силою його емоційного наповнення і – при тенденціях до позаособистісної образності – привела до гіпертрофованого розроблення проблем музичного розвитку і формотворення” [7, с. 73–74].

“Якщо особистості переважної більшості італійського Ars nova не знайшли свого відображення в історії мистецтва, то один з них – Франческо Ландіні – залишився в історії власне як особистість. Його життя висвітлили сучасники, його рідкісний талант і різнобічні знання сяяли у вибраному товаристві флорентійських гуманістів, здобувши йому заслужену

прижиттєву славу” [7, с. 78]. Франческо Ландіні прославився, передусім, як органіст, за що був увінчаний лаврами у Венеції в 1364 році. Писати музику почав близько 1365 року. А в 1380 році був визнаний як композитор, котрий своєю славою затьмарив усіх сучасних італійських музикантів. Коло інтересів Ф. Ландіні не обмежувалося лише музикою. Він багато спілкувався в Флоренції з поетами, сам писав вірші, брав участь на рівних в естетичних дискусіях гуманістів. Увійшов в історію як автор 154 композицій, у тому числі понад 140-ка баллат, 11-ти мадригалів, двох каччій [7, с. 78–79].

За словами Т. Ліванової, в центрі епохи *Age nova* перебувала творча особистість Гійома де Машо, композитора, що, починаючи з 1322 року, понад двадцять років служив при дворі короля Богемії Яна Люксембурзького в Празі, а після смерті останнього – придворним музикантом французьких королів Іоанна Доброго, Карла V та священником у соборі Нотр-Дам у Реймсі. Був поетом, родоначальником школи французької поезії<sup>1</sup> та музикантом одночасно і як такий був високо оціненим за життя, а після смерті пишном прославлений в епітафіях [7, с. 65].

Де Машо писав музичні твори на власні тексти. Хоча з понад 200 його балад на музику покладено лише 42. Іноді він додавав у свої поетичні твори музичні вставки. Так, наприклад, у його поемі “Ліки Фортуни” використано такі музичні вставки, як балада, баладель віреле, ронделе, ле [7, с. 65]. Широко розгортаючи музичну композицію строфи, порівняно з трубадурами, Машо вчиняє не тільки як музикант, а й як поет, котрий шукає ширшу форму для свого твору. Т. Ліванова наголосила, що “музика була дуже потрібною Машо-поету. Його вірші нерідко риторичні й зовсім неясні за всієї їхньої витонченості. Музика набагато повніше, індивідуальніше і з м’якшими нюансами, ніж вони, говорить немов би про те ж: тема одна, але образність поезії Машо значно бідніша, ніж образність його музично-поетичних творів” [7, с. 66–67]. Це твердження музикознавець аргументує аналізом поетичного і музичного текстів свого рондо “*Cinc, un, trez*”, приходячи до висновку, що мистецтво Машо від початку й до кінця “тісно пов’язано зі словом поета, і вокальний початок у ньому явно переважає” [7, с. 67–70].

Прикладом творчої багатогранності була діяльність знаменитого Джованні П’єрлуїджі Палестрини. Протягом життя він служив співаком та регентом багатьох церковних капел, у тому числі знаменитого собору св. Петра в Римі (з 1551 року), керівником музики кардинала Луїджі д’Есте (фактично музичним директором), опісля священником (каноніком) та членом “Товариства майстрів музики”. Його діяльність співака і регента церковних капел зумовила появу великої кількості духовних творів – близько 100 мес, майже втричі більше мотетів [7, с. 148], близько сотні ламентаций, гимнів, літаній, духовних мадригалів, а також звертання до строгого поліфонічного стилю, культивованого у церковній практиці того часу.

Співаком, капелмейстером кардинала Луїджі д’Есте, пізніше придворним музикантом польського короля (кінець 1580-х – початок 1590-х років), а згодом і римського кардинала Альдо Брандіні працював свого часу видатний італійський мадригаліст, автор понад 600 світських творів та інтермедій на текст Оттавіо Рінуччіні “Єдиноборство Аполлона і Дракона” Лука Маренціо, чия творча індивідуальність сформувалася під час його служби при дворі.

Зв’язок композиторської творчості та виконавства спостерігаємо в Адріана Віллаерта, регента хору собору св. Марка у Венеції, що уславився використанням у своїх творах принципу диференціації хору на групи, розташовані в різних місцях собору, поширеного у церковній практиці Венеції того часу і, зокрема, в соборі св. Марка – з його наявністю двох органів, навколо яких і групувалися хористи. Віллаерт прекрасно використовував також органи та інструментальні склади, які не тільки давно утвердилися у вуличних процесіях, а й посіли постійне місце в соборі св. Марка, що став місцем урочистих держаних святкувань. Таким чином, досягнення композитора “не були випадковим наслідком сміливого польоту творчої фантазії; багато що йому доводилося обдумувати, співвідносити у пошуках найкращого вирішення наявного завдання в наявних умовах” [3, с. 161].

Спостереження щодо Адріана Віллаерта стосуються і його послідовників – видатних майстрів венеціанської поліфонічної школи Андреа і Джованні Габріелі, творча діяльність яких також була пов’язана з Венецією, собором св. Марка та венеціанською композиторською школою.

<sup>1</sup> Послідовниками Г. де Машо були поети Еташ Дешан та Жан Фруассар [7, с. 65].



Вплив службових обов'язків на композиторську творчість спостерігаємо і в діяльності Клемена Жаннекена, перебування якого на придворній службі у герцога Франсуа Гіза в умовах абсолютистської Франції, де роль короля була важливішою за роль церкви, стимулювало переважно звертання композитора до світської музики – вокальної поліфонічної шансон, в якій він і досягнув найвидатніших результатів [3, с. 271].

Уже відзначені особливості притаманні й для творчості композиторів нідерландської школи – Гійома Дюфаї, Жиля Беншуа, Йоганнеса Окегема, Якоба Обрехта, Жоскена де Пре, Орландо Лассо, які працювали придворними музикантами, співаками і регентами церковних капел (більшість пройшла через досвід діяльності папської капели в Римі), священниками, каноніками, педагогами, при цьому нерідко (як Окегем) захоплювалися математикою, філософією.

Ознаки універсальності помітні й у діяльності Яна Гуса, очільника руху Чеської Реформації, ректора Празького університету, палкого проповідника. Йому приписують не менше 18 пісень, хоча лише про дві з них відомо достеменно, що вони належать цьому авторові (“Христе Боже, князь наш щедрий”, “До нас прийди, бажаний наш”). У цьому ж напрямку діяли і послідовники Яна Гуса, зокрема Ієронім Празький, який був не тільки видним музикантом-практиком, а й теоретиком музики, а також Ян Чапка, священник і автор низки популярних гуситських гімнів [2, с. 312–314], а згодом – відомий учений, ректор Празького університету Ян Кампанус Водянський, який писав чотириголосні псалми, близькі до протестантських хоралів<sup>1</sup> [7, с. 174].

Одним із зразків універсальної особистості епохи Відродження є Джироламо Фрескобальді (1533–1643) – композитор, органіст, клавесиніст, а також автор влучних педагогічних коментарів до своїх творів<sup>2</sup>. Із чеських митців XVI століття в цьому сенсі варто відзначити творчість Яна Криштова – художника, поета й композитора, майстра поліфонії [2, с. 320]. З польських – Миколая Зеленського (1150–1615) – органіста та керівника капели в Ловичі, автора низки духовних творів [2, с. 337] і Вацлава Шамотула, співака королівської капели, а потім придворного музиканта князя Радзивілла у Вільно, автора мотетів, Давидових псалмів та вокально-інструментальних творів, і Миколу Гомулку – співака королівської капели, трубача, флейтиста капели й автора “Мелодій на польський псалтир”, що охоплювали 150 чотириголосних псалмів [7, с. 175], з англійських – великого поліфоніста XV століття Данстейбла, який був не тільки композитором, а й математиком і астрологом [2, с. 351], Томаса Морлі, автора численних мадригалів та трактату “Повний і загальнодоступний вступ до музики” [2, с. 361].

Характерною для іспанського Ренесансу постаттю універсального митця був Хуан дель Енсіна, відомий, передусім, як родоначальник іспанського театру, видатний поет і теоретик літератури (трактат “Arte de poesia castallana”), драматург і актор, керівник пересувної театральної трупи і музикант [3, с. 388–389]. Принципи діяльності Енсіни продовжив Лука Фернандес, який працював на кафедрі музики в Саламанському університеті, поєднуював таланти поета і композитора та писав “діалоги для співу”, що служили підготовчим матеріалом для майбутньої опери [3, с. 391].

У цьому контексті варто згадати і таких іспанських композиторів, як Крістобаль де Моралес, Франсіско Герреро, Томас Луїс де Вікторія, хориста, диригента, композитора й педагога Крістобала де Моралеса, органіста, композитора та вченого Конрада Паумана, автора теоретичного трактату “Основи органного мистецтва” й збірки творів для органу “Буксхаймська органна книга” тощо.

Окремий інтерес становить той різновид ренесансного універсальності, в якому композиторська, виконавська, педагогічна діяльність (вказані у класифікації М. Друскіна)

<sup>1</sup> Серед авторів текстів і музики протестантських хоралів необхідно назвати і Мартіна Лютера, хоча питання приналежності йому багатьох наспівів залишається дискусійним [2, с. 397].

<sup>2</sup> Зокрема, в передмові до своєї збірки токат для чембало або органу він рекомендував “не дотримуватися строго метру і темпу, а заповільнити або прискорити рух, як це робиться в мадригалах, відповідно до чуття та смислу слів (!) Композитор дозволяв, щоб у його токатах були зіграні не всі пасажі і не всі розділи – на розсуд виконавця, що бажав завершити твір в будь-який підходящий момент” [7, с. 301].

поєднуються зі спробами наукових досліджень. Цікавими щодо цього є постаті відомих теоретиків та композиторів того часу Джозефо Царліно, Філіпа де Вітрі, Генріха Глареана. Перший тривалий час (з 1565 року й аж до смерті) обіймав посаду музичного керівника капели собору св. Марка. Але вже до того часу проявив себе не тільки як композитор, а й як видатний мислитель свого часу, адже у 1558 році вийшов у світ його основний музично-теоретичний трактат “Настанови гармонії”, що витримав три видання ще за життя автора. А після його початку роботи в капелі побачили світ інші праці Дж. Царліно – “Докази гармонії” (1571) та “Музичні додатки” (1588). Як теоретик Царліно велику увагу приділяв живій музичній практиці, формам і характеру сучасного йому музикування, процесу виконання тощо, і це не випадково, бо, з одного боку, смисл заняття музикою в епоху Відродження полягав, передусім, у практичному музикуванні [3, с. 181], з іншого – це зумовлювалось і, власне, характером його індивідуальної діяльності. У підході до оцінки творчої особистості Царліно “відкидав середньовічну боеціанську традицію розмежування *musicus*’а (вченого музиканта) і *cantor*’а (музиканта-практика). Ідеалом справжнього композитора для Царліно був його вчитель Віллаерт, який поєднував у своїй діяльності, на думку Царліно, науково-дослідницький і професійно-практичний підхід” [3, с. 186].

Філіп де Вітрі – композитор, теоретик, автор трактату “Нове мистецтво” (“*Ars Nova*”), і в цьому сенсі його творча особистість співвідносна з досягненнями Дж. Царліно. З іншого боку, він, як і інший великий представник *Ars nova* Гійом де Машо, був поетом-композитором, тобто писав музику до власних віршів, та, що важливо, і музичним, і літературним творам де Вітрі притаманний виразно раціональний підхід [7, с. 63], а це, на наш погляд, корінилося в його захопленні науковими дослідженнями.

Творча особистість визначного музикознавця Генріха Глареана, який одночасно був філологом, істориком, географом і математиком, – приклад універсалізму ширшого плану. Головною його музикознавчою працею є трактат “Дванадцятиструнник” (1547), де він виступив проти ідей середньовічної схоластики, долучивши до числа узаконених ладів іонійський та еолійський [2, с. 404]. Відсутність виконавської і композиторської практики не дає змоги класифікувати постать Г. Глареана як універсального музиканта, проте діапазон зацікавлень розкриває його безпосередню належність до істинних гуманістів.

Специфічним явищем стосовно універсалізму була творчість мейстерзінгерів, витоки яких споріднені з культурою лицарського міннезангу. Згідно з кодексом мейстерзінгерів увели звання “співака”, “творця тексту” і “майстра”. Останнє звання – найвище в ієрархії – передбачало універсальне вміння написати слова, музику і виконати пісню [2, с. 392]. Найвидатнішим явищем мейстерзангу стала творчість Ганса Сакса, нюрнберзького чоботаря, який самотужки вивчив поезію і музику різних часів і народів та створив 4270 наспівів, у тому числі 13 знаменитих “наспівів майстра”, що стало підставою для того, щоби вважати його найвидатнішим поетом і композитором свого часу<sup>1</sup> [2, с. 394].

Висвітлені факти і закономірності, пов’язані зі специфікою придворної служби та роботи з церковними капелами, притаманні більшості композиторів Ренесансу. Необхідність задовольняти всі мистецькі потреби своїх господарів, які виступали у ролі “замовників” тих чи інших музичних подій і забезпечували їх фінансування, зумовлювала те, що виконавець був одночасно і композитором, і нерідко організатором концертного життя при дворі чи керівником музичного оформлення богослужінь. Безпосередня залежність митця від його роботодавця стимулювала багатофункціональність останнього. Зрештою, багатогранність інтересів і видів діяльності тісно перепліталися між собою, впливаючи один на одного настільки, що розділити, що саме було провідним, а що похідним не вбачаємо можливим (одна з причин цього – неповнота існуючої біографічної інформації, лише часткове збереження нотних текстів тощо).

Таким чином, з урахуванням викладеного, приходимо до висновку, що універсальна творча особистість у добу Ренесансу відзначалася такими рисами і властивостями: 1) кількісним і якісним домінуванням виконавської діяльності над усіма іншими;

<sup>1</sup> Іншим видним мейстерзінгером був учень Сакса Адам Пушман. Поряд з поезією і музикою він писав театральні твори, а також видав спеціальний трактат про правила німецького мейстерзанга (1572) [2, с. 394].

композиторська творчість була похідною та служила інтересам і запитам виконавської праці. Саме тому визнання музиканта зумовлювало його визнання, передусім, як виконавця-віртуоза, і така практика збереглася й у XVIII і навіть частково аж у XIX столітті; 2) диференціацією видів діяльності – незначною, між ними – тісний, нероздільний взаємозв'язок, самі діяльності їхні носії не мислять і не усвідомлюють як окремі й самодостатні, всі вони існують в руслі розуміння професії музиканта як неподільного цілого; 3) відсутністю спеціалізації виконавця-вокаліста і виконавця-інструменталіста, спостерігала тенденція змішування різних видів виконавства, а також змішування різних професійних навичок, зокрема, нерідко оволодіння поряд з професією музиканта суміжною спеціальністю – творчою – поета, філософа або раціональною – математика, юриста, дипломата тощо; 4) зумовленістю творчих ідей практичними потребами придворної або церковної служби, творчою роботою “на замовлення”; 5) “недорозвиненістю”, певним синкретичним станом феномена універсалізму особистості, оскільки переважно ренесансна особистість музиканта сформована двома видами діяльності і виконавством і композицією, значно рідше трапляється основний її тип як поєднання трьох основних видів діяльності “виконавець–композитор–науковець”.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бехтерев В. М. Психологическое определение личности / В. М. Бехтерев // Психология личности в трудах отечественных психологов / [сост. Куликов В. В.]. – Санкт-Петербург ; Москва ; Харьков ; Минск : Питер. – 2000. – 480 с.
2. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. – Ч. 1 / Р. И. Грубер. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1965. – 414 с.
3. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. – Т. 2. Ч. 1 / Р. И. Грубер. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1953. – 413 с.
4. Дрозденко К. С. Загальна психологія у практичному вимірі : підруч. / К. С. Дрозденко. – К. : ВД “Професіонал”, 2007. – 608 с.
5. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друскин. – М. : Музыка, 1982. – 383 с.
6. Кононов В. Нидерландские композиторы XV–XVI веков / В. Кононов. – Ленинград : Музыка, 1984. – 96 с.
7. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: учеб. – В 2-х кн. – Кн. 1: От античности к XVIII веку / Т. Ливанова. – М. : Музыка, 1986. – 462 с.
8. Маркс К. Сочинения. – Т. 20. / [изд. 2-е.] / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М. : Государственное издательство политической литературы, 1961. – 824 с.
9. Петровский А. В. История и теория психологии: в 2-х тт. – Т. 2 / Петровский А. В., Ярошевский М. Г. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1996. – 416 с.
10. Рубинштейн С. Л. О личностном подходе / С. Л. Рубинштейн // Психология личности в трудах отечественных психологов / [сост. Куликов В. В.]. – Санкт-Петербург ; Москва ; Харьков ; Минск : Питер. – 2000. – 480 с.
11. Рыбалко Е. Ф. Становление личности / Е. Ф. Рыбалко // Социальная психология личности. – Ленинград : Знание, 1974. – С. 20–31.

#### REFERENCES

1. Bekhterev, V. M. (2000), Psychological Definition of Personality, *Psikhologiya lichnosti v trudach otechestvennykh psikhologov. Sbornik nauchnykh trudov* [Personality Psychology in the works of domestic psychologists. Collection of scientific papers], Sankt-Petersburg; Moscow; Kharkov; Minsk, Piter, pp. 15–17. (in Russian).
2. Gruber, R. I. (1965), *Vseobshchaya istoriya muzyki* [General History of Music], Part 1, Moscow, Gosudarstvennoye muzykal'noye isdatel'stvo. (in Russian).
3. Gruber, R. I. (1953), *Istoriya muzykal'noy kul'tury* [The History of Musical Culture], Volume 1, Part 1, Moscow, Gosudarstvennoye muzykal'noye isdatel'stvo. (in Russian).
4. Drozdenko, K. S. (2007), *Zahalna psykhohohiia u praktychnomu vymiri: pidruchnyk*. [General Psychology in Practical Measurement: textbook], Kyiv, VD “Profesional”. (in Ukrainian).

5. Druskin, M. S. (1982), *Iogann Sebast'yan Bakh* [Iogann Sebastyan Bakh], Moscow, Muzyka. (in Russian).
6. Kononov, V. (1984), *Niderlandskiye kompozitory XV–XVI vekov* [Netherlands composers of XV–XVI centuries], Leningrad, Muzyka. (in Russian).
7. Livanova, T. (1986), *Istoriya zapadnoyevropeyskoy muzyki do 1789 hoda* [The History of Western European Music Before 1789], Part 1, Moscow, Muzyka. (in Russian).
8. Marks, K. and Engel's F. (1961), *Sochineniya*, [Works], Volume 20, Moscow, Hosudarstvennoye izdatel'stvo politicheskoy literatury, (in Russian).
9. Petrovskiy, A. V. (1996) *Istoriya i teoriya psikhologii*, [History and Theory of Psychology], Volume 2, Rostov-on-Don, Izdatel'stvo "Feniks". (in Russian).
10. Rubinshtein, S. L. (2000), About the Personal Approach *Psikhologiya lichnosti v trudakh otechestvennykh psikhologov* [Personality Psychology in the works of domestic psychologists], Sankt-Petersburg; Moscow; Kharkov; Minsk, Piter, pp. 23–32. (in Russian).
11. Rybalko, Ye. F. (1974) Becoming or the Person, *Sotsial'naya psikhologiya lichnosti* [Social Psychology of Personality], Leningrad, Znaniye, pp. 20–31. (in Russian).

УДК 784.21+78.073

Вадим Яромчук

#### ПЕРСПЕКТИВИ ПОБУТУВАННЯ АКАДЕМІЧНОГО ВОКАЛУ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

*У статті розглянуто основні проблеми, пов'язані з побутуванням академічного вокалу в культурі сьогодення. Висвітлено особливості напрямку Classical crossover, що є певною універсальною системою, базованою на принципі інтертекстуальності, яка ґрунтується на високій виконавській майстерності вокалістів і характерна значним слухацьким інтересом.*

**Ключові слова:** академічний вокал, вокальне мистецтво, Classical crossover, слухач, інтертекстуальність, виконавство.

Вадим Яромчук

#### ПЕРСПЕКТИВЫ БЫТОВАНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО ВОКАЛА В НАЧАЛЕ ХХІ ВЕКА

*В статье рассмотрены основные проблемы, связанные с бытованием академического вокала в культуре современности. Освещены особенности направления Classical crossover, которое является определенной универсальной системой, основанной на принципе интертекстуальности, базирующейся на высоком исполнительском мастерстве вокалистов и характеризующейся значительным слушательским интересом.*

**Ключевые слова:** академический вокал, вокальное искусство, Classical crossover, слушатель, интертекстуальность, исполнение.

Vadym Yaromchuk

#### PROSPECTS FOR THE EXISTENCE OF ACADEMIC SINGING AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

*Vocal art has a significant history of its existence. However, formation of modern academic solo singer's school took place much later than the appearance of vocal music and as such is associated with persistent tradition. The appearance of academic solo singing could be considered in*

*connection with certain musical genres within which formed the basis and modern performance. Quite a long time was defined specificity academic singing opera genre. Moreover, this process happened in reverse. During the development of opera has developed three major performing manners: cantilena, recitation and singing coloratura. Specificity of sound academic vocals associated with the phenomenon of resonance theory of the art of singing. Resonance theory of art song, based on the practice of the masters of vocal art and comprehensive study of acoustics, physiology and psychology of singing process, explains the possibility of achieving with minimal physical exertion of phonation great strength singing voice, beauty of tone, voicing and airiness sound, high phonetic qualities of vocal language (diction), durability of professional stage singer. Resonance theory art of singing is not only explains but indicates ways to achieve vocal perfection.*

*Pressing issue is to examine the existence of contemporary classical music in general and its demand in today's conditions. New direction Classical crossover gaining more popularity among the most diverse population, some advocates universal system based on high performance mastery vocalists and instrumentalists. Academic vocal art has always been developing according to the requests of the audience and in the close relationship between composer and performer. We believe Classical crossover acts specific guidance for the further development of the singer's manner. For works of this area characterized by a melody, typical Italian tradition, singing opera, symphonic orchestration, polyphony and characteristic sound elements of mass musical genres. This style is designed for singers with a broad vocal capabilities and high level of professionalism.*

*Classical crossover associated with this principle as intertextuality, development and prospects which lie in the ability to hear the composer in another material new content or create it with a sense already signed it. The principle of intertextuality and built on it the direction Classical crossover with a great future. In our opinion, he is a vocal Meanwhile the prospect of academic art to facilitate its promotion of the listening and viewing audience and stimulate the development of vocal skills singing.*

**Key words:** *academic singing, vocal, Classical crossover, listener, intertextuality, performance.*

Вокальне мистецтво має чималу історію свого існування, так само, як і практика гри на музичних інструментах. Проте остання доволі часто отримувала різну оцінку залежно від провідної парадигми, яка побутувала в конкретно-історичний момент. Ще за часів античності грецькі філософи Платон та Арістотель надавали вокальній музиці панівного значення, порівняно з інструментальною. Сучасний дослідник А. Тормахова зазначає, що у філософії Платона представлений доволі цікавий підхід, згідно з яким музиці надається важливе значення у побудові ідеальної держави. Так на людину може впливати найбільше вокально-інструментальна музика, в якій поєднується мелодія та поетичний текст, а також ритм, лад і гармонія. “Аналіз засобів виразності, а саме мелодії і ритму, та їх естетичного впливу, Платон також пов’язує з їх соціальним значенням. Саме мелодія та ритм найбільше захоплюють душу і спонукають людину наслідувати зразкам прекрасного, які дає йому музичне мистецтво” [6, с. 15].

Музика вокальна здебільшого не полишала панівних позицій до сьогодення. Вокально-хорова музика була й залишається основою церковного співу в православній традиції і надзвичайно цікаво представлена у поєднанні з інструментальною у західноєвропейському просторі. Проте сучасна академічна сольна співацька школа сформувалася набагато пізніше, ніж виникла вокальна музика як така, та пов’язана зі стійкою традицією. Дослідження основних позицій, що становлять основу вокального сольного виконавства у межах “академічного” співу, а також прогнозування шляхів його розвитку в умовах полікультурного суспільства є актуальним завданням, виконання якого допоможе сформулювати певний алгоритм взаємодії між традицією та новаторством.

Дослідження вокального мистецтва представлено в роботах різного характеру. Сучасні автори приділяють увагу питанню сценографії та режисури опер, різноманітним техніко-виразним аспектам, значенню звукозапису для розвитку музичної практики. Обґрунтування вокального мистецтва розпочалося ще за часів античності. Згодом були написані роботи не лише філософів, а й теоретиків музики. Серед робіт, представлених у музикознавчій думці

сьогодення, можна виокремити науково-методичні розробки В. Морозова [4], присвячені резонансній теорії мистецтва співу, статті Н. Міхєєвої [3] та Е. Цодокова [7], в яких розкрито взаємозв'язок традиції становлення вокалу з оперним жанром. У працях А. Денисова [2] розглянуто специфіку принципу інтертекстуальності в музиці. Стильовий напрямок classical crossover детально аналізує дослідник Л. Данько [1]. Загальні тенденції побутування академічної музики в умовах культури сьогодення представлені у розробці О. Сімоновського [5]. Звернення до різнопланових робіт даних авторів сприятиме створенню цілісного викладу окресленої проблематики нашого дослідження, пов'язаного з практикою вокальної майстерності співака в академічній манері та можливими перспективами подальшого розвитку цієї сфери музичної творчості.

Мета статті – висвітлити тенденції академічного співу в умовах розвитку культури ХХ–ХХІ століть, динаміку якого вбачаємо у зверненні до напрямку Classical crossover.

Виникнення сольного академічного співу можна розглядати у зв'язку з певними музичними жанрами, в межах яких формуються основи й сучасного виконавства. Так, безперечно, тривалий час специфіка академічного вокалу визначалася жанром опери. Причому цей процес відбувався й у зворотному напрямку. Н. Міхєєва, сучасний дослідник, вказує на те, що у вокальній музиці після перетворення опери у масове видовище роль співака у формуванні жанру була очевидною. Виконавські можливості співаків спонукали композиторів до експериментів як з мелодичною лінією, так і з їх поєднанням у номерах ансамблевих. “Так з'явилися віртуозні кабалети та стрети, каватини й оперні романси як сольні номери з нескінченно довгими співучими мелодіями, а також найрізноманітніші різновиди дуетів, терцетів і квартетів, що передбачали майстерне володіння співацьким голосом. Вони добре відомі нам завдяки операм Вівальді, Генделя, Белліні, Россіні, Верді, Чайковського. Також знані багато імен великих співаків ХVIII–ХІХ ст., від Фаріnellі та Фаустіні Бордоні до Фігнера, Шаляпіна, Крушельницької” [3, с. 54].

Протягом розвитку оперного мистецтва склалися три основні виконавські манери: кантілена, декламація та колоратурний спів. Е. Цодоков наголосив на тому, що весь розвиток оперного жанру, його національні, історичні та стилістичні різновиди багато в чому характеризуються саме співвідношенням цих трьох типів співу [7]. Специфіка звуковидобування в академічному вокалі пов'язана з резонансною теорією мистецтва співу. Хоча вона так чи інакше була частково представлена в різноманітних методичних розробках, детальний та систематизований виклад поданий лише в роботах В. Морозова. Він розглядає сім важливих функцій співацьких резонаторів, що забезпечують естетико-технічні властивості голосу вокаліста: енергетична, генераторна, фонетична, естетична, захисна, індикаторна, активізуюча, хоча й вказує на те, що їх виділення – умовне, адже всі вони взаємопов'язані. В. Морозов зазначив: “Резонансна теорія мистецтва співу, базована на практиці майстрів вокального мистецтва і на всебічному вивченні акустики, фізіології і психології співочого процесу, пояснює можливість досягнення за мінімальних фізичних напруг органів голосоутворення великої сили співочого голосу, краси тембру, дзвінкості та повітряності звуку, високих фонетичних якостей вокальної мови (дикції), легкості й невтомності голосоутворення, довговічності професійної сценічної діяльності співака” [4, с. 370]. Природно, резонансна теорія мистецтва співу не тільки це пояснює, а й вказує шляхи досягнення вокальної досконалості.

Хоч аналіз техніки вокального звуковидобування є важливим питанням, проте, на нашу думку, більшої актуальності набув розгляд побутування сучасної академічної музики загалом та її затребуваності в умовах сьогодення. В останні роки відбувається переосмислення значення виконавця. З одного боку, як вказує О. Сімоновський, можна спостерігати стійкий інтерес з боку широкої слухацької аудиторії до мультимедійної продукції, що містить не лише класичну, романтичну музику, а й серйозну сучасну. Також непоодиноким є звернення до музики класичної як супроводу в кінострічках, рекламі й навіть як рингтони. “Симфонічна і камерна музика, будучи програмною за сутністю, традиційно супроводжує кіно-дійства усіх мислимих та немислимих жанрів, наповнюючи їх емоційною динамікою не менше, ніж відеоряд. Дуже часто художня цінність саундтреку (нового жанру програмної музики, що виник у другій

половині ХХ сторіччя!) у багато разів перевершує досягнення самого фільму і музика стає відомішою та популярнішою, ніж привід, що її породив” [5]. Проте, з іншого боку, виникає таке явище, як “класика у сучасній обробці”, котре О. Сімоновський охарактеризував як те, що має тільки негативне забарвлення. На противагу останній тенденції, певною “альтернативною примітивістському підходу”, є новий напрямок Classical crossover, який набуває дедалі більшу популярність серед найрізноманітніших верств населення, служить певною універсальною системою, що базується на високій виконавській майстерності вокалістів та інструменталістів.

Академічне вокальне мистецтво завжди розвивалося залежно від запитів аудиторії та у тісному взаємозв'язку між композитором і виконавцем. На нашу думку, Classical crossover є певним дороговказом для подальшого розвитку співацької манери. Адже величезний розрив між композитором, виконавцем та слухачем, який відбувся у результаті значного розвитку технік композиції у ХХ столітті, сприяв втраті інтересу аудиторії, а отже, й можливих потенційних співаків. Виникнення ж даного напрямку хоча й не може претендувати на тотальне новаторство, є певною нішею, в рамках якої можна залучити слухача й до надбань академічного мистецтва.

Значна увага Classical crossover приділена у розробках Л. Данько. Він дав наступне визначення: “Сучасний музичний напрям, заснований на творчому синтезі елементів другого й третього “пластів” музичної культури (а саме стильових особливостей академічної музики і актуальних звучань “нових масових жанрів ХХ століття”) [1, с. 7]. Автор вказав на те, що у випадку з Classical crossover’ом доречно говорити не стільки про єдиний стиль, скільки про своєрідний синтетичний напрямок сучасної музичної культури. Це явище характерне гнучкістю розвитку, що дає змогу поєднувати академічну основу з найсучаснішими музичними тенденціями. Передумовами появи Classical crossover стали спільні виступи рок-музикантів і оперних зірок (М. Кабальє і Ф. Меркьюрі, Л. Паваротті та Zuccherо, Х. Каррерас і К. Майні), які згодом сприяли академізації окремих творів масової культури, й вони увійшли до репертуару виконавців даного напрямку.

Це явище широко представлене в сучасній музичній культурі, як у вокальній, так і в інструментальній творчості. Причому саме у вокальних творах найяскравіше проявляються особливості синтетичної природи класичного crossover’a, адже можливі варіанти стильового синтезу у рамках як вокальної складової, так й інструментального супроводу. Репертуар виконавців становить “легка” класична музика, фрагменти з мюзиклів, а також адаптації поп- і рок-композицій. Л. Данько виділяє ті риси, які притаманні для вокальної складової напрямку: “У даній групі творів чітко вказано з’єднання музичних особливостей другого пласту (яскравий мелодизм, властивий італійській традиції, оперний вокал, симфонічна оркестровка, характерне багатоголосся) і елементів звучання масових музичних жанрів (посилення ролі ритмічної складової, електронні тембри і немюзичні шумові включення в аранжуванні)” [1, с. 13]. Хоча “легкість” репертуару сприяє популярності у слухачької аудиторії, даний стиль розрахований на співаків, які володіють широкими вокальними можливостями і високим рівнем професіоналізму.

А. Денисов у своєму дослідженні також звернувся до напрямку Classical crossover, що пов’язаний з таким принципом як інтертекстуальність. Його автор трактує як використання чужого музичного матеріалу в тій або іншій якості у своєму творі, що набуло статусу стійкої тенденції у ХХ столітті. Власне інтертекстуальність проявляється як усвідомлення композиторами другої половини ХХ століття їх свободи в тому, що саме вони використовують як запозичений матеріал і в які саме умови його поміщають. Так, можливе використання музичних елементів, які належать до різних епох та стильових напрямків. “Уже сам його історичний діапазон вражає – від григоріанського хоралу до творів сучасників (а також і своїх власних опусів). Автор може звернутися і до мотивів популярної пісні, й до знаменного розспіву” [2, с. 129]. А. Денисов зауважив, що при цьому інтертекстуальна взаємодія характерна не лише для академічної музики, саме напрямок Classical crossover є місцем, в якому класика й естрада безпосередньо контактують, причому починаючи від цитування і закінчуючи аранжуванням.

Проте, звичайно ж, виникає питання стосовно того, наскільки використання інтертекстуальності при створенні художнього твору має майбутнє. Хоча може виникнути враження, що композитори вичерпали її потенціал, навіть будуючи твори тільки з цитат. Але А. Денисов наголосив, що даний принцип реалізовувався і набагато раніше, не лише в XX столітті, а й у музиці доби Ренесансу та бароко. "... численні ситуації пародійного запозичення в церковній музиці Ренесансу та бароко аж ніяк не перетворюють її в переказ чужого тексту" [2, с. 132]. Насправді, розвиток і перспективи інтертекстуальності полягають в умінні композитора почути в чужому матеріалі новий зміст або ж створити його за допомогою сенсу, вже укладеного в нього. "Можливості її розвитку – в подоланні семантичної інерції, відчутті динаміки і рухливості, можливості зсуву сформованих значень. Необхідність розуміння багатозначності чужого матеріалу, відкритість його смислового потенціалу і становлять об'єктивне майбутнє міжтекстових взаємодій як творчого методу" [2, с. 132–133]. Таким чином, варто зазначити, що і сам принцип інтертекстуальності та побудований на ньому напрямок Classical crossover мають велике майбутнє. На нашу думку, саме він є тією перспективою розвитку вокального академічного мистецтва, що сприятиме його популяризації серед слухацької та глядацької аудиторії і стимулюватиме розвиток вокальної майстерності співаків.

Отже, музичне виконавство тісно взаємопов'язане з композиторською творчістю. Їх взаємовплив відбувається протягом усієї історії музичного мистецтва. Але так само важливим компонентом музичного процесу є постать слухача. Внаслідок стрімкого розвитку композиторських технік виникає певний розрив між слухачем й автором. Сферою, яка сприятиме їх інтеграції, є напрямок Classical crossover. Його надзвичайна популярність, чого досягають шляхом використання принципу інтертекстуальності, стимулюватиме подальший розвиток вокальної майстерності академічних співаків, а отже, й активізацію слухацького інтересу до виконавців.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Данько Л. И. Музыкальное направление classical crossover в современной аудиовизуальной культуре: автореф. дис. на сосискание науч. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.09 "Теория и история искусства" / Л. И. Данько ; Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов. – СПб., 2013. – 24 с.
2. Денисов А. В. Интертекстуальные взаимодействия в музыке второй половины XX века: тенденции и перспективы / А. В. Денисов // Культура в жизни человека и общества (Современные стратегии развития культуры и сохранения культурно-исторического наследия): материалы региональной научно-практической конференции, Барнаул, 26–27 сентября 2014 г. / [редкол.: Е. И. Балакина, Т. И. Заковряшина, И. А. Балацкая]. – Барнаул: РИО АКУНБ, 2014. – С. 128–134.
3. Михеева Н. Звукозапись как ориентир для исполнительской деятельности / Н. Михеева // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 41. Класика в сучасній культурі. – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського ; [ред.-упоряд. Л. В. Русакова]. – Харків : Видавництво ТОВ "С. А. М.", 2014. – С. 52–59.
4. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов. – М. : Центр "Искусство и наука", 2002. – 496 с.
5. Симоновский А. Парадокс. Классическая музыка и академическое исполнительство/ – 2011. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://simonovskijaleksej.musicaneo.com/blog/articles/view/292.html>.
6. Тормахова А. М. Філософія музики в контексті європейської музичної культури XIX–XX ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 09.00.08 "Естетика" / А. М. Тормахова ; Київський національний ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2009. – 16 с.
7. Цодоков Е. Вокал оперный [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/vocaloperny.html>.



REFERENCES

1. Dan'ko, L. I. (2013), "Musical Influences classical crossover in contemporary audiovisual culture", Thesis abstract for Cand. Sc. (theory and history of art), 17.00.09, Sankt Petersburg Humanitarian University of Trade Unions, Sankt Petersburg, 24 p. (in Russian).
2. Denisov, A. V. (2014), "Intertextual interaction in the music of the second half of the twentieth century: trends and perspectives", *Kul'tura v zhizni cheloveka i obshchestva (Sovremennye strategii razvitiya kul'tury i sokhraneniya kul'turno-istoricheskogo naslediya): materialy regional'noy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Culture in human life and society (Modern strategies of cultural development and preservation of cultural and historical heritage): Materials of regional scientific-practical conference], Editorial board E. Balakina, T. Zakovryashina, I. Balatskaya, Barnaul, RYO AKUNB, September 26–27, 2014, pp. 128–134. (in Russian).
3. Mikheeva, N. (2014), Recording as a guide for performing activities, *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zb. nauk. st. Vyp. 41. Klasyka v suchasni kulturi* [Problems of interaction art, pedagogy and theory and practice of education: Coll. Science. Art. Vol. 41 Classics in modern culture.], Red.-compilation. L. Rusakova, Kharkiv I. Kotlyarevskiy National University of Arts, Kharkiv, Vydavnytstvo TOV "S. A. M.", pp. 52–59. (in Ukrainian).
4. Morozov, V. P. (2002), *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoy teorii i tekhniki* [The Art of resonant singing. Fundamentals of resonance theory and technique], Moscow, Tsentr "Iskusstvo i nauka". (in Russian).
5. Simonovskiy, A. (2011), Paradox. Classical music and academic performance, available at: <http://simonovskijaleksej.musicaneo.com/blog/articles/view/292.html>. (in Russian).
6. Tormakhova, A. M. (2009), "The philosophy of music in the context of European musical culture of the XIX–XX centuries", Thesis abstract for Cand. Sc. (aesthetics), 09.00.08, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, 16 p. (in Ukrainian).
7. Tsodokov, E. The vocal of opera, available at: <http://www.belcanto.ru/vocaloperny.html>. (in Russian).

7.071.2:78.087.68

Юлія Воскобойнікова

**НАУКОВО-РЕСТАВРАЦІЙНА ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ  
УКРАЇНСЬКИХ РЕГЕНТІВ В'ЯЧЕСЛАВА БОЙКА, ІГОРЯ САХНА  
ТА ПРОТОІЄРЕЯ ДИМИТРІЯ БОЛГАРСЬКОГО**

*У статті проаналізовано науково-дослідницьку та педагогічну діяльність регентів В'ячеслава Бойка, Ігоря Сахна та протоієрея Димитрія Болгарського. Визначені їх основні професійні здобутки, охарактеризовано творчу індивідуальність, виокремлено специфіку наукової, виконавської та педагогічної діяльності. Уведено поняття науково-реставраційної регентської діяльності, яке відповідає не лише вивченню церковно-хорової культури минулого, а й відродженню співацької традиції у виконавській та богослужбовій практиці.*

**Ключові слова:** регент, регентська діяльність, традиційні розспіви, Синодальна школа, хорове виконавство, науково-реставраційна діяльність.

Юлія Воскобойнікова

**НАУЧНО-РЕСТАВРАЦИОННАЯ И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ  
УКРАИНСКИХ РЕГЕНТОВ ВЯЧЕСЛАВА БОЙКО, ИГОРЯ САХНО  
И ПРОТОИЕРЕЯ ДИМИТРИЯ БОЛГАРСКОГО**

*В статье проанализирована научно-исследовательская и педагогическая деятельность регентов Вячеслава Бойко, Игоря Сахно и протоиерея Димитрия Болгарского. Определены их*

основные профессиональные достижения, охарактеризована творческая индивидуальность, выделена специфика научной, исполнительской и педагогической деятельности. Введено понятие научно-реставрационной регентской деятельности, которое соответствует не только изучению церковно-хоровой культуры прошлого, но и возрождению певческой традиции в исполнительской и богослужбной практике.

**Ключевые слова:** регент, регентская деятельность, традиционные распевы, Синодальная школа, хоровое исполнительство, научно-реставрационная деятельность.

Yuliya Voskoboinikova

**RESEARCH RESTORATION AND PEDAGOGICAL ACTIVITY  
OF UKRAINIAN PRECENTORS VYACHESLAV BOIKO, IGOR SAKHNO  
AND ARCHPRIEST DIMITRY BOLGARSKIY**

*At the turn of XX–XXI centuries an active revival of church singing began at the post-Soviet territories. In Ukraine, that time is characterized by the appearance of young precentors with higher musical education, which not only raised the church singing to the next level, but also actively engaged in the research and development activity of church-singing tradition. The leading position among them belongs to the activities of Vyacheslav Boiko, Igor Sakhno and Archpriest Dimitry Bolgarskiy.*

*The aim of the article is to identify the basic principles of the abovementioned precentors' activities and their role in establishing of modern church-singing culture.*

*Research methodology is conditional on the advantage of empirical and analytical methods, including textological, musicological analysis, interpretative analysis of precentors' individual styles; the choirs performances style is analysed with the use of video and audio recordings, both studio, concert and liturgical ones. During the research the general scientific methods of analysis and synthesis, the principle of comparativism, the integrated approach, and the theory of interpretation were used.*

*The empirical base of the study of activities of precentors Vyacheslav Boyko, Igor Sakhno and Archpriest Dimitry Bolgarskiy was their textual, music notation, editorial and singing heritage.*

*Activity of Vyacheslav Boyko played an important role in the revival of the traditions of the Synodal School in the Kharkiv region. Thanks to him, in the repertoire of church choirs were returned not just many rare examples of spiritual classics, but also the performing style itself, typical of the Synodal School. The choir, that were led and are now led by Boyko, possess an expressive timbre, wide dynamic range, their repertoire did not include samples of secularized church music, which is the principled position of the precentor. His scientific activity is devoted precisely to this problem – the secularization of church singing – and covers the period from the seventeenth century to our days.*

*Igor Sakhno, known precentor and medievalist, performer and apologist of traditional Orthodox chants, belongs to the school of the world-famous Greek protopsalt Lykourgos Angelopoulos. Audio and video recordings of collectives led by Ivan Sakhno demonstrate perfect command of theoretical and practical basics the Ancient Russian and Byzantine singing.*

*The scientific activity of I. Sakhno justifies the diversity of the Byzantine liturgical singing as a tradition that is continuously developed and implemented in contemporary church life, while having a specific ratio of oral and written forms. A valuable contribution to the restoration of ancient chants are collections of chants edited by I. Sakhno, where researcher has proposed a special form of their musical notation.*

*Known precentor and recently priest Dimitry Bolgarskiy carries out scientific researches of church and choral culture for many years. In his candidate (PhD) dissertation the author strives to reveal the essence of one of the most striking phenomena of the musical culture of our country – Kiev-Pechersk chant. He traces its genesis, the ways of development, provides the key to understanding its theological and philosophical content. The most important factor in the study becomes its own long-term precentorial experience of the author.*

*A special attention deserves publishing activity of father Dimitry, musical compilations published by him as the compiler and editor are very popular. Their unique feature is the presence of deployed blocks of text containing an explanation to certain kinds of chants that help a precentor and choir realize divine service as an integral Christian mystery.*

*All the above mentioned precentors are teachers of musical higher educational establishments and are able to transfer their knowledge and skills to a wide range of followers, which creates conditions for the formation of relevant scientific and practical schools.*

*An analysis of research, creative and pedagogical activity of Ukrainian precentors showed that at the turn of XX–XXI centuries a new complex – type of precentorial activity was formed, including simultaneously research and development, research and practical and performing approaches. In addition, the connection of theoretical practice of study of church-singing tradition with its performing incarnation, created a new direction, which can be called “restoration”. Within the framework of research restoration approach modern Ukrainian precentors not only restore the knowledge of traditional chants, but also their actual sound, returning the tradition to temples as well as restoration activities return ancient murals to temples.*

*For the first time in Ukrainian art scholarship precentorial activity has been analyzed as a complex phenomenon. In the scientific turn the concept of “research and restoration precentorial activity” has been introduced. Scientific and pedagogical achievements of modern Ukrainian precentors have been systematized, their creative individuality has been defined.*

**Key words:** *precentor, precentorial activity, traditional chants, the Synodal school, choral performance, research and restoration activity.*

На межі XX–XXI ст. на пострадянських територіях почалось активне відродження церковного співу. В Україні цей час характерний появою молодих регентів з вищою музичною освітою, які не тільки підняли церковний спів на новий рівень, а й активно долучилися до науково-дослідницької діяльності церковно-співочої традиції. Провідне місце серед них займає діяльність В'ячеслава Бойка, Ігоря Сахна і протоієрея Димитрія Болгарського.

Сучасну регентську діяльність у різних аспектах досліджено в дисертаціях Ю. Карпова [8], О. Дьяченко [7] та С. Хватової [11], проте цей аналіз наукової і педагогічної діяльності згаданих діячів – перший в українському музикознавстві. Специфіка виконавської моделі хорів, якими керують регенти-науковці, проаналізована за допомогою відео- й аудіозаписів – як студійних, концертних, так і літургійних. Емпіричною базою дослідження діяльності регентів стала їх текстова, нотна, редакторська й виконавська спадщина.

Мета статті – виокремити основні принципи діяльності В'ячеслава Бойка, Ігоря Сахна і протоієрея Димитрія Болгарського та визначити їх особистий внесок у становлення сучасної церковно-співачої культури.

Серед багатьох діячів регентської ниви особливу увагу привертають постаті трьох представників одного покоління, які приблизно одночасно (на межі 80–90-х років XX ст.) взяли у свої руки керування церковно-хоровими колективами: це регент Озеряньського храму м. Харкова В'ячеслав Бойко, регент Трьохсвятительського храму того ж міста Ігор Сахно та регент Іонинського монастиря м. Києва протоієрей Димитрій Болгарський.

Регентська діяльність **В'ячеслава Бойка** (нар. 1962 р.), випускника Харківського державного інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського, почалася при Свято-Покровському монастирі (м. Харків) одразу ж після його відкриття. За дуже короткий термін хор (друга назва – камерний хор “Перша Столиця”) набув високого професійного рівня та почав концертну діяльність, беручи участь як у культурних заходах Харкова, так і за кордоном. У 1993 р. хоровий колектив був запрошений на XII Міжнародний Фестиваль Церковної Музики (Польща), де став лауреатом I премії в номінації церковних хорів та отримав приз глядацьких симпатій, а протягом 1996–1999 рр. відбулися гастролі колективу в Німеччині.

Діяльність хору В. Бойка у Покровському монастирі була пов'язана зі служінням архімандрита Віталія (Жукова), тому, коли у 2001 р. священник за власним проханням перейшов до Свято-Озеряньського храму (м. Харків), регент вирушив за ним. У 2001 р. на XX Міжнародному Фестивалі Церковної Музики хор Свято-Озеряньського храму став

дипломантом у номінації професійних камерних хорів, а регент отримав звання найкращого диригента та був відзначений спеціальною премією і дипломом журі фестивалю.

Діяльність хору під керівництвом В. Бойка сприяла відродженню на Харківщині традицій Синодальної школи. Завдяки йому в репертуар церковних хорів було повернуто не лише багато рідкісних зразків духовної класики, а й сама виконавська манера, притаманна Синодальній школі. Хори, якими керував і керує В. Бойко, мають виразний тембр, широкий динамічний діапазон, їх репертуар не охоплює секуляризованих зразків церковної музики, що є принциповою позицією регента. Його кандидатська дисертація [3] присвячена саме цій проблемі – секуляризації церковного співу й охоплює період від XVII століття до наших днів.

Із 2000 р. В. Бойко працює викладачем на кафедрі хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури (з 2010 року обіймає посаду доцента, з 2013 – очолює кафедру). В його педагогічному арсеналі такі навчальні дисципліни, як диригування, хоровий клас, диригентсько-хорова практика, хорознавство, методика викладання спецдисциплін, читання хорових партитур, аранжування. В. Бойко розробив авторську програму дисципліни “Духовна музика: національні традиції та сучасність” для освітнього рівня “магістр”, він є автором 28 наукових і навчально-методичних публікацій.

Узагалі, поєднувати регентську діяльність із викладанням у світському навчальному закладі після Жовтневої революції 1917 р. та репресій 1937–1940 р. стало знову можливим лише у пострадянські часи. В’ячеслав Бойко – один з перших регентів-педагогів нової формації, який успішно суміщає регентський послух та виховання молодих хормейстерів-професіоналів, з одного боку, забезпечуючи приплив молодих професійних співаків до кліросного служіння<sup>1</sup> (зокрема у хорі Свято-Озерянського храму, яким він керує); з іншого – розширюючи власні теоретичні, репертуарні й практичні здобутки у галузі церковної музики, котрі стали основою як для розроблення згаданої програми навчальної дисципліни “Духовна музика”, так і для вдосконалення програм з диригування та хорового класу. І сьогодні лівову частку концертних програм академічного хору студентів Харківської державної академії культури, яким з 2012 р. керує В. Бойко, становлять монументальні взірці духовного хорового концерту, рідкісні у виконавчій практиці раритетні твори. З 2015 р. сольні концерти хору супроводжує музикознавчий конферанс доктора мистецтвознавства О. Рощенко, участь якої у концертних програмах підняла їх на новий художній і науковий рівень, сприяючи розвитку просвітницької функції подібних заходів. Діяльність хору ХДАК спрямована на збереження та розвиток духовної хорової культури й мистецтва. Колектив за останні роки здобув визнання на конкурсах та фестивалях, серед яких багато присвячених саме духовній музиці. У 2014 р. хор ХДАК отримав Гран-Прі XXI Всеукраїнського фестивалю “Від Різдва до Різдва” (м. Дніпропетровськ) та спеціальний приз Прем’єр-міністра України, у 2016 р. став абсолютним переможцем і лауреатом I ступеня у двох категоріях: “Духовна музика” і “Світова музика” VI Міжнародного музичного конкурсу “International music competition 2016” (Serbia, Belgrade), у травні 2016 р. здобув Гран-Прі XXXV Міжнародного Фестивалю Духовної Музики “Hajnowskie Dni Muzyki Cerkiewnej” (Polska, Hajnowka-Bialystok).

Таким чином, у діяльності В. Бойка відновилися традиції XIX ст., коли зв’язок між світським та церковним хоровим виконавством і педагогікою здійснювався через особистість регента-педагога-науковця, якими були, наприклад, О. В. Олександров, М. М. Данилін, В. М. Орлов, О. А. Архангельский, П. Г. Чесноков та інші.

Наприкінці XX ст. хорова медієвістика та семіографія, яка й до цього понад півтора століття мала велике теоретичне значення, увійшла до своєї виконавсько-практичної фази. Від вивчення теорії та здійснення розшифрувань церковних наспівів фахівці перейшли до озвучування згаданих надбань. Цей процес був також пов’язаний з відродженням церковного життя на пострадянських теренах та поверненням його хорових цінностей.

Реставрація давніх церковних розспівів і, навіть, традицій співу повертає людей до аскетичних витоків звучання молитов, допомагає сучасній церковно-співацькій творчості не

<sup>1</sup> Точні дані встановити неможливо, але на поч. XXI ст. кількість студентів музичних навчальних закладів у церковних хорах Харкова становила, в середньому, приблизно 30–40% (за власними спостереженнями півчич).

втратити своє культурне коріння, свій духовний архетип. Оприлюднення результатів досліджень та реставрованих піснеспівів сприяє відновленню, поширенню та богослужбовому втіленню старовинних співів, поліпшенню їх виконання. Прикладом гармонійного поєднання цих напрямків є діяльність регентів-науковців протоієрея Дмитрія Болгарського та Ігоря Сахна.

Відомий регент, а віднедавна *священик Дмитрій Болгарський* (нар. 1969 р.) виконує великий обсяг роботи на церковно-співацькій ниві. Випускник Київської консерваторії, кандидат мистецтвознавства (2002 р.), заслужений діяч мистецтв України (2003), професор, викладач церковного співу в Київській духовній академії і семінарії, понад 20 років регент Святкового хору Київського Свято-Троїцького Іонинського монастиря, засновник спеціалізації “регент церковного хору” в Національному педагогічному університеті імені М. П. Драгоманова і керівник хору регентів університету, він багато років здійснює наукові дослідження церковно-хорової культури.

У кандидатській дисертації “Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури” [6] Д. Болгарський прагнув максимально розкрити сутність одного з найяскравіших явищ музичної культури нашої держави. Він простежив генезис, шляхи розвитку розспіву, дав ключ до розуміння богословського та філософського змісту розспіву. На прикладі застосування розспіву у Всеношній автор розкрив його значення, функціонально-змістовну роль у контексті храмового дійства.

Головною методологічною базою дослідження отця Дмитрія стало православне вчення про богослужіння, яке складається зі Святого Письма, канонів Церкви, різноманітної святоотецької спадщини. Окрема низка джерел – праці провідних учених з музичної медієвістики, що допомагають розкрити сутність розспіву як явища. Найважливішим фактором у дослідженні став власний багаторічний регентський досвід автора, що дає змогу відчутти життя києво-печерського розспіву в богослужінні – його природному середовищі. Такий підхід до наукової праці служить прикладом збагачення методики аналізу церковних піснеспівів шляхом залучення богословського інструментарію та емпіричного виміру їх богослужбового буття. Дослідження протоієрея Дмитрія Болгарського становлять міцне підґрунтя для роботи регентів під час як богослужбового, так і концертного виконання піснеспівів києво-печерського розспіву.

Особливої уваги заслуговує видавницька діяльність отця Дмитрія, яка серед кліросних півчих та регентів набула загального визнання. Нотні збірники, котрі він видав як укладач та редактор, отримали у регентсько-співацькому середовищі назву за прізвищем видавця – “болгарські” [2; 5; 6]. У 2000 та 2004 роках були випущені збірники піснеспівів Всеношної та Божественної Літургії, що містять ретельно дібраний богослужбовий репертуар для чоловічого складу хору. Історичний діапазон піснеспівів простягається від давньої візантійської монодії до творінь сучасних авторів. Регент, який користується збірниками о. Дмитрія Болгарського, має змогу зручного керування стилем співу за богослужінням.

Названі видання характерні унікальними особливостями. Зважаючи на те, що Всеношна є найскладнішою службою для регента у зв’язку з багатьма змінними гласовими піснеспівами, перша збірка отця Дмитрія максимально спрощує регентське завдання. Осмогласся у збірнику подане у розгорнутому вигляді так, що навіть усі часословні заспіви стихир чотириголосно розспівані, тоді як більшість богослужбово-співацьких збірок дають лише зразок розспіву і наступний текст. Недільні осмогласні піснеспіви викладені також в розгорнутому обсязі: перша стихира на “Господи, воззвах”, Догматік, перша стихира і богородичен на стиховні, тропар та його богородичен, прокімни утрени (знаменного і києво-печерського розспівів), усі недільні ірмоси, “Свят Господь Бог наш”, початок хвалітних стихір. Такий детальний зручний виклад посприяв тому, що на практиці збіркою користуються не лише чоловічі хори, а й інші склади хорів, яким легше “на ходу” транспонувати, ніж розспівувати.

Збірка “Божественная Литургия” містить широке розмаїття піснеспівів, що дає регентові змогу вибору. Звертає на себе увагу наявність богослужбових творів українських авторів – О. Кошиця, М. Березовського, М. Леонтовича, К. Стеценка та інших, – що сприяє світовому поширенню їх виконання. Об’ємною складовою збірника є так звані “запрічастні

концерти”, які виконують під час причащення священнослужителів у вівтарі. Також зручним та цінним для літургійного збірника є наявність піснеспівів архієрейського богослужіння. Ці фактори надають даному нотному зібранню універсальності.

Унікальною особливістю нотних збірок протоієрея Дмитрія Болгарського є поширені текстові блоки, які привертають увагу з першого погляду. Початковий вступ, пояснення перед певними видами піснеспівів, завершальні статті допомагають регенту й хору усвідомити богослужіння як цілісну християнську містерію. Незмінні піснеспіви, що становлять “каркас” богослужіння, осмислені в їх багаторівневих зв'язках зі Священною історією, із життям і можливістю спасіння сучасної людини. Цікавою і значущою є спроба характеристики кожного з гласів Октоїху, що впливає як із змістовного аналізу гласів, так і з особистого багаторічного досвіду автора щодо їх сприймання і виконання.

У 2014 році Свято-Іонинський Троїцький монастир видав ще одну збірку отця Дмитрія – “Всенощное бдение” у двох томах (“Вечерня” й “Утреня”), де зібрані піснеспіви для мішаного складу хору [5, 6]. Укладач залишається вірним своїм принципам – збірник продовжує викладення богослужбово-співацької спадщини разом з глибокими християнсько-філософськими роздумами, що спрямовують дух тих, хто співає, до шляху спасіння. Таким чином, наукові та видавничі надбання протоієрея Дмитрія Болгарського є цінним вкладом у скарбницю православної церковно-співацької культури.

**Ігор Леонідович Сахно** (нар. у 1962 р.), регент хору храму Трьох Святителів міста Харкова, керівник ансамблю “Сретение”, відомий виконавець й апологет традиційних православних розспівів. Варто наголосити на його належності до школи всесвітньо відомого грецького архонта-протопсалта (головного церковного співака) Лікурга Ангелопулоса (1941–2014), у якого І. Сахно у 1995 р. стажувався у виконанні візантійського розспіву. Аудіо-та відеозаписи згаданих колективів, якими керує І. Сахно, дуже поширені, з ними можна ознайомитися у мережі Інтернет.

Одним з напрямків його діяльності є апологія, що захищає не тільки можливість, а навіть необхідність використання традиційних розспівів у сучасному православному богослужінні. Унаслідок поширення у церковному середовищі чотириголосного співу парафіянам, як правило, непросто дається сприймання давніх розспівів монодійного складу, хоча культурний і духовний зміст розспіву набагато глибший за музичний зміст звичного обіходу. Саме тому необхідним є цілеспрямоване поширення використання розспіву, у тому числі через наукову актуалізацію.

Наукова діяльність Ігоря Леонідовича підсумована у його дисертаційному дослідженні “Византийское богослужбное пение на современном этапе: соотношение устной и письменной традиций” [10]. Він обґрунтував розмаїття візантійського богослужбового співу як традицію, що безперервно розвивається та реалізується у сучасному церковному житті, маючи при цьому специфічне співвідношення усних і письмових форм. Докладна характеристика ритмічної та звуковисотної організації візантійських піснеспівів, ладових систем, зафіксованих у невменній нотації, доповнюється викладенням цінного досвіду виконавської практики. Сформульоване співвідношення термінологічного апарату візантійської музичної науки з понятійною базою сучасного музикознавства міститься у словнику основних термінів (додаток “А”). У підрозділ 1.4 автор “з перших уст” виклав історію засвоєння візантійського богослужбового співу в Харкові, безпосереднім ключовим учасником якої, власне, він і є. У цьому розділі надано багато цінних відомостей про церковно-співацьке життя Харкова з 80-х років минулого сторіччя донині [10].

Дисертація охоплює чимало дидактичних матеріалів, що можуть сприяти самостійному засвоєнню візантійського розспіву. Це передусім азбука у таблицях, що відображає всі деталі візантійської богослужбово-співацької нотації та розшифровує їх звукове значення. До матеріалів, які можуть допомогти навчанню, належить і підрозділ про особливості інтонування. Але, звісно, без живого звучання і практики співу з митцями візантійського розспіву навчитися дуже важко.

Фінальним висновком дослідження І. Сахна є наступне твердження: “Сьогодні ми прийшли до розуміння необхідної присутності у вітчизняному богослужбово-співочому

середовищі живої візантійської традиції, перебуваючи в якому, вона починає діяти як “абсорбент” з подальшим ефектом збагачення. “Парадокс чистоти” полягає не в дистиляції води, а у збалансованості речовин, які її складають. На тлі сформованої неоднозначної ситуації у кліросній справі живий струмінь візантійської співочої традиції у контексті нашого богослужіння сприятиме поверненню до сакральності вітчизняного церковного співу” [10, с. 200].

Головною проблемою поширення традиційних розспівів, особливо у 1990-х роках і на початку XXI сторіччя, був дефіцит нотного матеріалу. Окремі прихильники давніх піснеспівів не були спроможні на самостійну видавницьку діяльність. Ігор Леонідович Сахно взявся за створення рукописних збірок, що вміщали піснеспіви візантійського, знаменного, грузинського розспівів. Їх розповсюджували серед любителів церковно-співацької давнини кустарним копіюванням. Таким чином було “видано” дві збірки: “Песнопения богослужебного обихода древних распевов” (самвидав, 1998 р. – 685 с.; кишеньковий формат) та “Песнопения обихода грузинской церкви” (самвидат, 1999 р. – 60 с).

Завдяки підтримці Київського Свято-Троїцького Іонинського монастиря та отця Димитрія Болгарського Ігор Сахно видав дві нотні збірки: “Богослужбово-співочий обіход-мінімум” (кишеньковий формат, 100 сторінок) [1], що вмістив необхідні піснеспіви добового богослужбового кола, переважно стовпового розспіву, та “Псалмодія” [9], де викладені у п’ятилінійній нотації піснеспіви візантійської та стовпової традиції, переважно на тексти Псалтиря. Обидві колекції піснеспівів призначені для широкого ужитку як у контексті богослужіння, так і в концертних програмах.

Нотний запис піснеспівів має певні особливості. У піснеспівах стовпового розспіву, що традиційно фіксують тільки в монодії, у збірках харківського регента подекуди з’являються невеличкі підголоски, що вказують як на варіативність виконання мелодії, так і на можливість її тимчасового двоголосного розшарування.

Ще цікавіший запис використовують для фіксації візантійських піснеспівів. На відміну від поширеного “втискання” мелосу в рамки західноєвропейської ладової системи з невід’ємним спрощенням мелізматичного наповнення, І. Сахно при п’ятилінійній фіксації прагне до збереження аутентичної специфіки ладу та мелізматики. Ладову систему передає через спеціальні знаки альтерації (“напівбемолі” й “напівдізи”), що означають підвищення та пониження звуку, а мелізматику – через різнорозмірні ноти. Саме у такому вигляді зафіксовані візантійські піснеспіви в даній збірці. Це дає півчим, які не знають невменної візантійської нотації, змогу співати ці піснеспіви та відчувати їх духовне наповнення.

Аналіз наукової, творчої та педагогічної діяльності українських регентів В. Бойка, І. Сахна та прот. Димитрія Болгарського показав, що на рубежі ХХ–ХХІ ст. сформувався новий – комплексний тип регентської діяльності, котрий охоплює одночасно науково-дослідний, науково-практичний і виконавський підходи. Крім того, поєднання теоретичної практики дослідження церковно-співочої традиції з її виконавчим втіленням створили новий напрям, який можна назвати “реставраційним”. У рамках науково-реставраційного підходу сучасні українські регенти не лише відновлюють знання про традиційні розспіви, а й реальне їх звучання, повертаючи традицію в храми так само, як реставраційні заходи повертають у храми давні розписи.

Серед сучасних українських регентів є такі професіонали, які, сумлінно звершуючи свій церковний послух, прагнуть долучити до служіння Богу і людям усі свої таланти. Шляхом наукових досліджень вони поглиблюють та розширюють власні уявлення про співацьку практику, а також здійснюють неоцінний внесок у теоретичні надбання хорової галузі.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Богослужбно-певческий обиход-минимум / [Сост. И. Сахно]. – Киев : Изд. Св.-Троицкого Ионинского монастыря, 2004. – 100 с.
2. Божественная Литургия. Богослужбные песнопения православной церкви / [Составление, редакция, комментарии диакона Дмитрия Болгарского]. – Киев : Изд. Св.-Троицкого Ионинского монастыря, 2004. – 535 с.

3. Бойко В. Г. Секуляризація православної духовної хорової музики в російській та українській культурі XVII–XXI ст. : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 26.00.01 “Теорія та історія культури” / В’ячеслав Бойко. – Харків, 2008. – 287 с.
4. Болгарский Д., протодьякон. Всенощное бдение: Богослужебные песнопения Православной церкви. Утренняя : учебное пособие / протод. Д. Болгарский. – Киев : АДЕФ-Украина, 2014. – 624 с.
5. Болгарский Д., протодьякон. Всенощное бдение: Богослужебные песнопения Православной церкви. Вечерняя : учеб. пособие / протод. Д. Болгарский. – Киев : АДЕФ-Украина, 2014. – 415 с.
6. Болгарський Д. Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.01 “Теорія та історія культури” / Д. Болгарський / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2002. – 238 с.
7. Дьяченко Е. Церковное пение как феномен русской православной культуры. Историко-культурный и морфологический анализ : дисс. на соискание науч. степени канд. культурологии : спец. 24.00.01 “Теория и история культуры” / Екатерина Дьяченко. – М., 2010. – 166 с.
8. Карпов Ю. Современная регентская практика: хормейстерский аспект : дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Юрий Карпов. – Казань, 2006. – 196 с.
9. Псалмодия. Песнопения богослужебного обихода византийской и русской традиций / [Сост. И. Л. Сахно]. – Киев : Изд. Свято-Троицкого Ионинского монастыря, 2005. – 314 с.
10. Сахно И. Византийское богослужебное пение на современном этапе: соотношение устной и письменной традиций : дис. на соискание науч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 “Музыкальное искусство” / Игорь Сахно. – Харк. нац. ун-т мистецтв. ім. П. Котляревського. – Харьков, 2013. – 260 с.
11. Хватова С. Православная певческая традиция на рубеже XX–XXI вв. : дис. на соискание науч. степени докт. искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Светлана Хватова. – Ростов-на-Дону, 2011. – 423 с.

#### REFERENCES

1. *Bogosluzhebno-pevcheskiy obihod-minimum* [Liturgical singing-usage minimum] (2004), Compiled by Sahno, I., Kyiv, Holy Trinity Monastery of St. Jonas. (in Russian).
2. *Bozhestvennaya Liturgiya. Bogosluzhebnyie pesnopeniya pravoslavnoy tserkvi* [Divine Liturgy. The liturgical chants of the Orthodox Church] (2004), Drafting, revision, comments by deacon Dmitry Bolgarskiy, Kyiv, Holy Trinity Monastery of St. Jonas. (in Russian).
3. Boiko, V. (2008), “Secularization of orthodox sacred choral music in the Russian and Ukrainian culture of XVII–XXI centuries”, The dissertation of the candidate of art : specials 26.00.01. “Theory and history of culture”, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 287 p. (in Ukrainian).
4. Bolgarskiy, D., protodeakon (2014), *Vsenoschnoe bdenie: Bogosluzhebnyie pesnopeniya Pravoslavnoy tserkvi. Utrenya* [All Night Vigil: liturgical chants of the Orthodox Church. Matins], Kyiv, ADEF-Ukraine. (in Russian).
5. Bolgarskiy, D., protodeakon (2014), *Vsenoschnoe bdenie: Bogosluzhebnyie pesnopeniya Pravoslavnoy tserkvi. Vechernya* [All Night Vigil: liturgical chants of the Orthodox Church. Vespers], Kyiv, ADEF-Ukraine. (in Russian).
6. Bolgarskiy, D. (2002), “Kyiv Pechersk chant as church-singing phenomenon of Ukrainian culture”, The dissertation of the candidate of art : specials 17.00.01. “Theory and history of culture”, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 238 p. (in Ukraine).
7. Dyachenko, E. (2010), “The church singing as phenomenon of Russian Orthodox Culture”, The dissertation of the candidate of Culturology : specials 24.00.01. “Theory and history of culture”, State Academy of Slavic Culture, Moscow, 166 p. (in Russian).



8. Karpov, Y. (2006), "The modern precentor's practice: choirmaster aspect", The dissertation of the candidate of art : specials 17.00.02 "Musical art", Kazan State Conservatory (Academy), Kazan, 196 p. (in Russian).
9. *Psalmodya. Pesnopeniya bogoslužhebnogo obihoda vizantiyskoy i russkoy traditsiy* [Psalmody. The liturgical chants of the Byzantine and Russian traditions] (2005), Compiled by Sahno, I., Kyiv, Holy Trinity Monastery of St. Jonas. (in Russian).
10. Sahno, I. (2013), "Byzantine liturgical singing nowadays: the ratio of oral and written traditions", The dissertation of the candidate of art : specials 17.00.03 "Musical art", Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, 261 p. (in Russian).
11. Hvatova, S. (2011), "Orthodox singing tradition at the turn of XX–XXI centuries", The dissertation of the doctor of art : specials 17.00.02 "Musical art", Rostov State Conservatory, Rostov-on-Don, 423 p. (in Russian).

УДК 7.071.1+784.1

**Наталія Перцова**

### **ХАРАКТЕРНІ РИСИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ**

*У статті проаналізовано особливості хорової творчості видатної сучасної української композиторки Ганни Гаврилець. Розкрито специфіку композиторського мислення, що пов'язана із взаємодією з фольклором і проявляється у використанні мелодико-інтонаційного, ладового, ритмічного, вербального компонентів народних пісень. Хорові твори, що займають велику частину творчого доробку Г. Гаврилець представляють велику палітру жанрів – псалом, концерт, ораторія, обробки та інші, в яких розкривається весь спектр можливостей різноманітних хорових складів.*

**Ключові слова:** Г. Гаврилець, хорова творчість, хор, фольклор, пісня.

**Наталія Перцова**

### **ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА АННЫ ГАВРИЛЕЦ**

*В статье проанализировано особенности хорового творчества выдающегося современного украинского композитора Анны Гаврилец. Раскрыта специфика композиторского мышления, которая раскрывается в тесном взаимодействии с фольклором и проявляется в использовании мелодико-интонационного, ладового, ритмического, вербального компонентов народных песен. Хоровые произведения, занимающие значительную часть творческого наследия А. Гаврилец, представлены широкой жанровой палитрой – псалом, концерт, оратория, обработки и др., в которых раскрывается весь спектр возможностей различных хоровых составов.*

**Ключевые слова:** А. Гаврилец, хоровое творчество, хор, фольклор, песня.

**Natalia Pertsova**

### **CHARACTERISTIC FEATURES OF CHORAL WORKS OF ANNA HAVRYLETS**

*Among the recognized composers who assign an important place in his works of choral works are the works of H. Havrylets. Composer active in a variety of genres that are constantly performed choirs, both in Ukraine and abroad. A study of choral repertoire is an urgent task, which is dedicated to research and development. H. Havrylets is a leader in choral festivals, continuing the traditions established by the founders of Ukrainian school of composition. For national music inherent extremely*

*high vocal role principle that pervades not only solo or choral works, but also instrumental. Traditionally, the top is both secular and spiritual works.*

*The use of folk poetic text pattern helps to create a picture of the new order but in choral sound. Often folklore like conquer a whole musical fabric of the work. The immediate impact can be seen just in the specifics of vocal music. In choral works manifest originality timbre intonation, articulation features associated with certain dialects of folk songs H. Havrylets works closely related both to the folk-song "popivky", which range may be within quarts, and with songs elegiac in which there are wide intervals. Melodic lines usually are comfortable for choral performance. Complex harmonious combination formed by layering different choral movement parties. Pretty important place is given coloured factor. Musical language is not burdened with excessive and deliberate complexity. In respect of modal preferred tonal music, although naturally enriched with bright harmonies and unexpected harmonic back. Some works quite interesting is the inclusion of jazz harmony.*

*H. Havrylets noted that although prefers to Ukrainian folklore as a material for treatments, but probably will in the future apply to the folklore of other nations. Each treatment is original work, which is of course associated with the song, but already has its own structure, which may not coincide with that which was in the song. It should be noted that the composer wrote for choir since the early period of his work, however, choral works were certain evolution. At the beginning of the creative way they appeared along with the works of other genres. Was represented a large palette works for very different performing compositions: concerts, chamber symphonies, symphonic poems, string quartet, saxophone quartet, brass quintets and sonatas. But, over time, become major choral works. At the end of the first decade of the XXI century composer began to apply also to such large-scale choral genres as oratorio. Notably, creating music for choir, composer interprets differently performing stocks. Her creative works are many compositions for male, female, mixed choirs, they also sometimes added for children. Writing works, including an appeal to the folk source associated not only with the transformation in the field of drama, but the timbre reinterpretation of folk songs.*

*In the works of choral works H. Havrylets given a significant place. Arrangements of folk songs for choral composition in combined goals theatrical performances a surprisingly effective for students and those who willingly perform. A large palette of different themed works (religious and secular), written for all choral compositions has significant potential for raising choral conductor.*

**Key words:** *Anna Havrylets, choral works, choir, folk song.*

Хорознавство є дисципліною, яка охоплює комплекс знань, пов'язаних з історією її становлення, вивченням організації та комплектуванням хору, типами і видами хорів, вокально-хоровою діяльністю, вокально-тембровою культурою хору. Проте не менш важлива частина підготовки диригента – вивчення хорової літератури. Композиторська школа України представлена різними іменами. Серед визнаних композиторів, які відводять значне місце у своєму доробку хоровим творам, виділяються праці Г. Гаврилець. Композиторка активно працює у різноманітних жанрах, її музику постійно використовують хорові колективи як в Україні, так і за її межами. Дослідження особливостей хорового репертуару є актуальним завданням, котрому й присвячена наукова розробка.

Окремі сфери творчості Ганни Гаврилець науково обґрунтовані в українському музикознавстві. Так, у роботах Т. Багрій [1], Т. Сухомлінової [6] приділена увага загальній характеристиці творчого спадку. Питання місця фольклору в деяких творах композиторки досліджували О. Бенч [2], І. Нискогуз [4], Г. Степанченко [5]. Цікаві та змістовні інтерв'ю з композиторкою провела А. Луніна [3]. Ці роботи, а також дисертаційне дослідження В. Тормахової [7], в якому розглянуті аспекти використання фольклору в сучасній музиці, стали методологічною основою даної статті. Хорова творчість Г. Гаврилець – це значне мистецьке явище, яке залишає ще багато можливостей для наукового дослідження.

Мета статті – проаналізувати специфіку хорової творчості Г. Гаврилець та особливості трансформації у ній фольклорного начала. Народнописенні витоки, поєднані зі сучасною композиторською мовою і техніками, створюють умови для розкриття виразових можливостей та потенціалу хорового складу.

Ганна Гаврилець – видатна сучасна українська композиторка, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка, професор, голова Київської організації Національної спілки композиторів України. Проте найкраще про досягнення композиторки свідчить надзвичайна любов публіки та виконавських колективів, які охоче вводять її твори у концертні програми. Творчість Ганни Олексіївни займає провідне місце на хорових фестивалях, продовжуючи традиції фундаторів української композиторської школи. Для національної музики притаманна надзвичайно велика роль вокального начала, яким пронизані не лише сольні чи хорові твори, а й інструментальні. Традиційно провідними є як світські, так і духовні твори.

Творів, пов'язаних з духовною тематикою, у спадщині Г. Гаврилець чимало: Давидові псалми для мішаного, жіночого, чоловічого хорів (2000), духовні твори на канонічні тексти, такі як “Херувимська” для мішаного хору (2000), “Тебе поєм” для мішаного хору (2000), “Блаженний, хто дбає про вбогого” для хору (2001). Композиторка у своїй творчості звертається також до жанру концерту, що став своєрідним “лейтжанром” для української музики: “Нехай воскресне Бог!”, хоровий концерт у 3-х частинах для мішаного хору на канонічні тексти (2004), “Крокове колесо”, концерт для жіночого хору на народні тексти (2004). Духовні твори також представлені “зразковими” для католицької традиції “Stabat Mater” (латинською мовою для хору і оркестру на канонічні тексти, 2002) та “Kyrie eleison” для мішаного хору (2006).

Окрім розроблення духовної тематики, Г. Гаврилець написала багато хорових творів, пов'язаних з українським фольклором: колядки “В неділю рано” і “Радуйся” для чоловічого хору, “Ходить-походить місяць по небу” для жіночого голосу та чоловічого хору, “На краю села висока гора” для чоловічого хору, “Через мости високіє” та “У пана дзядзька” для чоловічого хору, щедрівку “Ой, в полі, полі” для голосу і чоловічого хору. Взаємодію з фольклором у творчості Г. Гаврилець можна спостерігати на різних рівнях: написання обробок пісень, причому не лише хорових, а й і для інших виконавських складів; використання народних текстів та створення на їх основі композицій. Дуже влучно про шляхи взаємодії фольклору та естрадної музики написала В. Тормахова: “Так, виділяються наступні типи взаємозв'язків: 1) обробки народних пісень; 2) цитування музично-фольклорного матеріалу; 3) створення оригінальних композицій на фольклорній основі – інтонаціях, звукорядах, текстах, прийомах виконання; 4) сплав національної манери виконання з інофольклорною...” [7, с. 8]. Ці положення можна сповна застосувати і до професійної музики, автори якої яскраво використовують лади, інструменти чи прийоми звуковидобування, характерні для народної музики.

Сучасний музикознавець О. Бенч, звернувшись до вивчення значення фольклору в хоровій творчості Г. Гаврилець зазначила, що використання поетичного тексту фольклорного зразка допомагає створити картину нового порядку, проте у хоровому звучанні. “Особливо багату реконструкцію дає поетичний текст. Композитор залюбки вривається у пісенний синкретизм і заново “перепишує” народну пісню. Осмислюючи традиційний спів, сучасні митці намагаються у новій хоровій цілості відтворити не лише мелодичну основу пісні, а й “живе” інтонування з усіма найтоншими відтінками” [2, с. 57–58]. Часто фольклорний зразок підкорює собі всю музичну тканину твору. Безпосередній вплив можна спостерігати саме у специфіці вокальної музики. У хорових творах яскраво проявляються темброва своєрідність інтонування, мелізматики, особливості артикуляції, пов'язані з певними діалектами народної пісні.

У музично-інтонаційному плані твори Г. Гаврилець тісно пов'язані як з народнопісенними поспівками, амбітус яких може бути в межах кварта, так і з романсово-елегійними, в яких наявні широкі інтервали. Мелодійні лінії зазвичай зручні для хорового виконання. Складні гармонійні поєднання утворені в результаті нашарування руху різних хорових партій. Значна роль відведена колористичному факторові. Музична мова не обтяжена надмірною і нарочитою складністю. В ладовому відношенні перевага надана тональній музиці, хоча, звісно, збагаченій яскравими співзвуччями та несподіваними гармонійними зворотами. У деяких творах цікавим є введення джазової гармонії, що розквітає пасторальні картини. Колишній викладач, визначний українській композитор М. Скорик зазначив, що Г. Гаврилець

не прагне сховатися за новомодними мистецькими течіями, тяжіє до “чистої” музики і має своє яскраве пізнаване композиторське обличчя.

Г. Степанченко вказує на те, що інтонаційна мова композиторки тісно пов’язана як з українським фольклором, так і з попередньою хоровою літературою, насамперед у плані хорового мислення її можна вважати продовжувачкою традицій М. Леонтовича. “В музичній мові Ганни Гаврилець відчувається вплив багатючих народно-пісенних джерел, але, переплавлені в композиторській свідомості, вони стали її власною мовою. Хорове письмо Ганни Гаврилець, особливо в її фольклорній музиці, вражає тембровою інструментовкою, саме в цьому вона близька до особливостей хорового мислення Миколи Леонтовича. Її оригінальні твори на народні тексти, а також обробки народних пісень – це справжні поетичні новели з життя людини” [5, с. 4]. Інтонаційні витоки хорової творчості Г. Гаврилець не обмежуються народнопісенними витоками. Можна віднайти зв’язки з духовною музикою і кантами.

У інтерв’ю Г. Гаврилець зазначала, що хоча віддає перевагу українському фольклору як матеріалові для обробок, проте, ймовірно, буде звертатися до фольклору й інших народів. Вона наголосила, що кожна обробка стає оригінальним твором, який, звичайно пов’язаний з піснею, проте має вже власну структуру, яка може не співпадати з тією, що була у пісні. “Кожна обробка – оригінальний твір, який живе за своїми законами. У народній пісні можуть звучати всі 15 куплетів, і це сприймається нормально. Обробка ж – зовсім інший жанр, що передбачає сценічне виконання. У ньому панують своя драматургія, інші закони часу, простору, структурні параметри... Можна ламати структуру пісні, але головне – не скалічити її суть, не зруйнувати кістяк. Композитор повинен проникнути в природу пісні, усвідомити межі дозволеного, але “підказати” ці межі здатен тільки сам музичний матеріал” [3, с. 45].

Варто зазначити, що для хору композиторка писала з раннього періоду своєї творчості, проте її хорові твори пройшли певну еволюцію. На початку творчого шляху вони з’являлись нарівні з творами інших жанрів. Була представлена велика палітра творів для абсолютно різних виконавських складів: концерти, камерні симфонії, симфонічні поеми, струнний квартет, квартет саксофоністів, духові квінтети, сонати. Але з часом хорові твори стали провідними. Т. Сухомлінова вказує на те, що “прослідковується основна закономірність її творчого доробку, яка представлена у вигляді “хвильової драматургії” в оформленні творчого шляху як хорового композитора. Поява поодиноких зразків хорових творів на фоні ведучої лінії інструментальної музики символічна, бо вони виконують функцію межі кожного періоду і приводять до його вершини. Поступово відбувається еволюція композиторської діяльності, яка протягом митецького шляху рухається від інструментальної музики до ствердження хорової як жанрової магістралі” [6, с. 346].

Наприкінці першого десятиліття ХХІ ст. композиторка почала звертатися також до таких масштабних хорових жанрів, як ораторія. Зокрема, в ораторії “Барбівська коляда” для мішаного хору, дитячих хорів, солістів, ударних і народних інструментів можна спостерігати не набір окремих номерів, а повноцінне ритуальне дійство різдвяних та новорічних свят. І. Нискогуз, аналізуючи цю різдвяно-новорічну ораторію, зазначає: “Кожна частина ораторії має своєрідну структуру, музичну фактуру і образну форму. Куплетні рядки певних пісень чергуються з “варіаціями” або наскрізними, “відкритими” мелострофами інших. Відчуття народно-автентичного стилю, знання народної пісні допомогли Ганні Гаврилець майстерно передати звуковий колорит вокальної поліфонії і народного інструментарію” [4, с. 185]. Варто наголосити, що Г. Гаврилець відкрита для співпраці з диригентами-хоровиками. Власне, цей твір народився з ідеї Євгена Савчука, художнього керівника і головного диригента Національної заслуженої академічної капели “Думка”. Матеріалом для твору став автентичний фольклорний матеріал з села Барбівці (нині Брусниці) на Буковині, в якому народився Є. Савчук. У музичному матеріалі знайшли втілення і місцевий діалект, і музичні інтонації, й особливості новорічної обрядовості. Твір можна розділити на три розділи, кожен з яких пов’язаний з одним із новорічних свят: Різдво, Новий рік, Йордан. Ораторія містить багато театралізованих елементів, які у поєднанні з феєричним музичним компонентом створюють яскраве дійство, котре легко сприймає аудиторія.

Так само завдяки тісній співпраці з іншим хоровим диригентом – Квіткою Кондрацькою – керівником хору “Веснівка” з Канади (м. Торонто) був написаний у 2004 році на честь 40-річного ювілею колективу концерт “Кроковеє колесо”. Між часом написання концерту та ораторії пролягло майже десятиліття, проте вони начебто поєднуються у цикл. Концерт пов’язаний з музичним матеріалом весняного та літнього циклів: веснянки, купальські, жнивні, весільні, родинні пісні. Основою концерту є вісім різножанрових пісень, що, до того ж, належать до різних регіонів. Проте від нього не виникає явище строкатості, даний твір радше демонструє те спільне, що поєднує різні частини України. Музикознавець О. Бенч зазначила: “Усі вісім пісень, які лягли в основу хорового концерту, стали тим своєрідним “будівельним” матеріалом, з якого постала уся ця музична архітектоніка. Усі пісні різні за своїм характером, образним наповненням, за мелодичними і ладогармонічними характеристиками. Різняться вони і за регіональним походженням: від Наддніпрянщини через Полісся аж до Лемківщини” [2, с. 60].

Доцільно звернути увагу на те, що, створюючи музику для хору, композиторка по-різному трактує виконавські склади. В її творчому доробку – чимало композицій для чоловічого, жіночого, змішаного хорів, до них інколи додаються ще й дитячі. Написання творів, що охоплює звернення до фольклорного першоджерела, пов’язане не лише з перевтіленнями у сфері драматургії, а й із тембровим переосмисленням народної пісні. У своєму фолк-концерті автор обмежує виконавський склад жіночим хором, хоч у народі, як зазначила О. Бенч, “Кроковеє колесо” зазвичай співають і дівчата, і хлопці. Цей вибір пояснюється тематикою народних текстів веснянок та купальських пісень, що частіше асоціюються з жіночністю. Власне, у звичному розумінні “обробка” пісні часто передбачає максимальне дотримання зв’язку з народно-музичним витоком. Проте сфера композиторської творчості, хоча й може бути генетично пов’язана з фольклором, демонструє абсолютно інший рівень осмислення буття, насамперед крізь призму індивідуального світобачення. Тому штучна відповідність найменшим нюансам автентичної пісні є радше недоречною в авторському творі. Вкрай доцільним виглядає у концерті поєднання дванадцятитонові діатоніки та досить дисонантних звучань.

У “Барбівській коляді” композиторка також цікаво використовує виконавський склад: перший номер виконує мішаний хор, другий – чоловічий хор, третій–п’ятий мішаний, шостий – дитячий хор, сьомий–дев’ятий мішаний хор, десятій–одинадцятий чоловічий хор, дванадцятий–тринадцятий – мішаний хор, чотирнадцятий – жіночий, п’ятнадцятий–шістнадцятий – мішаний хор. Як бачимо, навіть за допомогою використання виконавського складу простежується драматургія твору, де послідовності з кількох номерів утворюють своєрідну трьохчастинну форму, що потім відтіняється іншо-тембровим звучанням сусіднього номеру і все разом складається у форму вищого порядку. Мішаний хор володіє більшими виразовими можливостями з погляду застосування широкого діапазону регістрів – від найнижчого до найвищого. Проте саме контраст номерів, які виконують тільки жіночий, чоловічий чи дитячий склад, надають загальній композиції блиску та довершеності.

Отже, у творчості Г. Гаврилець хоровим творам відведено значне місце. Можна стверджувати про своєрідну еволюцію жанрів, яка проявляється у написанні більшої кількості творів, починаючи з 2000-х років, для хорового складу та звернення до великих жанрів і форм – ораторія, концерт. Для композиторської мови характерне використання фольклору на різних рівнях – народних мелодій, текстів, ладів, інструментів, прийомів звуковидобування. Обробки народних пісень для хорового складу в Г. Гаврилець поєднуються у театралізовані вистави, напрочуд ефектні для слухачів й такі, що їх залюбки виконують. Велика палітра різних за тематикою творів (духовних та світських), написаних для всіх хорових складів, має значний потенціал для виховання хорового диригента.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Багрій Т. Творчість Ганни Гаврилець: від витоків до світового визнання / Т. Багрій // Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. – 2013. – № 2 (11). – С. 153–156.

2. Бенч О. Фольклорні архетипи у хорівій творчості Ганни Гаврилець / О. Бенч // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 75. Композитор і сучасне соціокультурне середовище: Збірник статей. – Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. – С. 57–70.
3. Луніна А. Ганна Гаврилець: “Успіх для мене – новий твір...” / А. Луніна // “Музика”. – 2014. – № 2. – С. 40–45.
4. Нискогуз І. Особливості трактування українського фольклору в ораторії “Барбівська коляда” Ганни Гаврилець / І. Нискогуз // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка ; [гол. ред. Ігор Пилатюк, ред.-упоряд. : Ю. Ясіновський, О. Катрич]. – Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2014. – Вип. 32 : Музикознавчі студії. – С. 183–191.
5. Степанченко Г. “Золотоверхий” / Г. Степанченко // Музика: наук.-популярн. журнал. – Київ. – 2005. – Вересень–жовтень. – С. 2–4.
6. Сухомлінова Т. Проблеми періодизації хорової творчості Ганни Гаврилець / Т. Сухомлінова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. – Вип. 36. / [ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург]. – Харків : Вид-во “С. А. М.”, 2012. – С. 338–347.
7. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / В. М. Тормахова. – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2007. – 17 с.

#### REFERENCES

1. Bahrii, T. (2013), Creativity of Anna Havrylets: from origins to global recognition, *Naukovyi visnyk Melitopolskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu* [Scientific Journal of Melitopol State Pedagogical University], vol. 2 (11), pp. 153–156. (in Ukrainian).
2. Bench, O. (2009), Folklore archetypes in choral works of Anna Havrylets, *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Kompozytor i suchasne sotsiokulturne sere dovyyshche: Zbirnyk statei* [Scientific Bulletin of P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Composer and contemporary socio-cultural environment: Collected Articles], vol. 75, Kyiv, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, pp. 57–70. (in Ukrainian).
3. Lunina, A. (2014), Ghanna Ghavrylecj: “Success for me – new work ...”, *Muzyka* [Music], vol. 2, pp. 40–45. (in Ukrainian).
4. Nyskohuz, I. (2014), Features of interpretation of Ukrainian folklore in oratorio “Barbivska Kolyada” of Anna Havrylets, *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka* [Scientific collections of Lviv M. Lysenko National Music Academy], Chief Editor Igor Pylyatiuk, red.-compilation Yu Yasinovskiy, A. Katrich, vol. 32, Lviv, Lviv M. Lysenko National Music Academy, pp. 183–191. (in Ukrainian).
5. Stepanchenko, H. (2005), “Goldenhead”. *Naukovo-populiarnyi zhurnal “Muzyka”* [The popular and scientific journal “Music”], Kyiv, September–October, pp. 2–4. (in Ukrainian).
6. Sukhomlinova, T. (2012), The problems of periodization choral works of Anna Havrylets *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zb. nauk. st.* [Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education: a collection of scientific articles], red.-compilation G. Hanzburh, vol. 36, Kharkiv, Vydavnytstvo “S. A. M.”, pp. 338–347. (in Ukrainian).
7. Tormakhova, V. N. (2007), “Ukrainian pop music and folklore: interpenetration and synthesis”, Thesis Abstract for Cand. Sc., 17.00.03 “Musical art”, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 17 p. (in Ukrainian).

УДК 785(477.72)

Віта Шеремет

**ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ФОЛЬКЛОР ХЕРСОНЩИНИ  
(З РУКОПИСІВ ВІКТОРА КИСІЛЯ)**

*У статті відображено музично-інструментальні традиції Херсонщини за матеріалами польових досліджень музикознавця-етнографа Віктора Кисіля. Проаналізовано записи фольклору в рукописах дослідника, дано характеристику віднайдених музичних інструментальних традицій, визначено практичну цінність рукописів В. Кисіля.*

**Ключові слова:** Херсонщина, музична культура Таврії, традиції музикування, інструментальний фольклор, скрипкова традиція.

Віта Шеремет

**ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР ХЕРСОНЩИНЫ  
(ИЗ РУКОПИСЕЙ ВИКТОРА КИСИЛЯ)**

*В статье отражены музыкально-инструментальные традиции Херсонщины по материалам полевых исследований музыковеда-этнографа Виктора Киселя. Проанализированы записи фольклора в рукописях исследователя, охарактеризованы найденные музыкальные инструментальные традиции, определена практическая ценность рукописей В. Киселя.*

**Ключевые слова:** Херсонщина, музыкальная культура Таврии, традиции музицирования, инструментальный фольклор, скрипичная традиция.

Vita Sheremet

**INSTRUMENTAL FOLKLORE OF KHERSON REGION  
(FROM THE VICTOR KYSIL MANUSCRIPTS)**

*The instrumental-performing traditions of the settlers of separate Kherson regions, based on the materials of a musicologist and ethnographer Victor Kysil field studies, are represented. A folklore situation in Kherson region is difficult and insufficiently researched, that is why the purpose of this article is a representation of V. Kysil manuscripts, the studying of which allows to complete our knowledge about the region's music traditions. The folklore records and researcher's introductory comments analysis was implemented. The characteristic of the founded musical instrumental traditions, musical instruments and folk performers was given.*

*Researches of the musicologist-ethnographer V. Kysil are alternated with scientific expeditions under the leadership of an outstanding scientist-folklorist I. Matsiievskiy by the term of studies, and they are often coincided by the districts that were subject for research. Studying of I. V. Matsiievskiy materials and V. I. Kysil records, the similarity of their findings, allow to make a conclusion about the nonrandomness, constancy of traditions in certain areas of their existence.*

*Manuscript analysis of the researcher has revealed that a specific weight of instrumental music is significantly less than the vocal music in traditional Kherson region society life, but its positions are still stable in home music making, during family and religious holidays. The most used instruments in traditional musical everyday life are a violin, harmonica, accordion, mandolin, domra, balalaika, tambourine, drum and others. The identified instruments are used in amateur individual and ensemble playing by their functions in a folk everyday life.*

*The manuscripts of an author single out four violin folk traditions in Kherson region in general: traditions of Boiky, Lemky, Poltava region and Shahany.*

*V. Kysil indicates that he could not have recorded especially folk violinists of local origin in Kherson region, although the memories of local residents about such musicians in Belozerka village of Kherson region were preserved.*

*Instrumental folklore music making is saved the most between the migrants from Carpathians, and is widely represented in “boyky” violin tradition, where the basic instrumental genre is “kolomyika”.*

*The most common genre of instrumental music of not Carpathian origin is music “for dance” (by A. Ivanytskyi): kozachok, hopak, polka, cracovienne, karapet etc.*

*It should be mentioned that, by the manuscript materials, a dominant is owned by the Ukrainian instrumental traditions in traditional music culture of multiethnic Tavria subregion. Among them are Carpathian, Poltava region and South Ukrainian folk music making traditions. Traditional Kherson instrumental art, in most cases, has amateur origins, but acquired the features of folklore existence.*

*A practical value of V. Kysil manuscripts consists in the fact, that this work could complete the scientific searches of the specialists and give the guidelines for unexplored folklore layers, which need the further development.*

**Key words:** *Kherson region, Tavria music culture, music making traditions, instrumental folklore, violin’s tradition.*

Етнографічна картина Херсонщини, або Північної Таврії – субрегіону Північного Причорномор’я, формувалася протягом багатьох століть. З плином історії тут поєдналися долі людей та культурні надбання представників багатьох етносів, у результаті чого утворився специфічний культурний простір: нашарування та міксування побутових і художніх традицій населення. Сьогодні Херсонщина продукує надзвичайно складні, цікаві, але малодосліджені процеси у традиційній культурі народів, які осіли на таврійських землях і продовжують плекати духовність, традиції та історію свого краю та України загалом. У таких обставинах, беззаперечно, актуальним залишається вивчення усіх складових духовної культури мешканців регіону.

У контексті наукового дослідження автора статті певне зацікавлення викликає традиційна народно-інструментальна культура: побутуючі інструментальні традиції та інструменти, види й жанри інструментальної музики у Таврійському субрегіоні (частині Причорномор’я). Наукові розвідки музичного фольклору Херсонщини знаходимо у працях українських, мистецтвознавців В. Другальова [4], який висвітлював розвиток і стан пісенної культури й обрядів цього регіону. С. Чернявська [18] та С. Кириєнко [7] описували музично-етнографічні записи і фольклор Північного Причорномор’я кінця XIX–XX століття, О. Макаренко [8] та О. Мурзіна [14] здійснювали системну характеристику фольклорних традицій Херсонщини. Дослідження традиційної інструментальної культури Таврії активізувались із середини 80-х рр. XX ст. і тривали до початку XXI ст.; їх провели ряд фольклорних експедицій та компактно представлені у збірці наукових статей під загальною редакцією І. Мацієвського [13]. Матеріали збірника містять характеристику різних жанрів фольклорної традиції окремих районів Херсонщини, окреслюють важливі питання дослідження, збереження та пропаганди фольклору в регіоні. Але уявлення про фольклор, умови побутування фольклорних музичних традицій краю були б неповними без розвідок відомого дослідника фольклору Херсонщини Віктора Кисіля [1; 9; 10; 11; 15; 16].

Мета статті – описати та проаналізувати рукописи Віктора Кисіля, які ще не представлені у наукових виданнях, зокрема їх частину “Інструментальна музика Херсонщини”, котра містить записи традиційних інструментальних награвань, а також, фольклорні виконавські традиції, що дасть змогу поповнити знання про побутування інструментарію, основні жанри музики та форми музикування в традиційному середовищі регіону.

Віктор Іванович Кисіль – музикант-етнограф, заслужений працівник культури України, методист Херсонського центру народної творчості, здійснив значний внесок у вивчення інструментального фольклору на таврійських землях. Його багаторічна пошукова праця втілилась у серії рукописів за матеріалами польових досліджень фольклорно-музичних



традицій Херсонщини. Перші поодинокі розвідки В. Кисіля починалися ще у 70-х рр. ХХ ст., згодом було здійснено ряд експедицій: у 1985–1988 рр. та 1992–1997 рр., з ініціативи музикознавця і разом із групою студентів музично-теоретичного факультету Київської консерваторії, на чолі із завідувачем кабінету музичної фольклористики О. Мурзіною, а також за участю студентів теоретичного відділення Херсонського музичного училища. Продовженням збирацької роботи дослідника стало створення фольклорного ансамблю “Венцерада”, до якого увійшли студенти Херсонського державного музичного училища; в репертуарі ансамблю – зразки тільки традиційних награвань мешканців певних районів Таврії, які є знахідками В. Кисіля.

Копітка праця дослідника з вивчення музичного (пісенного та інструментального) фольклору Херсонщини полягала в підготовці, організації та проведенні експедицій з власної ініціативи і майже за власний кошт. Важливим фактом є те, що розвідки музикознавця-етнографа за терміном (роками) досліджень чергуються з науковими експедиціями під проводом видатного науковця-фольклориста І. Мацієвського, а за районами які підлягали обстеженню, – часто співпадають. Аналіз матеріалів І. Мацієвського і записів В. Кисіля, подібність їх висновків дає змогу зробити умовивід про не випадковість, сталість традицій у певних ареалах їх побутування.

Доробком В. Кисіля є рукопис із 24 книг, що містять розшифрування магнітофонних записів музикування, співу та розповідей респондентів під час польових досліджень, а також власні анотації, коментарі, рукописні статті, присвячені постатям фольклорних виконавців та певним інструментальним традиціям.

Рукопис В. Кисіля – це виготовлені власноруч книги, без нумерації томів, але з власними назвами (титульні аркуші підписані здебільшого від руки або надруковані на друкарській машинці) (фото 1; 2). Матеріали рукописів не друкувались і до тепер зберігаються у книгосховищі Херсонської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. Олесея Гончара, куди передав їх автор.

Надзвичайно цікавими у рукописі є зафіксовані розповіді респондентів про історію свого роду або села, про трагічні події депортації людей на Херсонщину із західноукраїнських земель, з Бессарабії та багатьох куточків колишньої Російської імперії, а згодом – Радянського Союзу. Далі у книгах вміщені записи зразків фольклорних мелодій з даними паспортизації та коментарями дослідника.

Відомо, що сфера вжитку традиційної інструментальної музики загалом вужча порівняно з вокальною (на півдні України це має виразний характер), інструментальний фольклор носить підпорядковане значення: здебільшого функціонує під час свят, весіль, і більша його частка існує як супровід до співу або танцю [6, с. 244–245, 254]. У рукописах В. Кисіля знаходимо нотації музичних фольклорних зразків у вигляді партитур, коли занотовано спів, супровід на інструменті (скрипці або гармошці) та ритмічний супровід (бубон або будь-який шумовий інструмент).

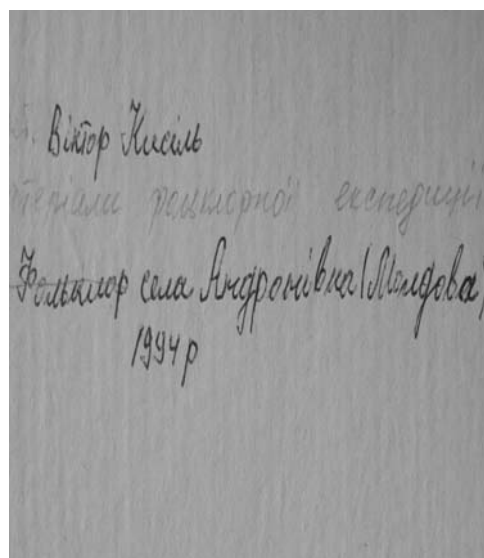


Фото 1

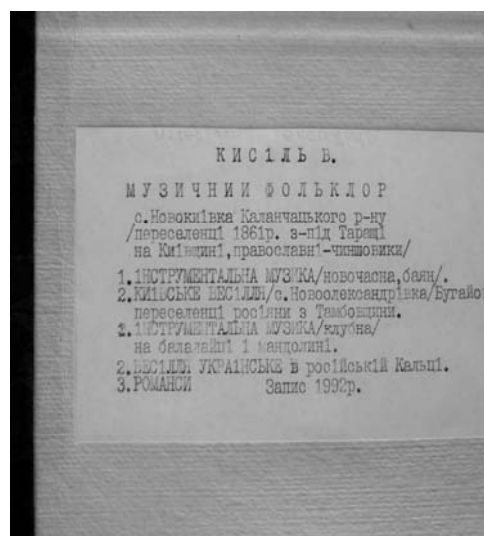


Фото 2

У передмові до одного з томів В. Кисіль зауважив, що зафіксований інструментальний матеріал – це, переважно, самодіяльна, усно-письмова культура, що набула певних рис фольклорного побутування, проте у рукописі наявні й справжні фольклорні традиційні награвання: гармоніста О. Демиденка з с. Новопавлівки Каланчацького району, скрипалів П. Бутрея, М. Славича зі с. Чернобаївки Білозерського району.

Велику увагу автор рукописів приділив записам скрипкових традицій регіону, серед яких найбільший масив утворює інструментальний фольклор депортованих на Херсонщину бойків. Дослідник зазначив, що у карпатській Україні, яка представлена на Херсонщині бойківськими і лемківськими компактними поселеннями, частка інструментальної музики значно більша, ніж у інших регіонах, зокрема на півдні України, а престиж скрипаля беззаперечний, і тим пояснюється велика питома вага західноукраїнських за походженням скрипалів у скрипковій традиції Херсонщини. Віктор Кисіль виділив потужнішу *бойківську* та менш представлену *лемківську* традицію.

Бойківська традиція була зафіксована у селах Дудчани Бериславського району (скрипалі Іван Славич, Михайло та Дмитро Лісканичи), Гаврилівка (брати Семен і Дмитро Найдю), Михайлівка (брати Федір та Іван Макухи), Золота балка Нововоронцовського району (Іван Дзюндзя), а також у селі Чернобаївка Білозерського району (Петро Бутрей, Микола Славич), де на момент дослідження бойківська скрипкова традиція була збережена у великій сім'ї “родаків-Бутреїв” (так їх називали односельці). Віктор Кисіль вказав, що бойки грають дуже технічно, надто орнаментовано, зі своїми прийомами орнаментування. В ансамблевій грі збереглися традиції смичкового ансамблю: скрипка–мелодія, скрипка–супровід, бас. За матеріалами рукопису В. Кисіля спостерігаємо, що основним жанром бойківських інструментальних та вокально-інструментальних композицій є коломийки, наприклад: коломийки “Шлюбна”, “Боберська”, “Яблінська”, “Коломийка Мотика” (Мотик – скрипаль з Боберки, Турківського р-ну на Львівщині) [1, с. 4].

Заслугує уваги книга рукопису “Скрипаль Микола Славич”. Віктор Кисіль пише, що Микола Славич не є чисто фольклорним музикантом, хоча народився у сім'ї професійного фольклорного скрипаля і змалку грав на скрипці. Його виконавська манера формувалась під враженням від поїздки до Америки, де він побачив, як бережуть давні традиції у бойківській діаспорі, а також від гри сучасних скрипалів Боберки (Турківського р-ну на Львівщині) та депортованого з Боберки бойківського скрипаля Петра Бутрея (с. Чернобаївка на Херсонщині), але односельці (чорнобаївці) підтверджують, що музика Миколи Славича – істинно боберська і справжня бойківська [15, с. 4]. Наводимо сторінку з прикладами занотованих награвань Миколи Славича (фото 3). Віктор Кисіль вказує, що скрипаль грає переважно на двох верхніх струнах. Ритмічна структура коломийки “Стара” несинкопована, подрібнена, тема побудована у формі, подібній до рондо А+В+С+А1, найпоширеніші види мелізмів – це мордент і форшлаг, тональний план – чергування *d-moll* й *D-dur*. Форма коломийки, мелізматики, тональність *D – dur* – найхарактерніші у скрипковій традиції Бойківщини, про що дізнаємося з монографії “Музика Бойківщини” М. Хая [17, с. 84]. У нотаціях В. Кисіля знаходимо значну кількість коломийок, яким властиві наведені ознаки, що доводить автентичність таких награвань, належність їх саме до бойківської фольклорної традиції. Автор рукопису зазначає, що гра скрипаля чітка, технічна (переважно на детаще) орнаментована. Віктор Кисіль пояснює, що вдався до спрощення запису деяких моментів ритміки та мелізматики, бо в першу чергу призначав свої записи для широкого кола аматорів, керівникам самодіяльних вторинних фольклорних колективів з метою відродження та збереження згасаючих музичних традицій.

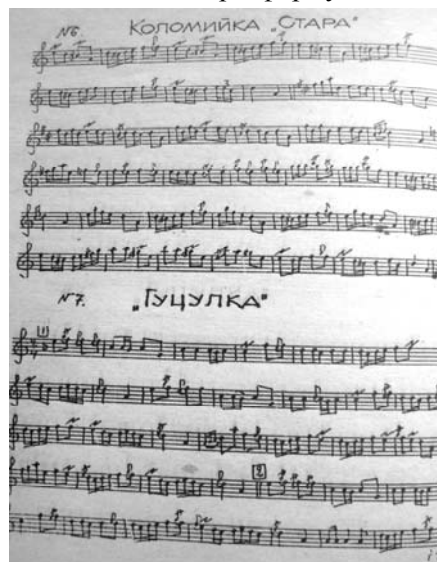


Фото 3

Дослідник зазначає, що *лемківська* скрипкова традиція за походженням близька до бойківської, але помітно відрізняється манерою гри, “вокальнішою” мелодією, не затіненою мелізмами (у рукописі представлена невеликою кількістю зразків фольклорних мелодій). Лемки, депортовані зі сіл Нанова Хирівського району, Береги, Лодина, Нижньо-Устрицького району (назва району до 1952 р.) Дрогобицької (нині Львівської) області, мають компактне поселення у с. Зміївка Бериславського району на Херсонщині, та невелика кількість лемків, депортованих з Лютовиськ (колишній Нижньо-Устрицький р-н Дрогобицької обл.) переселені у с. Дудчани Нововоронцовського р-ну. Дослідник наводить враження бойків з Дудчан про лемків “зміївців” (с. Зміївка), ще за їх життя на батьківщині (у Карпатах): “Вони й одягались більше як городяни...” [16, с. 2]. У характеристиці лемків відчувається акцент на своєрідній стильності, “академізмі” їх менталітету, що здатне відобразитися й на манері гри.

За нотатками В. Кисіля, питома вага традиційної фольклорної інструментальної музики на весіллях значно зменшилась, але її позиції ще міцні у домашньому музикуванні, на родинних святах, під час Великодніх свят. На підтвердження того у рукописі В. Кисіля знаходимо вислів одного з респондентів із бойківської громади, сина скрипаля Петра Бутрея з Чорнобаївки: “... не пам’ятаю такої неділі, крім Великого посту, щоб ми у когось не збирались, не співали і не танцювали під скрипку” [15, с. 1].

Автор рукопису вказує на те, що фольклорних скрипалів-автохтонів на Херсонщині йому записати не вдалося, хоча збереглися спогади місцевих жителів про таких музикантів у смт Білозерка (прізвиська Шека і Река), у Кардашинці Голопристанського, у Пролетарці Цюрупинського районів. Дослідник пояснює таке становище низьким авторитетом скрипалів у місцевих селян і наводить вислів мешканців с. Правдине Білозерського району: “Скрипач це не хазяїн, хазяїн грає на балалайку, гармошку”, а також впливом місцевого менталітету: без супроводу на інструменті співають весільні пісні, більшість гуртових вуличних пісень; інструментальну музику використовують при співі танцювальних пісень і частівок [16, с. 1]. На нашу думку, слабка життєздатність місцевих скрипкових традицій має глибші причини, що пов’язані з комплексом етнорегіональних особливостей Херсонщини: природно-географічними умовами регіону, історичними умовами життя, типами побутового виробництва та спілкування між людьми. Підтвердження такої думки знаходимо в роботі С. Грици “Трансмісія фольклорної традиції”, де авторка обґрунтовує тези щодо розвитку фольклору в просторі і часі, його стратифікації та диференціації, а також доводить тісний зв’язок цих процесів із природно-ландшафтними умовами етнографічних територій, хронологічними умовами життя, сонячно-біологічним часопростором, рівнем соціально-економічного розвитку етнографічних регіонів, міжетнічними контактами тощо [2, с. 3, 7–13].

У ході багаторічної пошукової роботи на Херсонщині В. Кисіль зумів віднайти та визначити, крім *бойківської* і *лемківської* фольклорних скрипкових традицій, існування ще таких, як *шаганська* й *полтавська* традиції. “Шаганська” скрипка у селах Високопільського району (Новопетрівка, Нововознесенське), Великоолександрівського району (Новомиколаївка, Новопавлівка), Нововоронцовського району (Нововоскресенськ) та інших з’явилася внаслідок переселення ще у період Першої світової війни (1914 р.) мешканців з міст Миколаєва, Вознесенська, Воскресенська. Віктор Кисіль вважає, що це були “строкарі” – сезонні робітники, які на літо наймалися на різні роботи. Через мандрівний спосіб життя їх ще й нині звуть “шаганці” або “шагани” (від російського “шагать”). Дослідник зауважує, що гра “шаганців” відзначається певним “міським” звучанням (адже батьки скрипалів проживали в південних містах Вознесенську, Миколаєві та ін.), у грі наявні елементи нюансування, артикуляції, реєстрові барви, але менше мелізматика [16, с.13–19]. Віктор Кисіль зумів зафіксувати гру шаганських скрипалів Дмитра Чернієнка (с. Новомиколаївка Великоолександрівського р-ну), Миколи Перепелиці (с. Широка Балка Білозерського р-ну). Гра згаданих музикантів – це зразок міської скрипкової традиції міст півдня України, що збереглася завдяки консервативним сільським умовам. За коментарями автора рукопису, давніших традицій у названих селах виявлено не було. Якщо звернути увагу на зафіксований музичний матеріал, то стає зрозумілим, що “шаганці” використовують у грі всі струни скрипки, на відміну від бойківської традиції (бойки грають переважно на двох верхніх струнах) [1, с. 2].

Виконувані скрипальми “Гопак”, “Яблучко”, “Сербіанка”, “Руськослов’янський” танець, – це то мелодії, популярні колись у південних містах, і це зміцнює думку про міські витoki “шаганської” традиції. Цікавий факт: всі літні скрипалі грають на чеських інструментах фірми “Страдіварі” [16, с. 14].

Найменше представлена *полтавська* традиція. Зразки фольклорних мелодій були записані від Федота Ластовецького (у його понад 80-річному віці), який від народження (1902 р.) до 1933 р. проживав на хуторі Павлівщина, біля Лубнів Полтавської обл., а згодом переїхав у м. Скадовськ Херсонської обл., де грав на гармошці у місцевих капелах. Скрипаль змалку грав дуєтом з дядьком, від якого і навчився гри на скрипці, добре знає “втору”, типowo полтавську, унікальну для Херсонщини. Дослідник зазначив, що манера гри Ф. Ластовецького – високотехнічна, варіативна, добре грає як соло, так і акомпанемент (є окремих запис акомпанементу, зроблених при розшифруванні). Зафіксовано такі мелодії: “Гопак”, “Полька”, “Тетяна”, “Сербіанка” та інші. Приводимо запис мелодій “Тетяна” (фрагмент) та “Сербіанка” (фото 4). [16, с. 2–3]. Аналіз нотного тексту свідчить про використання всіх струн скрипки, вміння грати у високому регістрі. В обох композиціях тональний план утворений чергуванням варіацій у паралельних тональностях (*d-moll – F-dur*). Мелодіям притаманне помірне прикрашення мелізмами, стійкіша квадратність періодів на відміну від бойківських коломийок, де частим є їх розширення.



Фото 4

У коло зацікавлень В. Кисіля потрапили й виконавці на таких інструментах, як балалайка, мандоліна, гармошка, баян, акордеон, а також ансамблі: акордеон, ударна установка власного виготовлення, спів; акордеон, бухало; гармошка, бубон. Деякі музиканти раніше грали у самодіяльних оркестрах, де навчалися “з рук”, на слух або по цифровій системі, інші – мали певну музичну освіту (або закінчували курси гармоністів при культурно-освітньому училищі) а тепер грають для себе та сім’ї. Більшість репертуару – це самодіяльні усно-письмові композиції або кітч.

Під час експедиції до Каланчацького району (с. Новоолександрівка) було зафіксовано гру балаласчника і мандолініста О. Грищенка, який вчився гри на балалайці та мандоліні у самодіяльному оркестрі, на слух. Респондент грає на балалайці гітарного строю ля-фа#-ре. Наводимо приклад польки у властивому для балалайки акордовому викладі (фото 5), в рухливому темпі та з типовою для такого танцю ритмічною будовою мелодії. Тема польки – простої двочастинної репризної форми, що у фольклорі має прототип у вигляді заспіву та приспіву (або пісні та інструментального перегравання). Записаний зразок є типовим прикладом клубного репертуару [9, с. 1; 11, с. 3].

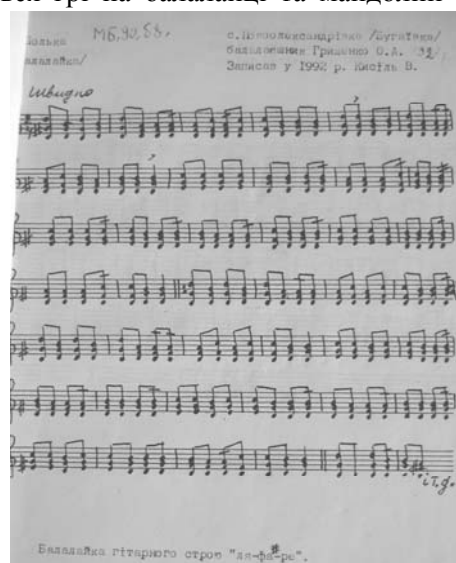


Фото 5

Цікаві зразки до і післявоєнної вокально-інструментальної музики (жартівливі танцювальні пісні, частівки і т. ін.) вдалося записати В. Кисілю від сім’ї Анатолія Глотки (гармонь) та Меланії Кантемирової (спів, бубон) із села Велика Андронівка. Віктор Кисіль відзначив неабиякий музичний талант виконавців, завдяки чому їх музика користувалася значним попитом у селі [10, с. 1; 11, с. 1].

У Новопавлівці Каланчацького району дослідник зафіксував фольклорну традицію у грі гармоніста О. Демиденка родом із села Майданівка Глобинського району на Полтавщині, де він проживав до 1984 року. Уважний розгляд нотації гри О. Демиденка (фото 6) підказує фольклорне походження виконуваних мелодій (“Горлиця”, “Горлиця і Петрусь” та інших): програмність назв діапазон мелодії у межах одного періоду не більший за квінту, сексту, рідше октаву, – нагадує награвання на скрипці в межах першої позиції. Варіативність відбувається здебільшого за рахунок ритму та теситури, ладотональний план мелодії не змінюється, інтонаційно мелодія діатонічна; партія правої руки рухлива, технічна. Віктор Кисіль зазначив, що О. Демиденко – найталановитіший виконавець з багатьох тих, кого доводилося чути на Херсонщині, в його грі простежуються давні скрипкові *полтавські* традиції [11, с. 1, 8].

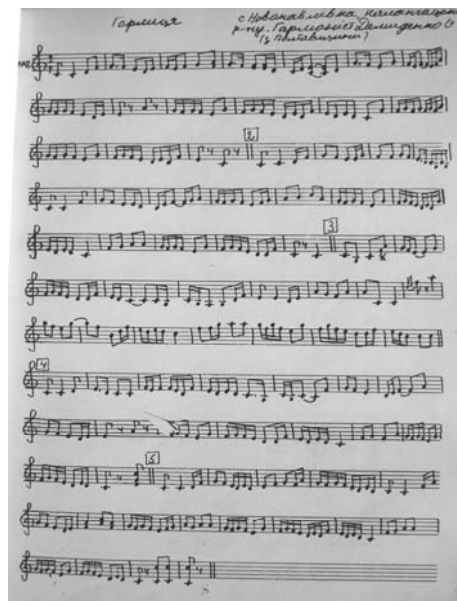


Фото 6

Отже, вивчення матеріалів рукопису показало, що питома вага інструментальної музики в житті традиційного суспільства на Херсонщині значно менша від вокальної, але її позиції ще стійкі у домашньому музикуванні, під час сімейних та релігійних свят. Найуживаними у традиційному музичному побуті в обстежених районах Херсонщини є такі інструменти, як скрипка, гармошка, баян, акордеон, мандоліна, домра, балалайка, бубен, бухало, рубель, барабан та ін. Виявлений у регіоні інструментарій представляє всі основні типи інструментів відповідно до класифікації Е. Горнбостеля–К. Закса, що підтверджується висновками згаданих вище експедицій під проводом І. Мацієвського) [12, с. 105].

У традиційному побуті перелічені інструменти застосовують як у індивідуально-любительському, так і в ансамблевому музикуванні. В індивідуально-любительській практиці на Херсонщині трапляються здебільшого скрипка, гармошка (баян, акордеон), балалайка; в ансамблевій грі застосовують різні поєднання згаданих інструментів з обов’язковим введенням будь-якого ударного або шумового інструмента для забезпечення ритмічної стійкості.

Ансамблева форма музикування представлена сімейними дуетами, тріо, де інструменти виконують супровід до співу або танцю. Традиційне інструментальне мистецтво Херсонщини у більшості випадків має самодіяльні витоки, але набуло рис фольклорного побутування, за А. Іваницьким, це такі ознаки: усне збереження мелодій, варіативність, імпровізаційність, жанрова диференціація (за функціональним призначенням музики) [5, с. 12].

Традиції фольклорного музикування найбільш збережені серед переселенців із Карпат і найкраще представлені у *бойківській* скрипковій традиції, де основним інструментальним жанром є *коломийка*. Серед бойківських музикантів зберігаються традиції скрипкового ансамблю.

Найпоширеним жанром інструментальної музики некарпатського походження є музика “до танцю” (за класифікацією А. Іваницького [6]): козачок, гопак, полька, краков’як, карапет та нетанцювальні мелодії, що представлені супроводом до народних пісень і тих, що є кітчем (артефакти масової культури).

За матеріалами рукопису В. Кисіля, у народній традиційній музичній культурі поліетнічного Таврійського субрегіону найбільш представлені карпатські, полтавські, південноукраїнські фольклорні традиції музикування, тобто етнокультурна домінанта у сфері традиційного інструментального фольклору належить українським інструментальним традиціям.

Практична цінність рукописів В. Кисіля полягає в тому, що ця праця спроможна доповнити наукові пошуки музикознавців і спрямувати їх зусилля на недосліджені фольклорні пласти, які потребують подальшого розроблення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Грають і співають бойки Чорнобаївки [Ноти] / [уклад. В. І. Кисіль]. – Рукопис (ксерокопія). – Херсон : [Б. в.], 1994. – 32 с.
2. Грица С. Й. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки / С. Й. Грица. – Київ–Тернопіль : “Астон”, 2002. – 227 с.
3. Другальов В. В. Історія, розвиток та сучасний стан пісенної культури і обрядів Голопристанщини: За підсумками досліджень фольклорно-етнографічних експедицій до Голопристанського району / В. В. Другальов. – Херсон : “Просвіта”, 2001. – 140 с.
4. Другальов В. В. Про деякі аспекти взаємодії різнопереселенських музичних традицій українців на херсонщині / В. В. Другальов // Заселення півдня України: проблеми національного та культурного розвитку: наук. доповіді міжнародної наук. метод. конференції (21–24 травня 1997 р.). Херсон, 1997. Ч. 2 С. 264–266.
5. Іваницький А. І. Український музичний фольклор: підручник / А. І. Іваницький. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 314 с.
6. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість / А. І. Іваницький. – К. : Музична Україна, 1990. – 335 с.
7. Кириєнко С. І. Музично-етнографічні записи та наукові дослідження фольклору Північного Причорномор'я (кінець XIX–XX століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / С. І. Кириєнко. – Київський національний університет культури і мистецтв. – Київ, 2003. – 19 с.
8. Макаренко О. П. Музичні традиції та сучасність у фольклорі південноукраїнського краю: навчальний посібник / О. П. Макаренко. Миколаїв : МДУ, 2007. 172 с.
9. Матеріали фольклорної експедиції [Ноти] : Пісні с. Новокиївка Каланчацького р-ну та с. Пролетарка Цюрупинського р-ну : збірник. – Рукопис (ксерокопія). – [Б. м.: Б. в.], 1992. – 12 с.
10. Матеріали фольклорної експедиції. Села Виноградове і Велика Молдова [Ноти] : збірник / [уклад. В. Кисіль]. – Рукопис. – Херсон: [Б. в.], 1996. – 18 с.
11. Матеріали фольклорної експедиції [Текст] : Інструментальна музика Херсонщини / [упоряд. В. Кисіль]. – Рукопис. – Херсон : [Б. в.], 1996. – 52 с.
12. Мацієвський І. В. Народна інструментальна музика на Херсонщині / І. В. Мацієвський // Питання дослідження та збереження музичного фольклору Херсонщини: зб. рефератів Всесоюзн. наук. практ. конф. / [упор. І. В. Мацієвський]. – СПб, 1991. – С. 105–112.
13. Мацієвський І. В. Теоретичні та методичні проблеми дослідження, збереження і пропаганди музичного фольклору Херсонщини / І. В. Мацієвський // Питання дослідження та збереження музичного фольклору Херсонщини: зб. рефератів Всесоюзн. наук. практ. конф. / [упор. І. В. Мацієвський]. – СПб, 1991. – С. 27–46.
14. Мурзина Е. Системная характеристика фольклорной традиции юго-западной Херсонщины / Е. Мурзина // Питання дослідження та збереження музичного фольклору Херсонщини / [Упоряд. І. Мацієвський]. – 1991. – С. 52–64.
15. Скрипаль Микола Славич [Ноти] / Обл. центр відродж. нац. культури, Лаб. по вивч. регіон. іст.-культур. типу (ХДПІ ім. Н. К. Крупської) ; [вступ. сл. В. І. Кисіль]. – Рукопис. – Херсон : [Б. в.], 1993. – 31 с. – (Інструментальний фольклор Херсонщини).
16. Скрипалі Херсонщини [Ноти] : [збірка] / [вступ. сл. В. Кисіль]. – Рукопис (ксерокопія). – Херсон : [Б. в.], 1988. – 40 с.
17. Хай М. Й. Музика Бойківщини / М. Й. Хай. – К. : Центр дослідження усної історії та культури, 2002. – 303 с.
18. Чернявская С. А. Обряды и песни села Белозёрки Херсонской губернии / С. А. Чернявская – Харьков : Типография Губернского правления, 1893. – 85 с.

## REFERENCES

1. *Hraiat i spivaiut boiky Chornobaivky: Noty* [The playing and singing Boikos of Chornobaivka: musical assembly], 1994, manuscript (photocopy), compiler V. I. Kysil, Kherson, p. 32. (in Ukrainian).
2. Grytsa, S. I. (2002). *Transmissiia folklornoï tradytsii: etnomuzykologichni rozvidky* [Transmission of folk tradition: ethnological and musicological explorations], Kyiv–Ternopil, Aston. (in Ukrainian).
3. Druhalov, V. V. (2001), *Istoriia, rozvytok ta suchasnyi stan pisennoi kultury i obriadiiv Holoprystanshchyny: Za pidsumkamy doslidzhen folklorno-etnohrafichnykh ekspedytsii do Holoprystanskoho raionu* [The history, development and current state of song culture and rituals Holoprystanshchyny: According to the results of research folk ethnographic expeditions to the district Holaya prystan], Kherson, Prosvita. (in Ukrainian).
4. Druhalov, V. V. (1997), Some aspects of the interaction of musical traditions Ukrainian migrants in Kherson region. *Zaseleattia pïvdnia Ukrainy: problemy natsionalnoho ta kulturnoho rozvytku: nauk. dopovidi mizhnarodnoi nauk. metod. konferentsii (21–24 travnia 1997 r.)* [Settling the Southern Ukraine: problems of national and cultural development: Scientific reports of the International Scientific Methodological Conference], part 2, March, 21–24, 1997, Kherson, pp. 264–266. (in Ukrainian).
5. Ivanytskyi, A. I. (2004), *Ukrainskyi muzychnyi folklor: pidruchnyk* [Ukrainian musical folklore: tutorial], Vinnitsa, Nova knyha. (in Ukrainian).
6. Ivanytskyi, A. I. (1990), *Ukrainska narodna muzychna tvorchist* [The Ukrainian folk musical creativity], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
7. Kyryienko, S. I. (2003), “Ethnomusicological Records and Researches of Folklore of Northern Black Sea Coast (End of the XIX-th – of the XX-th centuries)”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Art criticism), 17.00.01, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, 19 p. (in Ukrainian).
8. Makarenko, O. P. (2007), *Muzychni tradytsii ta suchasnist u folklori pïvdenoukrainskoho kraiu: navchalnyi posibnyk* [Musical traditions and modernity in the folklore of the South region: tutorial], Mykolaiv, MDU. (in Ukrainian).
9. Proceedings of the folkloric expedition [musical assembly]: *Pisni sela Novokyivka Kalanchatskoho raionu ta sela Proletarka Tsiurupynskoho raionu* [Songs of village Novokyivka Kalanchak district and village Proletarka, Tsiurupinsk district]: digest [ manuscript, 1992], compiler V. I. Kysil. Photocopy, without places of edition, 12 p. (in Ukrainian).
10. Materials of folklore expedition [Music]. *Sela Vynogradove i Velyka Moldova* [Villages Vinogradov and Greater Moldova] (1992), musical assembly, [manuscript], compiler V. I. Kysil, Kherson, 18 p. (in Ukrainian).
11. Materials of folklore expedition. [Text]: *Instrumentalna muzyka Khersonshchyny* [Instrumental music of Kherson region] (1996), manuscript, compiler V. I. Kysil. Kherson, 52 p. (in Ukrainian).
12. Matsiievskyi, I. V. (1991), Folk instrumental music in Kherson region, *Pytannia doslidzhennia ta zberezhennia muzychnoho folkloru Khersonshchyny: zb. referativ Vsesoiuzn. nauk. prakt. konf* [The questions the study and preservation of folk music Kherson: Compilation of abstracts of the All-Union Scientific and Practical Conference], compiler I. Matsiievskyi, St. Petersburg, 1991, pp. 105–112. (in Ukrainian).
13. Matsiievskyi, I. V. (1991), Theoretical and methodological aspects of the research, preservation and promotion of folk music Kherson, *Pytannia doslidzhennia ta zberezhennia muzychnoho folkloru Khersonshchyny: zb. referativ Vsesoiuzn. nauk. prakt. konf*. [The questions the study and preservation of folk music Kherson: Compilation of abstracts of the All-Union Scientific and Practical Conference], compiler I. Matsiievskyi, St. Petersburg, pp. 27–46. (in Ukrainian).
14. Murzina, O. (1991), System characteristic of folk tradition southwest Kherson region, *Pytannia doslidzhennia ta zberezhennia muzychnoho folkloru Khersonshchyny: zb. referativ Vsesoiuzn. nauk. prakt. konf*. [The questions the study and preservation of folk music Kherson: Compilation of abstracts of the All-Union Scientific and Practical Conference], compiler I. Matsiievskyi. St. Petersburg, pp. 52–64. (in Russian).

15. *Skrypala Mykola Slavych* [Violinist Mykola Slavych]: musical assembly “Instrumental folklore of Kherson region” (1993), manuscript, Regional Center revival of national culture. Laboratory for the Study of Regional historical-cultural type. Kherson N. Krupskaya State Pedagogical Institute, Introductory article by Kysil, Kherson, 31p. (in Ukrainian).
16. *Skrypali Khersonshchyny* [Violinists of Kherson region], (1998), musical assembly, Introductory article by V. Kysil, manuscript (photocopy), Kherson, 40 p. (in Ukrainian).
17. Hai, M. I. (2002), *Muzyka Boikivshchyny* [Music of Boykivshchyna], Kyiv, Research Center of Oral History and Culture. (in Ukrainian).
18. Cherniavskaya, S. A. (1893), *Obriady i piesni sela Bilozerki Khersonskoi gubernii* [The rites and songs of the village Beloziorka of Kherson province], Kharkov, Typography of the Provincial Board. (in Russian).



# ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 7.091.01

Мирослава Мельник

## ЦЕРЕМОНИЯ В КОНТЕКСТЕ СУЧАСНИХ КОНЦЕРТНИХ ПРОГРАМ

*У статті досліджено організацію та проведення театралізованого концерту у формі церемонії. Акцентовано увагу на специфіці постановки естрадного театралізованого номера в контексті церемонії. Доведено, що сьогодні церемонії в числі естрадних форм є важливою подією у житті суспільства та потребують професійного підходу до їх організації та проведенні.*

**Ключові слова:** театралізований концерт, концертні форми, естрадний жанр, церемонія, естрадний номер.

Мирослава Мельник

## ЦЕРЕМОНИЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ КОНЦЕРТНЫХ ПРОГРАММ

*В статье исследовано организацию и проведение театрализованного концерта в форме церемонии. Акцентировано внимание на специфике постановки эстрадного театрализованного номера в контексте церемонии. Доказано, что сегодня церемонии в числе эстрадных форм есть важным событием в жизни общества и требуют профессионального подхода в организации и проведении.*

**Ключевые слова:** театрализованный концерт, концертные формы, эстрадный жанр, церемония, эстрадный номер.

Myroslava Melnyk

## THE CEREMONY IN THE CONTEXT OF MODERN CONCERT FORMS

*Organization and carrying out of a concert in the form of a theatrical ceremony was investigated in the article. The attention to the specifics of staging theatrical pop numbers in the context of the ceremony. It was proved that the ceremony today in the context of pop forms is an important event in the life of society and require professional approach in organizing and conducting*

*New needs of society make it possible to create a meaningful, serious, spectacular action, which along with artists working every viewer. This cultural situation requires a new theoretical study in the form of concert ceremony.*

*Absence in Ukrainian art system of theoretical and methodological research in the specific setting pop concert in the form of the ceremony and its ideological and aesthetic impact makes it relevant and scientifically justified election topic of this article, as well as misunderstanding and not elaborated theory of this form of negative impact on practice. Therefore, based on our own experience in setting pop concerts in the form of ceremonies, this article will be one of the first steps towards a thorough understanding of the methods of work on the concert form, define its essence, specifics and improve the national performing arts.*

*One of the main directions of development of modern concert stage is the process of testing a combination of different forms of pop entertainment. Typically, pop forms are a powerful charge of progressive ideas, thoughts, positive emotions, form the culture and spiritual outlook Ukrainian. Modern life is rich in various events related which causes certain feelings, moods and emotions. So important to consider the context of the structure ceremony in concert form, as is the concert stage opens up opportunities for artistic and creative and aesthetic development of any generation.*

*Theatrical concerts have a special place on the stage. They reflect real life artistic means to convey a specific idea to the mass audience, achieving aesthetic effect and impact on the audience. It is important to study theatrical concert it was during its formation as an independent synthetic genre.*

*It was clarified that theatrical concerts in their various kinds and genre stage forms. The impact of current events creates new forms and genres. The social needs of the people bring to life the deep spiritual needs that are reflected in entertaining entertainment forms, one of which is dramatized concert. Spectacle, as evidenced by the rituals that existed in the primitive world. Social needs and creativity led to the emergence of many different genres of entertainment forms that are combined in all kinds of art and created a holistic pop genre – dramatized concert. For centuries the theatrical concert was difficult path of development and is one of the essential sides of the spiritual life of each person.*

*Theatrical concert usually creates a certain event or a certain solemn day. Solemnity of the concert can be emphasized just holding it in a ceremony.*

*The value was determined theatrical concert, held in the form of the ceremony reflects the diversity of our lives. Namely, history, political opinion today, new social needs, contemporary art, culture, human thoughts, feelings, experiences and emotions. Theatrical concert creates conditions for harmony of spiritual, aesthetic, moral; generates positive emotions, opens creative possibilities of man. This is achieved using professionally written script successfully created the atmosphere throughout the concert and ceremony, skillfully matched set design, which defines both an expression and image of the overall event and some of its parts and robust professional productions of these theatrical forms.*

**Key words:** *theatrical concert, theatrical forms, pop genre, ceremony, popnumber.*

Одним з головних напрямків розвитку сучасної концертної естради є процес апробації поєднання різних естрадних видовищних форм. Як правило, естрадні форми несуть могутній заряд прогресивних ідей, думок, заряд позитивних емоцій, формують духовну культуру та світогляд українців. Сучасне життя багате на різноманітні події, ставлення до яких викликає певні почуття, настрої, емоції. Тому актуальним буде розглянути структуру церемонії в контексті концертних форм, позаяк саме концертна естрада відкриває широкі можливості для художньо-творчого та естетичного розвитку будь-якого покоління.

На ранніх етапах розвитку суспільства, народу завжди були потрібні яскраві, вражаючі видовища, про що свідчать ритуали, ще первіснообщинного світу. Соціальні потреби і творчий потенціал зумовили виникнення безлічі різножанрових видовищних форм, які поєднали в собі всі види мистецтва та створили цілісний естрадний жанр – театралізований концерт. Протягом століть театралізований концерт пройшов складний шлях розвитку і є однією з невід’ємних сторін духовного життя кожної людини.

В Україні тільки після здобуття незалежності новий крок до переосмислення основ режисури театралізованого концерту розробив відомий митець В. Кісін [4]. Класифікацію, основні вимоги до створення та постановки естрадного театралізованого номера у концертних формах висвітлювали І. Богданов [1], А. Жарков [2] та С. Клітін [5]. Незалежно

від якісних відмінностей, використання музичних творів у структурі концертного дійства, музику та пісню вони розглядали як засіб підсилення емоційного впливу на конкретну аудиторію. Уміння використовувати пісню і музику як ідейно-емоційний засіб створює у глядача необхідні художні образи, про що наголосили у працях М. Зільбербранд [3] та Г. Нейгауз [6].

Мета статті – обґрунтувати сучасні вимоги до створення театралізованого концерту у формі церемонії та його специфічні особливості в нових перспективах культурно-мистецького життя країни.

Театралізовані концерти займають особливе місце на естраді. Вони відображають реальне буття художніми засобами, що дає змогу донести певну ідею до масового глядача, досягнути естетичного ефекту та впливу на публіку. Домінантою всього концерту є саме естетична функція, розваги та відпочинок. Здавалося б, що сьогодні людство переживає розважальний ренесанс: конкурси, шоу різних видів, ігрові програми на телеекранах... Але символічний зміст гри деградує, оскільки конкурси, телешоу тощо часто є формальними, слугують комерційній або соціально-політичній меті, не сприяють зростанню духовності. Тому саме сучасні концерти у формі церемоній дають змогу об'єднати людей на основі єдиних культурних цінностей. Нові вимоги суспільства потребують створення змістовного, серйозного, видовищного дійства, в якому разом з артистами співпрацює кожен глядач. У такій культурній ситуації необхідне нове теоретичне вивчення концерту у формі церемонії.

Театралізовані концерти різноманітні у своїх жанрових різновидах та сценічних формах. Вплив сучасних подій народжує нові форми і жанри. Соціальні реалії суспільства породжують глибокі, духовні потреби, задоволення котрих відображається в розважальних видовищних формах, однією з яких є театралізований концерт.

Такий концерт створюють, як правило, до певної урочистої події чи певного дня. Урочистість театралізованого концерту може підкреслити тільки проведення його у формі церемонії. Церемонія є зовнішньою формальністю, але вона має своє символічне значення та спрямованість. Сьогодні дуже популярним є проведення театралізованих вистав, шоу-програм, ювілеїв, театралізованої ходи у формі церемоній. Але саме у контексті театралізованого концерту церемонія набуває офіційного та урочистого характеру, підкреслюючи важливі події суспільного й особистого життя.

Церемонії вручення премій, церемонії нагородження – є кульмінаційною подією у житті людини і країни. Це – специфічний урочистий захід відзначення людини чи події, коли переможцеві конкурсу, лауреату вручають спеціальну премію або статуетку. Саме під час церемонії оголошують переможця або лауреата, адже перед цим зберігають інтригу заходу, що є важливим згідно із законами драматургії.

Кожну церемонію обов'язково супроводжують естрадними театралізованими номерами, які виконують артисти як привітання переможцям. Естрадні номери мають чітко вплітатись у тематику та ідейну спрямованість церемонії. Дуже важлива особливість номера – його художня основа. Номер повинен бути відносно стислим, концентрувати увагу глядачів на суттєвому, артист має вдатися до спеціальних прийомів для вираження творчої індивідуальності виконавця. Також треба, щоб номер був лаконічним та мобільним, завжди мав інтригуючий, ефектний початок, точну цікаву середину, яскравий несподіваний фінал. На церемонію номери підбирають за такими характеристиками: розважальність, видовищність, легкість сприйняття, яка надає оригінальності, різноманітності, що створить відповідно до теми та ідеї церемонії святкову атмосферу.

Якщо аналізувати номер як завершений твір (монолог, романс, пісню, вірш, розповідь, прелюдію тощо), необхідно зазначити, що він повинен відповідати першій умові законів концерту, частиною якого є церемонія – короткометражності. При проведенні репетицій, незалежно від того, перша репетиція чи остання, режисер має чітко пам'ятати про часові рамки. “Протягом кількох хвилин виконавцеві естрадного номера потрібно відтворити, а глядачеві сприйняти і засвоїти закінчений твір. У виконавця немає часу на поступове розкриття суті характеру персонажу (дійової особи) в номері, йому потрібно проявити свою індивідуальність, а це потребує максимальної концентрації уваги, техніки використання виразних засобів” [2, с. 121].

Але все ж таки головне – це жанрова різноманітність номерів. Для того, щоб підкреслити оригінальність концертного дійства, режисер при постановці використовує такі жанри, як: розмовні, музично-розмовні, хореографічні, циркові, музичні, оригінальні жанри, пластичні номери, пародію та імітацію. Такі номери, власне, можна виконувати в будь-якому концерті, у різних тематичних і театралізованих видовищах. Хоча при проведенні церемоній перевагу надають вокальним естрадним номерам, завдання режисера – зробити захід цікавим, вражаючим, різноманітним. А цього досягають при професійному синтезі всіх родів, видів і жанрів естради. С. Клітін класифікував естрадні номери за їхніми родовими ознаками:

- розмовний рід (оповідання, казка, ліричний монолог, фейлетон, інтермедія, вірш, байка, епіграма, уривки з вистав);
- інструментальний рід (ноктюрни, елегії, етюди, симфонії, прелюдії, фуги та ін.);
- хореографічний рід (народні, класичні, бальні танці і т. д.);
- вокальний рід (естрадні, ліричні, народні, ігрові пісні, романси і т. д.);
- спортивно-цирковий рід (акробатика, еквілібристика, жонгливання, маніпуляція (фокуси);
- оригінальні жанри (мнемотехніка, звукоімітація).

За словами науковця, “естрадний номер диктує структуру програми, зміст якої першочерговий, а форма – другорядна, несамостійна, займає стосовно малої підлегле становище” [5, с. 46].

Потреба сучасного глядача – масштабні концертні видовищні форми, які викликали змістовний перелом на естраді. Втрачається головна характерна риса концерту – багатожанровість. Домінуючим жанром на естраді сьогодні є вокальний жанр. Саме вокальні номери більше привертають увагу людей, однак “<...> ні точний, ретельний аналіз, ні художній опис не може дати вичерпне пояснення величезної сили впливу вокальної лірики на людину. Адже найкраща пісня – це та, слухаючи яку, забуваєш і про музичні тонкощі, й про складені вірші, а думаєш про своє життя” [3, с. 204].

Популярність пісні зумовлена насамперед тим, що вона є потужним засобом спілкування артиста з глядачем, доступна та зрозуміла для широких мас. Саме вокальний номер займає вагомe місце, позаяк через музику має величезну силу впливу на емоції, відчуття, переживання найширших мас глядачів. “Музика – мистецтво звуку. Вона не дає реальних образів, не говорить словами та поняттями. Вона говорить тільки звуками. Але говорить так чітко та зрозуміло, як говорять слова, поняття і зримі образи. Її структура так само закономірна, як структура художньої словесної мови, як композиція картини, архітектурної будови” [6, с. 71].

Такого впливу вокального номера на емоції та відчуття глядача досягають передусім за допомогою професійної акторської майстерності виконавця, цілого арсеналу сучасних засобів виразності й засобів ідейно-емоційного впливу. Найбільшою популярністю користуються сюжетні вокальні номери – завдяки синтезу виразних вокальних засобів, професійного виконання та професійної режисури. Але драматургія сюжетного номера не повинна мати першочергове значення, адже насамперед виконавець повинен демонструвати унікальну вокальну майстерність. Яскравим прикладом популярності саме вокальних номерів стало проведення церемонії нагородження футбольної команди “Динамо” (Київ) та святковий концерт “Команда, без котрої нам не жить”. На головній спортивній арені України – стадіоні “Олімпійський” відбулась офіційна церемонія нагородження чемпіонів у рамках масштабного музичного свята. Команду привітали популярні українські виконавці та гурти: Олександр Пономарьов, Злата Огневич, “Океан Ельзи”, “Авіатор”, “ВВ”, Ірина Білик та ін.

Та попри шалену популярність вокальних театралізованих номерів у концертах, шоу-програмах, при організації та проведенні церемоній режисери вводять у програму твори класичної музики в поєднанні зі сучасними ритмами у виконанні «живого» симфонічного оркестру, оригінальні, циркові жанри, такі, як акробатичні номери, пантоміма та ін. Людина завжди бажала наситити свій святковий відпочинок новими емоціями, художніми відкриттями, новими враженнями. У такому разі глядач театралізованого концерту чекає від кожного номера, епізоду, блоку новизни, неочікуваного повороту дій у сюжеті, у виконавських прийомах. Також сучасна техніка звукопідсилення, звукозапису, широкі можливості кіно- та

відеозйомок, використання екранів, піротехніки, лазерів, світлова апаратура – все це дає змогу значно підсилити емоційний вплив театралізованих концертів і церемоній.

Сучасна електроніка наділена новими виразними прийомами в співі, у розмовних та інструментальних жанрах. Зокрема, в електроінструментах значно розширена палітра музичних звуків, є можливість синтетично імітувати звучання найрізноманітніших інструментів з новими оригінальними тембрами.

“Важливим моментом концертної структури є співвідношення загального хронометражу концерту і хронометражу окремих номерів. Тут режисура стикається з мистецтвом створення ритму концерту – дихання, яке не терпить одноманітності” [4, с. 79]. Ритм – це співвідношення тривалості основних одномірних елементів руху. В театральному мистецтві та при постановці естрадних форм ритм – це співвідношення тривалості (довжини у часі) періодів активного, інтенсивного розвитку конфлікту з періодами спаду та його гальмуванням. Ритм має тісний зв’язок з темпом. Темп – швидкість руху в театральному мистецтві й на естраді, це швидкість розвитку сценічної дії, подій, драматургічної боротьби і розвитку конфлікту. Винахід та вміле komponування відтінків темпоритму окремих сцен, номерів, епізодів – це вияв професійної майстерності режисера-постановника.

Переакцентування темпоритму полягає у чергуванні концертних номерів, їх контрастній зміні. Одним з найдієвіших виражальних засобів, що дають режисеру точніше і яскравіше виявити через динаміку епізоду або номеру його головну думку полягає саме у чергуванні темпоритмів. Темпоритм є показником організації, співвідношення театралізованих сцен, номерів, різного ступеню напруги.

У правильному темпоритмі закладений успіх проведення та сприйняття концерту як єдиної дії, що безперервно та стрімко розвивається. Правильний темпоритм не означає поступове, плавне, рівномірне наростання. Навпаки, частіше використовують таку побудову темпоритму, при якій чергування та поєднання номерів приводить до різкої, контрастної зміни ритмів. Щоб підкреслити значущість епізоду чи номера, або якого-небудь моменту концерту, режисер свідомо “збиває” ритм перед ним або у ньому, використовуючи прийом різкого і несподіваного ритмічного контрасту. Найяскравіше збій ритму в епізодах проявляється через монтаж номерів. Тільки тоді, коли вміло поєднувати всі засоби виразності, тримати увагу глядача при рівномірному темпоритмі, професійно використовувати світлові ефекти, можна досягти художньої цілісності та естетичного впливу на глядача.

Це цілком можливо при постановці театралізованого концерту. Та, якщо ми проводимо концерт у формі церемонії, то важливо зазначити, що чітко визначити правильний хронометраж заходу фактично неможливо. При проведенні церемонії головною особливістю і проблемою для сценариста та режисера є попереднє введення у програму виступів офіційних і запрошених гостей. Слово обов’язково надають президентові церемонії, керівництву міста, адміністрації, місцевим депутатам; особам, які нагороджують, та особам, яких нагороджують. На офіційну промову та виступи зазвичай відводять певний час – не більше трьох хвилин. Але такі промови завжди непередбачувані. Крім того, особи, яких нагороджують, як правило, виходять із глядацької зали під час трансляції відеоролика або телесюжету. Внаслідок цього відбувається різкий внутрішній спад темпоритму, втрачається увага глядачів.

Тісний зв’язок концертної форми та форми церемонії сьогодні можна простежити на таких заходах, які є популярними в Україні: це 20-та церемонія нагородження “Людина року” – перша незалежна премія України за вищі професійні та громадські досягнення; церемонія вручення народної премії “Телезірка”, засновником якої є журнал “Теленеделя”, перший і єдиний в Україні загальнонаціональний народний рейтинг телепродуктів і телеперсон, переможців якого визначають голосуванням телеглядачів; церемонія нагородження в галузі тележурналістики “Золоте перо”; музична премія “YUNA” – відзначає найкращих діячів музичного мистецтва, – тих, хто зробив незаперечний внесок у розвиток вітчизняного шоу-бізнесу, та багато інших церемоній, які відзначають українських діячів.

Отже, можна підсумувати, що театралізований концерт, проведений у формі церемонії відображає різноманітність нашого життя. А саме: історію, політичні погляди сьогодення, нові соціальні потреби, сучасне мистецтво, культуру, людські думки, почуття, враження та емоції.

Театралізований концерт створює умови для гармонії духовного, естетичного, морального; породжує позитивні емоції, відкриває творчі можливості людини. Цього досягають за допомогою професійно написаного сценарію, вдало створеної атмосфери протягом усього концерту та церемонії, вміло підбраної сценографії, що визначає образ загального дійства й окремих його частин і водночас є його виразом, та чіткої професійної організації постановки даних театралізованих форм.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Богданов И. А. Постановка эстрадного номера : учеб. пособие / И. А. Богданов. – СПб. : СПбГАТИ, 2013. – 331 с.
2. Жарков А. Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства: история, теория, технология : ч. 2 / А. Д. Жарков. – М. : МГУКИ, 2004. – 216 с.
3. Зильбербранд М. И. Песня на эстраде / М. И. Зильбербранд // Русская советская эстрада 1917–1929 : в 3-х т. – М. : Искусство, 1976. – Т. 1. – 406 с.
4. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія / В. Б. Кісін. – Київ : Видав. дім “КМ Academia”, 1999. – 267 с.
5. Клітін С. С. Эстрада: проблемы теории истории и методики : учеб. пособие для театр. ин-тов и вузов искусств / Клитин С. С. – Ленинград : Искусство, 1987. – 190 с.
6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. – М. : МУЗГИЗ, 1961. – 319 с.

### REFERENCES

1. Bogdanov, I. A. (2013), *Postanovka estradnogo nomera : uchebnoe posobie* [Staging of a variety-turn: study guide], St-Petersburg, SPbGATI. (in Russian).
2. Zharkov, A. D. (2004), *Sotsial'no-kul'turnye osnovy estradnogo iskusstva: istoriya, teoriya, tekhnologiya* [The socio-cultural foundations of pop art: the history, theory, technology], Vol. 2, Moscow, MGUKI. (in Russian).
3. Zilberbrand, M. I. (1976), *Pesnya na estrade* [The song on the stage], *Russkaya sovetskaya estrada 1917 – 1929 : v 3-kh t.* [Russian Soviet stage 1917–1929: in 3 Volumes], Vol. 1, Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
4. Kissin, V. B. (1999), *Rezhysura yak mystetstvo ta profesiiia* [Directing art as a profession], Kyiv, Vydavnychyu dim “KM Academia”. (in Ukrainian).
5. Klitin, S. S. (1987), *Eстрада. Problemy teorii, istorii ta metodyky: ucheb. posobie dlya teatr. in-tov i vuzov iskusstv* [Stage. Theory, history and technique: a manual for theater arts institutions and universities], Leningrad, Iskusstvo. (in Russian).
6. Neuhaus, G. G. (1961), *Ob iskusstve fortepiannoy igry* [On the art of piano playing], Moscow, MUZGIZ. (in Russian).

УДК 792.73 “312”

Микола Крипчук

### ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО НОМЕРА

*У статті досліджено процес формування режисерського задуму сучасного естрадного номера. Розглянуто особливості взаємодії творчих прийомів естрадного мистецтва і засобів виразності театрального мистецтва. Охарактеризовано специфіку дії естрадного виконавця у “відкритому” сценічному просторі, яка відбувається за активною участю всіх присутніх глядачів.*

**Ключові слова:** режисерський задум, естрадне мистецтво, естрадний номер, театралізація, трюк, театралізований естрадний номер, художній образ.

Николай Крипчук

**ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ РЕЖИССЁРСКОГО ЗАМЫСЛА  
СОВРЕМЕННОГО ЭСТРАДНОГО НОМЕРА**

*В статье исследован процесс формирования режиссёрского замысла современного эстрадного номера. Рассмотрена специфика взаимодействия творческих приёмов эстрадного искусства и средств выразительности театрального искусства. Охарактеризована специфика действия эстрадного исполнителя в “открытом” сценическом пространстве, которое происходит при активном участии всех присутствующих зрителей.*

**Ключевые слова:** режиссёрский замысел, эстрадное искусство, эстрадный номер, театрализация, трюк, театрализованный эстрадный номер, художественный образ.

Mykola Kripchuk

**PROBLEMS OF SHAPING OF THE DIRECTOR'S PLAN  
OF A MODERN VARIETY TURN**

*Beginning of the XXI century is characterized by the active pressing of information processes which are connected with culture structuring in general. Revealing of the first tendencies of global development is typical of this period.*

*Technology of influence on public and individual consciousness and subconsciousness by the means of artistic information is becoming important for the study of art, the main position in which is occupied by the art of directing that is perceived as a high level of the art of transformation of creative material in a space-time synthesis of arts.*

*Creative information is becoming more and more dominant within the framework of an applied aspect of the real being of art in society and its impact on anthroposociocultural situation in modern circumstances of globalization. In this process, director's artistic plan is a priori becoming a primary source of all creative activity of the director of dramatized variety turns.*

*Variety art is an art of a variety turn, the dramaturgy of which needs maximum concentration for minimum scenic time, and events in the turn is very often based not on anecdotal, but on trick side. In keeping with this approach, trick and attraction are aimed directly at the audience and its emotional perception.*

*This article is devoted to the process of the formation of director's plan of a modern variety turn. Peculiarities of the integrity of variety performance and means of theatrical art expression are studied. Acting principles of a performer in an open are characterized.*

*Director's plan is a creative process, the result of which is a shaping of understanding and perception of social realm that creates strong discourse and civic position, emotions, plastic-spatial and tonal vision of performance in a unified stylistic and genre manner.*

*According to our reckoning, it is more important to use all arsenal of means of artistic performance. But, for the origination of this demand, it is necessary to create the dramaturgy of a variety turn. Taking into account all these conditions, character, theme, act, actions and conflict will appear. In this case we would be able to call performer an actor. We want to make it a point, that dramaturgy of a variety turn, director's artistic plan and the art of acting turn technological performance into the category of a dramatized variety turn. So, it is impossible to create full artistic image without theatricalization.*

*However, adding of the elements of theatricalization must not interfere with the main means of artistic expression of a variety turn, its trick basis. It is crucially important to reach a balance between theatrical and variety, and this is the most difficult director's mission. The combination of variety turns with the elements of a traditional theatre is one of the factors that lead to appearing of new genres, where theatrical methods are combined with variety art tricks. Very often it leads to unexpected synthetic mixes. We think that psychological authenticity must be the basis of inner life of a variety art actor. Only in such circumstances, trick stops being formal.*

*Performer acts in an open, thus not being limited by the surrounding inside or outside.*

*The experience of modern stage enables us to state, that the unity of theatrical dramaturgy of a variety turn, a show of the art of acting with virtuosity of trick-performing is the leading tendency. It can be observed in circus performances, especially in juggling, where traditional clubs can be substituted by different objects (music texts, umbrellas, buckets, etc.). In such performances trick is naturally intertwined with the actions of an actor.*

*Summarizing all the abovementioned we take up the position that in the process of creating modern variety turns of different genres, question of creating the imaginative director's plan becomes dominant, it is that primary source of information, without which work of all direction and staging group cannot be planned. With this background, directing is influenced by post-modern intentions of European theatrical culture.*

**Key words:** *director's plan, variety art, variety turn, theatricalization, trick, dramatized variety turn, artistic image.*

Початок ХХІ століття характеризується активним пресингом інформаційних процесів, пов'язаних із структуризацією культури загалом. Для цього періоду притаманне виявлення перших тенденцій світового розвитку.

Для мистецтвознавства стає актуальним вивчення технологій впливу на суспільну та індивідуальну свідомість, а також на підсвідомість засобами художньої інформації, особливе місце в організації якої посідає мистецтво режисури, що сприймається як високий ступінь майстерності перетворень художнього матеріалу в просторово-часовому синтезі мистецтв.

Художня інформація дедалі більше претендує на домінуюче становище в прикладному аспекті реального буття мистецтва у повсякденному житті суспільства, його впливі на антропосоціокультурну ситуацію в сучасних глобалізаційних умовах. У цьому процесі режисерський задум апіорі стає початком і першоджерелом усієї творчої діяльності постановника естрадних номерів та видовищ.

Методологічна основа роботи – науково-теоретичні дослідження теоретиків і практиків театру Б. Захави [3], О. Попова [9], Г. Товстоногова [13] та ін. Процес народження режисерського задуму відображений у численних сучасних дослідженнях І. Богданова [1], В. Гребельної [2], М. Крипчука [7], А. Рубба [11], М. Резніковича [10] та ін.

Мета статті – розв'язати проблеми формування режисерського задуму сучасного естрадного номера.

Відомий український мистецтвознавець О. Клековкін визначив поняття “режисерський задум” як “образне уявлення режисера про зміст і форму майбутньої вистави” [5, с. 234]. Своєю чергою, автор книги “Творча спадщина” О. Попов акцентував увагу на тому, що цей процес є “основою образного мислення режисера” [9, с. 240]. Видатний теоретик і практик театру Г. Товстоногов тлумачив це як “бачення майбутньої вистави, яке виникає відразу ж після прочитання п'єси” [13, с. 103]. Теоретик театру Б. Захава вважав, що режисерський задум – це план постановки, до якого входять: ідейне тлумачення п'єси (її творча інтерпретація); характеристика окремих персонажів; визначення стилістичних і жанрових особливостей акторського виконання; рішення вистави в часі; рішення вистави в просторі; характер і принципи декоративного та музично-шумового оформлення [3].

Отже, “режисер починається із задуму, а задум з того, навіщо та про що ставити” [9, с. 33]. Режисерський задум – це творчий процес, результатом якого є оформлення конкретного розуміння й осмислення дійсності, що створює чітку ідеологічну та громадянську позицію, емоційне відчуття, а також пластично-просторове і тональне рішення постановки в єдиному стилістичному й жанровому ключі.

Варто зазначити, що протягом ХХ століття й на рубежі ХХ–ХХІ століть режисура посідає особливе місце серед творчих професій суспільства, її формування відбувається на етапі розвитку постіндустріальної цивілізації, основою якої є “домінування сфери послуг над сферою виробництва, зміни в соціальній структурі суспільства, створення нових інтелектуальних технологій, запровадження планування і контролю над технологічними змінами” [4, с. 1]. Відчувається активна взаємодія масової культури, з одного боку, та елітарної



– з іншого, які є двома соціальними формами існування сучасної культури. Масова культура, своєю чергою, є комерційною, касовою та розважальною, її аудиторія – великі глядацькі зали й необмежена кількість споживачів телевізійної продукції. Не треба плутати це поняття з популярною культурою, до якої належить те, що може бути поширеним, масово визнаним у певний час, у певному просторі. Саме ця культура є частиною масової [12].

Сучасна культура починає все більше втрачати риси лінійності та передбачуваності розвитку, вона стає, за визначенням постмодерністів, різномною, мозаїчною, “бліп-культурою” (Е. Тоффлер). Розмиваючи колись суворо встановлені межі класичного визначення культурної реальності (тієї, що закономірно розвивається, структурується, системно функціонує), нинішня соціокультурна реальність усе більше ототожнюється з віртуальністю, а “старі методи та принципи наукового пошуку й аналізу не завжди спрацьовують у сучасних цивілізаційно-глобалізаційних умовах” [14, с. 17].

На теперішньому етапі розвитку культури естрадному виконавцеві, на наш погляд, недостатньо мати талант. Час потребує володіти привабливою або незвичайною зовнішністю та вмінням налагоджувати контакт із публікою. Здатність “подати” себе виявляється не менш важливою, ніж відточена техніка гри артиста. Саме притягальний образ і незвичайний імідж, можливо, і є одними з необхідних складових успіху, формулу якого репрезентує сучасна традиція шоу-бізнесу. Вироблення власної неординарної манери одягатися та поводитися на сцені стає частиною процесу пошуку творчої індивідуальності.

Останнім часом набуває популярності спеціальність продюсера, який повинен уміти: ініціювати творчі ідеї мистецьких проєктів; розробляти разом з режисером творчо-постановочну концепцію, оптимальну тактику її підготовки та реалізації; давати кваліфіковану оцінку творчим проєктам; аналізувати та розв’язувати організаційно-творчі проблеми з метою створення сприятливіших умов для процесу виробництва; оцінювати ступінь можливого ризику; приймати рішення щодо найраціональнішого використання творчих ресурсів тощо. Саме творчий тандем із режисером дає змогу вирішувати безліч творчих питань, які стосуються загального режисерського задуму естрадного номеру того чи іншого виконавця та розв’язання проблем, пов’язаних з постановкою на естраді. Цьому передує величезна як аналітична, так і несвідома робота, яка веде постановника до певної визначеності, коли внутрішнє невідоме усвідомлюється як дійсне дане. Вигадані образи, немовби розчинені в актуальній для режисера дійсності, наявні у ній поряд з тими поняттями, що усвідомлюються як справжнє буття. У боротьбі ірреальності зі справжнім буттям народжується щось абсолютно конкретне, відчутне, яке перебуває в просторі твору мистецтва.

Мистецтво естради є мистецтвом номера, драматургія якого потребує максимальної концентрації до мінімуму сценічного часу, а подія в номері часто ґрунтується не тільки на фабульній, а й на трюковій складовій. У цьому контексті трюк і атракціон спрямовані безпосередньо на глядача, на його емоційне сприйняття. Саме з осягнення істини й починаються перші кроки режисерів у роботі над номером з естрадними виконавцями. Естрадний номер є основним “будівельним матеріалом”, фундаментом, на якому згодом і створюють усю споруду сучасного естрадного мистецтва, тому вміння здійснити постановку номера виявляє здатності постановника як естрадного режисера” [2, с. 5].

Знайти образний задум естрадного номера означає віднайти відповідне режисерське рішення. У цьому контексті “задум визначає: мету і зміст (ідею і тему) < ... > їх розкриття (форму)” [11, с. 55]. Уміти правильно сформулювати тему означає намітити точний шлях до задуму.

Задум є евристичним прозрінням художника і стає початком цілеспрямованої роботи режисера та продюсера над номером. Образний художній задум – це зерно майбутнього твору, в якому міститься програма його побудови. Зазначимо, що задум базовано як на уяві окремих сторін, так і на уявленні про майбутній номер як цілісний образ.

Зокрема, у роботі над народною естрадною піснею загальний процес починається зі словесного аналізу. Наступним етапом є визначення теми, ідеї і жанрових особливостей, умов побутування пісні. Разом з аналізом тексту це допоможе обрати запропоновані обставини, знайти єдиний вірний темпоритм “зримої форми”, намітити мізансценічне вирішення, створити

загальний візуальний образ номера. У цьому разі можливе використання ігрових прийомів, навіть для створення сценки-пісні. Іншим варіантом є використання саме акторської внутрішньої техніки проживання пісні, зосередженість на особистості виконавця та безпосередньо на пісні. У такому разі режисерське рішення може перешкодити естрадному вокалістові. Саме на цьому акцентує увагу теоретик і практик з естрадного мистецтва І. Богданов [1].

Відточена техніка виконання є необхідною умовою роботи естрадного артиста. Однак часто-густо це призводить до надмірного захоплення тільки технічною стороною виконання.

На наш погляд, найціннішим буде використання всього арсеналу засобів акторської виразності. Але для того, щоб виникла потреба у цьому, необхідно створити драматургію номера. Зважаючи на ці умови, з'являється персонаж, тема, дія, подія, конфлікт. У такому разі ми зможемо назвати виконавця актором. Зазначимо, що драматургія номера, режисерський художній задум і акторська гра перетворюють суто технологічний номер у категорію театралізованого естрадного номера. Отже, без театралізації не вдасться створити повноцінний художній образ. У такому разі, за словами П. Паві, “театралізувати певне дійство чи текст означає інтерпретувати його сценічно, вдаючись до сцен та акторів для зображення певної ситуації” [8, с. 435]. Своєю чергою, “візуальний елемент сцени і реалізація ситуації дискурсів є ознаками театралізації” [8, с. 435].

Проблема театралізації, яка створює ілюзію буття в сценічному просторі, стає дедалі актуальнішою [7]. Однак внесення елементів театралізації не повинно суперечити основним засобам виразності номера, його трюковій основі. Важливо знайти баланс театрального й естрадного, власне, у цьому і полягає складне режисерське завдання. Поєднання естрадних творів з елементами традиційного театру є фактором появи несподіваних жанрів, де прийоми акторського театрального мистецтва об'єднуються та чергуються з естрадними прийомами. У цьому сучасному процесі виникають несподівані синтетичні сполуки. На думку автора статті, основою внутрішнього життя ролі актора естради в номері має стати психологічна достовірність. Тільки в такому разі трюк перестає бути формальним. На практиці це є складною проблемою.

Простежимо за народженням режисерського задуму на прикладі естрадного номера “Узи любові”.

У нашому разі є історія кохання, предмет дослідження режисера – поняття “любов”. Хлопець закохується в дівчину, виникають романтичні стосунки, прихильність одне до одного. Надалі любов перетворюється в сильні, нестерпні “кайдани”, і хлопець вирішує покинути дівчину. Є історія, але це ще не є номером. Сюжет цієї історії зрозумілий і, як нам здається, банальний. На цьому етапі доречним буде пошук речового ходу. На наш погляд, особливою виразністю володіє мова речей, мова предметного світу в режисерських номерах. Адже часто предмет, його форма служить символом, алегорією. Звідси народжується художній образ. Різні предмети володіють різними художніми можливостями. Завдання режисера полягає в тому, щоб через асоціативне дослідження предмета знайти ці можливості, а якщо таких нема – залишити досліджуваний предмет поза полем своєї уваги.

Ключовим словом на нашому прикладі ми визначимо “узи”. Перші спроби – народження асоціацій: ланцюги, мотузки. Але це, на наш погляд, “любове” вирішення теми. Нарешті, бинти, саме білі, які огортають зап'ястя, лікті, але любов між хлопцем та дівчиною перетворюється у щось схоже на тюремні кайдани. Знайдений хід. У такому разі “узи” – білі бинти, стаючи знаком, здатні мати одночасно кілька значень: білі еластичні бинти (“узи любові”) стискаються, переплітаються, розширюються, обриваються тощо. У фіналі номера хлопець приймає рішення та розриває ці кайдани, тим самим залишаючи свою кохану на самоті.

Далі відбувається пошук засобів виразності, за допомогою яких естрадний номер втілюватимуть на сцені, серед них було прийнято рішення використовувати хореографію і пластику, що на сучасному етапі є одними з навизначніших засобів побудови художнього образу. Як вважає автор, основу хореографії становить духовний зміст кінетичних форм реальних рухів тіла людини. Інакше кажучи, предметом танцю є світ людських почуттів та

відносин, утілений у ньому найбільш природно, конкретно, зримо. У зв'язку з цим багаторазово збільшується його емоційний вплив. Асоціативне й опосередковане відображення дійсності підвищує значення об'єктивного фактора в образі танцювального мистецтва, проте порівняно з іншими виразними засобами у танці значно більше тотожності й подібності.

Зрима мовна форма танцювального руху є типовою системною організацією виразних засобів, з певною сумою виразних елементів із постійною структурою та системоутворюючими властивостями. Кожен танцювальний рух є невербальним та безумовним знаком, який створює систему специфічної мови танцю. Танцювальний рух як знак – непростий і односкладовий, а як виразна форма – складний, рухливий (і за своєю формою, і за змістом). Усе це відображається при створенні знаково-символічної конструкції сучасного естрадного номера. Саме таким чином народився задум хореографічного номера “Узи любові”, який дав змогу найточніше розкрити тему номера, створити його драматургію, сприяти пошуку правильних акторських засобів виразності, ввести трюкову частину через пластику та хореографію. Отже, був створений єдиний художній образ постановки.

Актор естради діє у “відкритому просторі”, який не обмежує його. Найчастіше цей простір перебуває як просто неба, так і в концертних залах. Як зауважив відомий теоретик естрадного мистецтва С. Клітін, головна ознака “відкритості” – єдність виконавців і глядачів, слухачів. Цей процес творчості й народження художнього образу вчений назвав “відкритим”, саме тим, що відбувається на очах і за активною участю всіх присутніх глядачів [6].

Досвід сучасної естради дає нам право стверджувати, що провідною тенденцією є поєднання театральної драматургії номера, прояв акторського мистецтва з віртуозністю технічного виконання трюків. Це ми можемо спостерігати в циркових номерах, особливо у жонглюванні, де традиційні булави можуть бути замінені всілякими предметами (нотами, парасольками, віниками, відрами тощо). У таких номерах трюк органічно влітається в дію виконавця.

Підсумовуючи викладене, можна стверджувати, що при створенні сучасних естрадних номерів різних жанрів питання реалізації образного режисерського задуму стає домінуючим, тим першоджерелом, без якого не може бути спланована робота всієї режисерсько-постановочної групи. У цьому контексті режисура перебуває під впливом постмодерних інтенцій театральної культури Європи.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Богданов И. А. Постановка эстрадного номера / И. А. Богданов. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2013. – 331 с.
2. Гребельная В. М. Постановка эстрадного номера : дис. канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 “Теория и история культуры” / Варвара Михайловна Гребельная. – М., 2012. – 180 с.
3. Захава Б. Е. Мастерство актёра и режиссёра / Б. Е. Захава. – М. : Просвещение, 1979. – 233 с.
4. Касьян В. В. Соціокультурний розвиток постіндустріальної цивілізації (у контексті наукових досліджень О. Тоффлера) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 26.00.01 “Теорія та історія культури” / В. В. Касьян. – К., 2013. – 20 с.
5. Клековкін О. THEATRICA : Лексикон / О. Клековкін ; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. – К. : Фенікс, 2012. – 800 с.
6. Клитин С. С. Артисты в открытом пространстве : беседы об искусстве эстрады (и не только) / С. С. Клитин. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2012. – 104 с.
7. Крипчук М. В. Символічна образність театралізованих видовищ та масових свят Східної України (на матеріалі Луганщини) : дис. канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 “Теорія та історія культури” / М. В. Крипчук. – К., 2013. – 198 с.
8. Паві П. Словник театру / П. Паві ; [наук. ред. В. Клековкін; пер. з фран. М. Якуб'як]. – Львів : Львівський національний університет ім. І. Франка, 2006. – 640 с.
9. Попов А. Д. Творческое наследие / А. Д. Попов. – М. : ВТО, 1979. – 355 с.
10. Резникович М. Долгий путь к спектаклю / М. Резникович. – К. : Мистецтво, 1979. – 208 с.
11. Рубб А. 30 бесед об эстрадных концертах / А. Рубб. – М. : ВЦХТ, 2004. – 224 с.

12. Савенкова Л. П. Массовая культура : эволюция зрелищных форм / Л. П. Савенкова. – Минск : БГУ, 2003. – 123 с.
13. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены : Кн. 1 / Г. А. Товстоногов. – Л. : Искусство, 1980. – 303 с.
14. Шейко В. Синергетичні аспекти динаміки соціокультурних процесів в умовах глобалізації / В. Шейко // Культурологічна думка: щорічник наук. праць. – К. : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2013. – № 6. – С. 17–26.

#### REFERENCES

1. Bogdanov, I. A. (2013), *Postanovka estradnogo nomera* [Staging of a variety-turn: study guide], Saint-Petersburg: SPbGATI, (in Russian).
2. Grebelnaya, V. M. (2012), “Staging of a variety-turn”, The dissertation of the candidate of art. 17.00.01 “Theory and History of Culture”, Moscow, 180 p. (in Russian).
3. Kas’yan, V. V. (2013), “Sociocultural development of post-industrial civilization (in the context of Toffler’s research)”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Theory and History of Culture), 26.00.01, Kyiv, 20 p. (in Ukrainian).
4. Klekovkin, O. (2012), *THEATRICA: Leksikon* [THEATRICA : Lexicon], Institute of Contemporary Art, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Feniks. (in Ukrainian).
5. Klytin, S. S. (2012), *Artisty v otkrytom prostranstve : besedy ob iskusstve estrady (i ne tol’ko)* [Artists in the open : conversations about variety art (and not only)], Saint-Petersburg: SPbGATI. (in Russian).
6. Kripchuk, M. V. (2013), “Symbolic imagery of theatrical performances and festivals of Eastern Ukraine (a case study of Luhansk region)”. The dissertation of the candidate of art. 26.00.01 “Theory and History of Culture”, Kyiv, 180 p. (in Ukrainian).
7. Pavy, P. (2006), *Slovnnyk teatru* [Theatrical vocabulary], Lviv, Ivan Franko Lviv National University. (in Ukrainian).
8. Popov, A. D., (1979). *Tvorcheskoe nasledie* [Creative heritage]. Moscow, VTO. (in Russian).
9. Reznikovych, M. (1979), *Dolgiy put’ k spektaklyu* [A long way to the performance]. Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
10. Rubb, A. (2004), *30 besed ob estradnykh kontsertakh* [30 talks of variety show concerts], Moscow, VZHT. (in Russian).
11. Savenkova, L. P. (2003), *Massovaya kul’tura: evolyutsiya zrelischnykh form* [Pop culture: evolution of spectacular forms], Minsk: BGU. [in Russian].
12. Sheyko, V. (2013), Synergetic aspects of the dynamics of sociocultural processes in the context of globalization, *Kulturolohichna dumka: shchorichnyk nauk. prats* [Cultural thought: annual collection of scientific works], Kyiv, Institute of Culturology of the National Academy of Arts of Ukraine, no. 6, pp. 17–26. (in Ukrainian).
13. Tovstonogov, G. A. (1980), *Zerkalo stseny* [Stage mirror]. Book 1, Leningrad, Iskusstvo. (in Russian).
14. Zahava, B. E. (1979), *Masterstvo aktera i rezhissera* [Mastery of the actor and director], Moscow, Prosveschenie. (in Russian).

УДК 792.072 (477.84) “1980”

Павло Смоляк

#### ТЕАТРОЗНАВЧІ ПУБЛІКАЦІЇ ПЕТРА МЕДВЕДИКА У ТЕРНОПІЛЬСЬКІЙ ПЕРІОДИЦІ 1980-Х РОКІВ

У статті проаналізовано театрознавчі публікації Петра Медведика про майстрів сцени та кіно, опубліковані в тернопільській пресі протягом 1980-х років. Закцентовано увагу на фактах та відомостях, які віднайдені в архівах та бібліотеках і доповнюють біографії

театральних діячів. Уведено в науковий обіг матеріали, що були малодоступними, а то й забороненими в тогочасних умовах.

**Ключові слова:** Петро Медведик, театрознавча діяльність, періодика, театр, актор, режисер.

Павел Смоляк

### ТЕАТРОВЕДЧЕСКИЕ ПУБЛИКАЦИИ ПЕТРА МЕДВЕДИКА В ТЕРНОПОЛЬСКОЙ ПЕРИОДИКЕ 1980-Х ГОДОВ

*В статье проанализированы театроведческие публикации Петра Медведика об мастерах сцены и кино, помещенные в тернопольской прессе в течение 1980-х годов. Акцентировано внимание на фактах и сведениях, которые найдены в архивах и библиотеках и дополняют биографии театральных деятелей. Введено в научный оборот материалы, которые были малодоступными, а то и запрещенными в тогдашних условиях.*

**Ключевые слова:** Петр Медведик, театроведческая деятельность, периодика, театр, актер, режиссер.

Pavlo Smoliak

### THEATER STUDIES PUBLICATIONS OF PETRO MEDVEDYK IN TERNOPIL PERIODICALS OF 1980'S

*In the article analyzed theater studies publications of Petro Medvedyk about the famous masters of the stage and cinema Catherine Rubchakova, Sophia and Joseph Stadnyk's, Les Kurbas, Eugene Shahayda and Eugene Kohanenko placed on the pages of the Ternopil periodicals during the 1980's. Attention is paid to facts that are uncovered in the archives and complementary creative biography of actors and directors. Put into scientific circulation materials about the creative direction of theatrical figures that were inaccessible in contemporary terms.*

*In the publication about Catherine Rubchakova drawn attention to the fact that it was a glorious Ukrainian dramatic actress and singer in the late XIX – early XX century. She had the talent to feel deeply the stage and transform into different roles. The repertoire of the actresses cover a great layer of Ukrainian classical drama.*

*Petro Medvedyk analyzed creative figures of famous actors Sophia and Joseph Stadnyk's. Highlighting the career of Sophia Stadnykova, author of the publication said that she was the leading actress of the theater "Rus'ka besida" and often performed leading roles in operas and operettas. She is a native of Ternopil participated in "Ternopil theatrical evenings" under the direction of Les' Kurbas. Petro Medvedyk noted that Joseph Stadnyk made a significant contribution to the development of Ukrainian Music and Drama Theater early twentieth century. Stadnyk's greatest mission as an artist in the aftermath of the reunification of Western Ukraine was the organization of modern theater. He was the first director plays of the then Soviet playwrights.*

*Details and scientifically accurate Petro Medvedyk highlighted interesting facts from the life and career of the talented master scene – Les'Kurbas. The author of publishing noted that Les' Kurbas – is original and unique figure in theatrical life in the first half of the twentieth century. In detail revealing biography of Kurbas, the author points out that a quarter century of life and creative activity Les' Kurbas related to Ternopil region. In particular, in the village of Old Skalat on Ternopil region held children and teenage years of future director. Les' Kurbas was the creator of a new theater, with the new principles in the approach to staging performances.*

*An interesting theater study publication Petro Medvedyk published about Mark Kropivnitskiy. It reveals facets of the artist in the manifestations of the writer, playwright and theatrical figure. In exploration focuses on relations of playwright with Ternopil region.*

*Searching and researching materials about theater actors Petro Medvedyk drawn attention to artists who left their mark in the cinematography. In particular, an interesting exploration theater*

*connoisseur published about Stephan Shahayda – talented actor theater and cinema, who was born in Ternopil. A lot of valuable information author of the article gives, highlighting cooperation of Stephan Shahayda with Alexander Dovzhenko, who only gained experience in cinematography and directing.*

*In an article about Eugene Kohanenko Petro Medvedyk focuses on contribution of the artist's to the establishment and development of Ukrainian theater, from a traveling troupe, headed by him and ending stationary theaters Kyiv, Odessa and Leningrad. Creative fate of Eugene Kohanenko was closely associated with the Kyiv Ivan Franko Drama Theatre. In his stage beside of N. Uzhviy, P. Niatko, A. Buchma, A. Ponomarenko he creates brilliant images in performances of Kotlyarevskiy, Karpenko-Kariy, Korniychuk, Shakespeare.*

*Therefore, Petro Medvedyk publications were significant contribution to the field of theater studies. They are characterized by deep analytical thought, the ability to clearly emphasize the individuality of a particular artist, and attempts to highlight the life biography and creative achievements of individuals interested at the time of the communist regime was prohibited.*

**Key words:** *Petro Medvedyk, theater study activity, periodicals, theater, actor, director.*

У новітній період розвитку мистецтвознавства широкої популярності набувають театрознавчі розвідки. Театрознавці дедалі більше цікавляться питаннями, які тривалий час не потрапляли в поле зору через відсутність достовірної джерельної бази, а також ідеологічну заангажованість у радянські часи. Адже дослідження історії українського театру дає змогу детально проаналізувати не тільки його становлення, а й значення у певні періоди культурного розвитку нації. Серед відомих українських театрознавців варто відзначити Д. Антоновича, І. Франка, С. Чарнецького, О. Кисіля, В. Ревуцького, Р. Пилипчука, Н. Корнієнко та інших. Значний внесок у розвиток українського театрознавства зробив також знаний на теренах не лише Тернопільщини, а й усієї Галичини літературознавець, фольклорист, краєзнавець і громадський діяч Петро Костьович Медведик. Чи не найбільше театрознавчих статей і нарисів він опублікував у пресі – газетах та журналах як постійний їх дописувач і громадянин не байдужий до життєвого шляху й творчості відомих земляків – акторів, режисерів та драматургів.

Висвітленням різнобічної творчості Петра Медведика займались О. Дзьобан [3], П. Бубній [1], М. Добровольський [4; 5], Б. Демків [2], В. Ханас [14], описуючи його життєвий і творчий шлях у загальному спектрі діяльності. Однак висвітлення театрознавчого аспекту багатогранної праці дослідника було спорадичним, поверховим і майже не представляло його як історика-театрознавця. Саме цей аспект і визначає актуальність даної статті.

Мета статті – проаналізувати театрознавчі публікації Петра Медведика про майстрів сцени й кіно Катерину Рубчакову, Софію й Йосипа Стадників, Леся Курбаса, Євгена Шагайду та Євгена Коханенка, поміщені на сторінках тернопільської преси впродовж 1980-х років.

Петро Медведик зацікавився театром ще в студентські роки, навчаючись на філологічному факультеті Львівського державного університету ім. Івана Франка. Там його викладачами і наставниками були відомі вчені та педагоги Михайло Возняк, Михайло Рудницький, Денис Лукіянович, Тарас Франко та інші непересічні особистості [1, с. 69].

П. Медведик часто відвідував вистави місцевих театрів: театру ім. Марії Заньковецької, юного глядача, опери й балету і намагався аналізувати їхні постановки. Захоплення сценічним мистецтвом стало основою його театрознавчих інтересів. Любов до театрального мистецтва посприяла молодому дослідникові у формуванні багатой бібліотеки з історії і теорії театру, П. Медведик зумів зібрати значну кількість рідкісних світлин, неопублікованих мемуарів, документів, листів відомих і маловідомих акторів, режисерів та театральних діячів. Він уклав картотеку бібліографічних матеріалів про театр, опрацював мистецтвознавчі матеріали у фондах Центрального державного історичного архіву України у Львові, обласних архівів Тернопільської та Львівської областей, Київського музею театру, музики і кіно України [13, с. 193].

Першими публікаціями Петра Медведика у сфері театрознавства були статті про акторів та режисерів М. Бенцяля та С. Курбаса-Яновича. Вагомою у цій сфері діяльності є його книжка про драматичну актрису і співачку Катерину Рубчакову, а також нариси про майстрів сцени С. Курбаса-Яновича, Леся Курбаса, М. Крушельницького, Я. Бортника, С. Шагайду, О. Бучму-Левицьку, І. Лазарчука, Люсю Давидко, Стефу Стадниківну, спогади про Я. Геляса і

П. Загребельного [13, с. 193]. У цих публікаціях він акцентував на особливостях їхньої творчої діяльності.

Петро Медведик як дослідник-пошуковець своїми публікаціями намагався заповнювати прогалини в історії української театральної культури та кіно. Починаючи з 1960-х років він підготував ряд театрознавчих статей-гасел до першого видання Української радянської енциклопедії. На сторінках львівського журналу “Жовтень” також опублікував статті театрознавчої тематики [3, с. 201].

Значна кількість публікацій Петра Медведика з питань театрознавства побачила світ на сторінках тернопільської періодики у 1980-х роках. Адже в цей час він уже сформувався як творча особистість з власним аналітичним доробком, певним науковим та мистецтвознавчим досвідом у царині української культури.

Більше тридцяти років Петро Медведик працював позаштатним кореспондентом тернопільської обласної газети “Вільне життя”. У цьому часописі він опублікував рецензії на вистави Тернопільського обласного музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка, статті, спогади про відомих акторів та режисерів, доповнюючи їх віршами-присвятами, світлинами, графічними малюнками чи портретами. Підготував добірку матеріалів, присвячену 100-річчю театру товариства “Руська бесіда” у Львові та про відомих його діячів [3, с. 201].

Варто зазначити, що, незважаючи на соціально-політичну ситуацію 1980-х років, коли пильне око цензури все ще контролювало усі сфери суспільного життя, а тим паче підготовку та друк книжок, газет і журналів, Петро Медведик описував події та персоналії кінця XIX – першої половини XX століття. Завдяки його науковим і публіцистичним розвідкам, цікавим фактам зі спогадів сучасників та інших театрознавців читач довідувався, що той чи інший актор, актриса чи режисер відносили себе до представників української нації, враховуючи, що жили вони в часи Австро-Угорської імперії чи Польщі.

У вже згаданій обласній газеті “Вільне життя” за 1981 рік Петро Медведик опублікував статтю “З когорти незабутніх”, присвячену 100-річчю від дня народження Катерини Рубчакової – відомої української драматичної актриси та співачки кінця XIX – початку XX ст., яка народилася в м. Чорткові на Тернопільщині. Автор публікації цікаво висвітлив її творчу біографію, підкресливши, що К. Рубчакова була багатопланою артисткою, виступала в драмі, комедії, опері й опереті – скрізь успішно, з найглибшим відчуттям і перевтіленням у роль. У складі театру “Руська бесіда” К. Рубчакова виступала на сценах Львова, Тернополя, Дрогобича, Станіславова (нині Івано-Франківськ), Чернівців, гастролювала у Кракові, Кам’янці-Подільському, Проскуріві (нині Хмельницький), Житомирі [8, с. 4]. Автор статті звернув увагу на репертуар актриси, який охоплював великий пласт української класичної драматургії, твори російських, польських, чеських, німецьких та інших зарубіжних драматургів. У аналізованій статті П. Медведик наголосив, що: “артистка створила глибоко драматичні художні образи у п’єсах І. Карпенка-Карого, багатьом з них дала життя на сцені. Зіграла майже всі жіночі ролі в “Безталанній”, “Чумаках”, “Хазяїні”, “Суєті”, “Бурлаці”, “Житейському морі” [8, с. 4]. Зауважимо, що автор оперував цікавим фактажем, який підкреслював популярність й акторський талант К. Рубчакової на гастролях в інших містах. Про це він зазначив наступне: “1902 р. Кам’янець-Подільський. Після вистави “Ой не ходи Грицю...” молодь подарувала Рубчаковій пишній букет квітів і годинник. А з театральної площі несли артистку на руках, а далі – найняли карету і одвезли її на квартиру. Це був неодинокий випадок тріумфальних успіхів майстрині” [8, с. 4]. Автор статті простежив тісний творчий зв’язок Катерини Рубчакової із земляком, колегою по роботі й духу, відомим актором та режисером Лесем Курбасом. Зокрема, П. Медведик стверджує, що талановита артистка мала значний вплив на становлення Леся Курбаса як митця. Свідченням цього є те, що першу свою роль – Гірея у “Марусі Богуславці” М. Старицького він блискуче зіграв з К. Рубчаковою в 1912 р. Надалі були спільні виступи у виставах “Дядя Ваня” А. Чехова, “Живий труп” Л. Толстого, “Ой, не ходи, Грицю...” М. Старицького. Леся Курбас брав чимало корисного у своєї партнерші по сцені, зокрема її “природню гру, правду життя, овіяну силою емоцій та людськими пристрастями” [8, с. 4]. Автор статті звернув увагу і на співпрацю актриси з відомими театральними діячами з Великої України, зокрема з М. Садовським та М. Заньковецькою. Завдяки їхнім порадам і

настановам К. Рубчакова вдосконалювала сценічну майстерність та переймала акторський досвід.

Досліджуючи життєвий і творчий шлях галицьких акторів та їхні знаменні дати, П. Медведик висвітлює діяльність ще однієї відомої актриси, уродженки Тернополя. У нарисі “Два крила таланту”, опублікованому в газеті “Вільне життя” за 1988 р., автор оповів про служительку Мельпомени Софію Андріївну Стадникову. Дослідник детально описав родовід актриси, підтверджуючи це архівними документами та метричними записами, ознайомив читачів з родовідним деревом Софії, у тому числі з відомими артистами – її батьками Андрієм і Елеонорою Стечинськими, сестрою Іриною Стечинською-Коссак, чоловіком Йосипом Стадником та їхніми дітьми Стефою, Софією і Яремою Стадниками [7, с. 4]. Петро Медведик як театрознавець провів паралелі творчої діяльності актриси Софії з її старшою колегою Катериною Рубчаковою, зокрема, наголосив на співпраці Софії Стадникової з Миколою Садовським та Марією Заньковецькою. Софія Стадникова, як і Катерина Рубчакова, “набирає досвіду і стає провідною артисткою театру “Руської бесіди”, гастрює у його складі у Перемишлі, Дрогобичі, Стрию, Станіславові, Чернівцях, Бродах, Тернополі та інших містах” [7, с. 4]. Також Софія Стадникова як уродженка Тернополя не забувала про своїх земляків і в червні 1917 року брала участь у “Тернопільських театральних вечорах”.

Дослідник у нарисі підкреслив, що Софія Стадникова залишила вагомий слід в історії музичного театру як оперна і камерна співачка. Від 1907 р., вона виконувала провідні партії у дев’яти операх – “Наталка Полтавка” М. Лисенка, “Катерина” М. Аркаса, “Продана наречена” Б. Сметани, “Галька” С. Монюшка, “Кармен” Ж. Бізе, “Фауст” Ш. Гуно та ін. і двадцять партій в операх Й. Штрауса, І. Кальмана, Ф. Легара, М. Лисенка [7, с. 4].

Резюмуючи нарис про Софію Стадникову, Петро Медведик розкрив суть його назви: актриса мала “два крила” таланту – була майстром художнього слова і талановитою співачкою. Вона часто декламувала поезію на Шевченківських концертах у різних містах. На “Веселих вечорах” і “Новорічній Маланці” С. Стадникова виконувала монологи з п’єс, віршовані гуморески, дружні епіграми, оповіді про цікаві життєві пригоди простих людей [7, с. 4].

На сторінках тієї ж газети “Вільне життя” опублікована стаття Петра Медведика, присвячена видатному галицькому акторові й режисеру Йосипові Стаднику (чоловікові Софії Стадникової), який зробив вагомий внесок у розвиток українського музично-драматичного театру початку ХХ століття. Автор публікації підкреслив, що протягом 1894–1947 років творча індивідуальність Йосипа Стадника розкрилась у різних сферах театрального мистецтва. Театрознавець розпочав оповідь про митця тим, що найважливіша його місія виявилася в наступному “... після возз’єднання західноукраїнських земель в єдиній Українській радянській державі Й. Стаднику було доручено організувати перший український театр ім. Лесі Українки у Львові. Помітною була його діяльність за два неповні передвоєнні роки в радянському Львові. В очолюваному ним театрі йдуть високохудожні вистави “Украдене щастя” І. Франка, “Платон Кречет”, “В степах України” О. Корнійчука, “Любов Ярова” К. Треньова, “Остання жертва” О. Островського [6, с. 2]. Зрозуміло, що в часи СРСР цензура вимагала від авторів книжок, газет чи журналів акцентувати увагу на здобутки діячів мистецтва саме у період радянської влади. Власне, тому автор звертав увагу на творчу діяльність Й. Стадника уже за комуністичного режиму.

Окрім організаторської діяльності Йосипа Стадника, дослідник підкреслив його режисерські та педагогічні здобутки. Зокрема, він констатував: “Стадник-режисер за 1898–1947 роки поставив понад 240 вистав (160 драматичних творів, 15 оперет і близько десятка сцен у Театрі мініатюр) Він багато зробив для виведення на західноукраїнську сцену кращого репертуару, що йшов у провідних театрах Радянського Союзу і Західної Європи, ставив класичні твори українських, російських, польських, чеських та інших зарубіжних драматургів. Йосип Стадник був видатним режисером-педагогом, який виховав чимало талановитих акторів. Його учнями були народні артисти СРСР А. Бучма і М. Крушельницький, народні артисти УРСР С. Федорцева, Я. Геляс, заслужені артисти УРСР Є. Коханенко, О. Рубчаківна та інші” [6, с. 2].



Проаналізував театрознавець і музичну діяльність актора, режисера та директора театру “Руська бесіда”. А вже за 1906–1912 роки він з диригентом М. Коссаком уперше на українській сцені поставив опери “Галька” Станіслава Монюшка, “Фауст” Шарля Гуно, “Кармен” Жоржа Бізе, “Дочка кардинала” Жака-Франсуа Галеві, “Мадам Батерфляй” Джакомо Пуччіні, “Євгеній Онєгін” Петра Чайковського, “Роксолана” Дениса Січинського і “Травіата” Джузеппе Верді [6, с. 2]. Це в черговий раз підтвердило слова Петра Медведика, що театр і музика існують у нерозривному зв’язку і талановитий актор завжди є здібним музикантом чи співаком [4, с. 5].

Петро Медведик як театрознавець, краєзнавець та громадський діяч не міг залишити поза полем зору читачів сторіччя з дня народження геніального актора, режисера і педагога, новатора театру Леся Курбаса. У статті “Режисер, педагог, театральний діяч”, що була опублікована у лютому 1987 р. на сторінках газети “Ровесник”, її автор детально та з науковим аналізом висвітлив цікаві факти з життєвого і творчого шляху самотнього Майстра сцени. Ґрунтовно дослідник описав заслуги і досягнення митця: “Курбас був засновником прославлених колективів “Молодого театру”, Київського драматичного театру, творчого об’єднання “Березіль”, першим постановником оперних вистав у новоствореній у Києві Українській музичній драмі, режисером одних із перших радянських фільмів “Шведський сірник”, “Арсенальці”, “Венедетта”, “Макдональд”, працював педагогом у театральних інститутах Києва і Харкова, заклав основи теорії режисури, випустив уперше в Україні дипломованих режисерів, організував ряд мистецьких колективів – драматичних, естради, музкомедії, які передав своїм учням. Лесь Курбас відомий і як видавець мистецьких журналів “Театральні вісті” і “Барикади театру”, як автор інсценізацій, політичних п’єс, один з організаторів театального музею” [11, с. 3]. Петро Медведик слушно зауважив, що окремі відомі діячі театального мистецтва ХХ століття використовували у своїй творчості новації, наслідували режисерський і педагогічний здобуток Леся Курбаса. Його учнями були М. Крушельницький, А. Бучма, В. Василько, Г. Ігнатович, Л. Болобан, Я. Бортник, О. Сердюк, С. Федорцева, Д. Антонович, В. Чистякова.

Висвітлюючи біографію Леся Курбаса, П. Медведик звернув увагу на те, що чверть століття життя і творчої діяльності митця пов’язані з Тернопільщиною. Зокрема, у селі Старий Скалат, нині Підволочиського району минули дитячі та юнацькі роки майбутнього режисера. З цього приводу автор статті зазначив: “Саме Старий Скалат і Медобори зродили митця в душі Леся. Він любив своє село, навідувався сюди, будучи зрілим актором. Навчався у Тернопільській українській гімназії (1900–1907), як актор театру “Бесіди” гастролював 1914 року в Заліщиках, Чорткові, Копичинцях і Борщеві. В 1915 році став організатором і художнім керівником першого у Тернополі стаціонарного українського театру – “Тернопільські театральні вечори” [11, с. 3]. Як знавець театального мистецтва Петро Медведик звернув увагу на режисерські постановки митця: “У пущі” Лесі Українки, “Цар Едіп” Софокла, “Гайдамаки” за Т. Шевченком, “Макбет” В. Шекспіра, “Джیمмі Хігінс” Е. Сінклера, в яких створили високохудожні й неповторні образи талановиті актори А. Бучма, М. Крушельницький, О. Мар’яненко, Г. Бабіївна, В. Чистякова, Л. Гаккебуш [11, с. 3]. Автор статті підсумував, що Лесь Курбас став творцем одного з нових напрямів в українському театральному мистецтві, тенденції якого проглядаються у виставах сценічного і політичного театру, а також у витворенні масових народних сцен, у прагненні до пластичної виразності образу та мізансценічної метафори.

Також у “Вільному житті” Петро Медведик опублікував цікаве театрознавче дослідження про Марка Кропивницького. Воно розкриває грані митця в іпостасях режисера й актора. У розвідці акцентовано на зв’язках драматурга з Тернопільщиною. З цього приводу автор статті зазначив: “В середині квітня 1875 р. Кропивницький прибув до Тернополя на режисерську роботу в Львівський театр товариства “Українська бесіда”, що гастролював в Тернополі і встиг тут попрацювати півтора місяці. Саме у Тернополі він переклав з російської водевіль “Актор Синиця” (“Лев Гурич Синичкін” Д. Ленського, вперше поставлений у Тернополі), дві дії “Ревізора” Миколи Гоголя, а також почав працювати над комічною оперою “Пошились у дурні”. На тернопільській сцені Кропивницький-режисер поставив спектаклі “Наталка Полтавка”, “Заздрісна жінка”, “Бувальщина”, “Шельменко-денщик”” [10, с. 2]. Крім

режисерської роботи, Кропивницький-актор відзначився й зіграними ролями у виставах, у деяких з них він був і режисером. Петро Медведик так описував ці факти: “Перша роль, в якій виступив Кропивницький у складі Львівського театру, був Хома Кичатий (“Назар Стодоля” Т. Шевченка”), а в повторній виставі він зіграв Назара Стодолю. З великим успіхом виконував провідні ролі у п’єсах “Шельменко-денщик” і “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка, “Гаркуша” О. Стороженка, “Чорноморці” Я. Кухаренка та в комедії “Актор Синиця” Д. Ленського” [10, с. 2]. Відомості про роботу Марка Кропивницького у Тернополі автор розвідки підтвердив спогадами відомого українського правника, політичного та громадського діяча Євгена Олесницького, який у той період навчався в Тернопільській гімназії і не був байдужим до культурно-мистецького життя міста: “З великим нетерпінням ждали ми приїзду і першого виступу Кропивницького. Він приїхав і виступив уперше в Шевченковій драмі “Назар Стодоля”... Кропивницький був тоді тридцятичотирилітній мужчина і вже своїм зовнішнім виглядом імпонував незвичайно. Високий зростом, сильної будови тіла, але не занадто огрядний, з чорними виразистими рисами лица, сильним звучним голосом... І кожному з нас здавалося, що так конечно мусили виглядати запорожці... Марко Кропивницький трактував свою роль інакше, як інші артисти; він грав з повним реалізмом” [10, с. 2]. Своїм дослідженням театрального життя Тернополя кінця XIX ст. автор ще раз підтвердив факт, що вистави відбувалися в залі колишнього замкового палацу, який на цей час був єдиним театральним приміщенням у місті. Там виступали співаки Євген Гушалевиц, Олександр Мишуга, Модест Менцинський Соломія Крушельницька та інші відбувалися театральні вистави, концерти славнозвісного Денисівського хору під керуванням отця Йосифа Вітошинського, літературно-музичні вечори.

Розшукуючи та досліджуючи цінні матеріали про акторів театру, Петро Медведик звертав увагу на митців, які залишили по собі слід і в кінематографі. Зокрема, цікаву розвідку під заголовком “Крізь усе життя” театрознавець опублікував про Степана Шагайду – талановитого актора театру і кіно, який теж був родом з Тернопільщини. Автор розпочав нарис так: “Наш талановитий земляк, актор Степан Васильович Шагайда народився у Білоголовах на Зборівщині у бідній селянській сім’ї. Через усе життя проніс любов до народної музики. Саме вона розбудила в ньому поетичний голос. З художньої самодіяльності приходять Степан Шагайда до театру “Березіль” у Києві в 1922 році, маючи заледве початкову освіту. Тут пройшов школу у неперевершеного майстра сцени Леся Курбаса, що й стало йому у пригоді в подальшій праці в кіно. На сцені Степан Васильович грав ролі героїчні, характерні, комедійні” [9, с. 4]. Саме в цих рядках задекларована назва статті автора, а також її головна суть. Петро Медведик як науковець поєднував свої красназнавчі дослідження разом з фактологічним матеріалом, зібраним у архівних та бібліотечних фондах. Багато цінної інформації автор статті подав, висвітлюючи співпрацю Степана Шагайди з Олександром Довженком, який тільки набував досвіду в кінематографі та режисурі. Для підтвердження цього варто процитувати рядки зі статті: “У 1924 р. Степан Шагайда знявся вперше в комедії Леся Курбаса “Вендетта” на Одеській кінофабриці. Згодом молодий О. Довженко запрошує його знятись у фільмі “Вася-реформатор”... Помітною сторінкою у його творчості стала праця у фільмах О. Довженка. Він створив образ лагідного і добродушного селянина, який прийшов на будову Дніпрогесу – батька Івана в однойменному фільмі та улюбленого і самим актором, і глядачем тайгового мисливця – партизана Степана Глушака в “Аерограді” [9, с. 4]. Завдяки професійним акторським здібностям та веселій дотепній вдачі, як резюмує автор статті, Степан Шагайда товаришував з багатьма акторами як театру, так і кіно.

У 1986 році виповнилося сто років з дня народження ще одного вихідця з Тернопільщини, актора театру та кіно, режисера Євгена Коханенка (Кохана), який народився у с. Винятинці, нині Заліщицького району. Не міг оминати цю подію й Петро Медведик, підготувавши й опублікувавши статтю “Яскраві грані таланту”. Як і всі інші актори – уродженці Тернопільщини, Є. Коханенко починав свою театральну кар’єру у Львівському театрі “Українська бесіда”. Знову ж таки, автор публікації розглядав діяльність актора та режисера в період післяреволюційних років, коли Є. Коханенко переїхав до Києва. Петро Медведик у статті акцентував увагу на вкладі митця в започаткування та розвиток українських

театрів, починаючи від пересувної трупи, яку він очолював, і закінчуючи стаціонарними театрами Києва, Одеси й Ленінграда. Там же театрознавець написав про Є. Коханенка наступне: “Коли починають народжуватися стаціонарні театри, Коханенко збирає у Києві трупу драматичного театру, який прибрав ім’я Лесі Українки. На цій сцені вперше ставилося ряд драматичних творів відомої письменниці. У 1924–1925 роках займається організацією Одеського театру, першого робітничо-селянського на Україні, а в 1930–1931 – українського театру “Жовтень” у Ленінграді. Одночасно творча доля Євгена Коханенка була пов’язана з провідним Київським драматичним театром ім. Івана Франка. На його підмостках поряд з Н. Ужвій, П. Няtko, А. Бучмою, О. Пономаренком він створює блискучі образи у виставах Котляревського, Карпенка-Карого, Корнійчука, Шекспіра” [12, с. 4]. Цікавий матеріал для пошанувачів таланту митця подано у сфері кінематографа, де автор зазначив: “Першою його екранною роботою стала роль рахівника у кінофейлетоні “Чистка”, де проявився винятковий комедійний хист. А в картині “Разом з батьками” Коханенко виконував одразу дві ролі – Стаха Павлюка і листоноші. І так майстерно, що навіть тонкі знавці кіномистецтва захоплювалися різноплановістю характерів, відтворених однією людиною. Пізніше була центральна роль у фільмі Л. Франкеля “Дивний сад”. Преса високо оцінила й роботи у стрічках “Троє з однієї вулиці”, “Кришталевий палац”, “Мак цвіте”” [12, с. 4].

Отже, публікації Петра Медведика у тернопільській пресі 1980-х років, які висвітлювали життєвий і творчий шлях відомих майстрів театру та кіно, уродженців Тернопільщини, стали значним внеском у сферу театрознавства. Їм властиві глибина аналітичної думки, вміння чітко підкреслити індивідуальність окремого митця, а також намагання висвітлити життєву біографію й творчий доробок тих особистостей, цікавитися якими в часи комуністичного режиму було заборонено.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бубній П. Рідного краю літописець / П. Бубній // Тернопіль. – 1995. – № 4. – С. 69–70.
2. Демків Б. Шукач скарбів: Штрихи до творчого портрета / Б. Демків // Ровесник. – 1985. – 12 жовтня. – 4 с.
3. Дзьобан О. Медведик Петро Костьович / О. Дзьобан // Українська журналістика в іменах / [за ред. М. М. Романюка]. – Львів, 1998. – Вип. V. – С. 200–206.
4. Добровольський М. “Змалку не байдикую”. Інтерв’ю кореспондента з П. Медведиком / М. Добровольський // Вільне життя. – 1996. – 5 квітня. – 6 с.
5. Добровольський М. Сільський енциклопедист / М. Добровольський // Вільне життя. – 1989. – 23 липня. – 4 с.
6. Медведик П. Актор, режисер, педагог. До сторіччя з дня народження Й. Д. Стадника / П. Медведик // Вільне життя. – 1976. – 20 березня. – 4 с.
7. Медведик П. Два крила таланту. До сторіччя з дня народження Софії Стадникової / П. Медведик // Вільне життя. – 1988. – 16 вересня. – 4 с.
8. Медведик П. З когорти незабутніх. 100 років від дня народження К. А. Рубчакової / П. Медведик // Вільне життя. – 1981. – 29 квітня. – 4 с.
9. Медведик П. Кризь усе життя. До 90-річчя з дня народження С. Шагайди / П. Медведик // Вільне Життя. – 1986. – 4 квітня. – 4 с.
10. Медведик П. Кропивницький у Тернополі / П. Медведик // Вільне життя. – 1982. – 3 жовтня. – 4 с.
11. Медведик П. Режисер, педагог, театральний діяч / П. Медведик // Ровесник. – 1987. – 19 лютого. – 4 с.
12. Медведик П. Яскраві грані таланту / П. Медведик // Ровесник. – 1986. – 11 лютого. – 4 с.
13. Театральна Тернопільщина: бібліографічний покажчик / [уклад. : П. К. Медведик, В. Я. Миськів, Н. К. Іванко]. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2001. – 264 с.
14. Ханас В. Скарбник Тернопільського краю / В. Ханас // Тернопіль вечірній. – 1995. – 18 жовтня. – 8 с.

## REFERENCES

1. Bubnyi, P. (1995), *Ridnoho kraiu litopysets* [The native chronicler of edge], *Ternopil* [Ternopil], no. 4, pp. 69–70. (in Ukrainian).
2. Demkiv, B. (1985), *Shukach skarbiv: Shtrykhy do tvorchoho portreta* [Treasure Hunt: Strokes for creative portrait], *Rovesnyk* [Contemporary], October 12. (in Ukrainian).
3. Dzoban, O. (1998), *Medvedyk Petro Kostovych* [Medvedyk Petro Kostovych], *Ukrainska zhurnalistyka v imenakh* [Ukrainian journalism in names], edited by M. Romaniuk, Lviv, Vol. 5, pp. 200–206. (in Ukrainian).
4. Dobrovolskyi, M. (1996), “Zmalku ne baidykuiu”. *Interviu korespondenta z P. Medvedykom* [“From childhood not Sit” Interview with P. Medvedyk], *Vilne zhyttia* [Free life], April 5. (in Ukrainian).
5. Dobrovolskyi, M. (1989), *Silskyi entsyklopedyst* [Village encyclopaedist], *Vilne zhyttia* [Free life], July 23. (in Ukrainian).
6. Medvedyk, P. (1976), *Aktor, rezhysler, pedahoh. Do storichchia z dnia narodzhennia Y. D. Stadnyka* [Actor, director and teacher. The centenary of the birth of J. D. Stadnyk], *Vilne zhyttia* [Free life], March 20. (in Ukrainian).
7. Medvedyk, P. (1988), *Dva kryla talantu. Do storichchia z dnia narodzhennia Sofii Stadnykovoï* [Two Wings of talent. The centenary of the birth of Sophia Stadnykova], *Vilne zhyttia* [Free life], September 16. (in Ukrainian).
8. Medvedyk, P. (1981), *Z kohorty nezabutnykh. 100 rokiv vid dnia narodzhennia K. A. Rubchakovoï* [Of the cohort unforgettable. 100 years since the birth of K. Rubchakova], *Vilne zhyttia* [Free life], April 29. (in Ukrainian).
9. Medvedyk, P. (1986), *Kriz use zhyttia. Do 90-richchia z dnia narodzhennia S. Shahaidy* [Through all his life. On the 90-th anniversary of S. Shahayda], *Vilne zhyttia* [Free life], April 4. (in Ukrainian).
10. Medvedyk, P. (1982), *Kropyvnytskyi u Ternopoli* [Kropivnitskyi in Ternopil], *Vilne zhyttia* [Free life], October 3. (in Ukrainian).
11. Medvedyk, P. (1987), *Rezhysler, pedahoh, teatralnyi diiach* [Director, teacher, activist theater], *Rovesnyk* [Contemporary], February 19. (in Ukrainian).
12. Medvedyk, P. (1986), *Yaskravi hrani talantu* [Bright facets of talent] *Rovesnyk* [Contemporary], February 11. (in Ukrainian).
13. Medvedyk, P. K., Myskiv, V. Ya. and Ivanko N. K. (2001), *Teatralna Ternopilshchyna. Bibliohrafichnyi pokazhchik* [Theatrical Ternopilshchyna. bibliographic index], Ternopil, Pidruchnyky i posibnyky. (in Ukrainian).
14. Khanas, V. (1995), *Skarbnyk Ternopilskoho kraiu* [Treasurer of Ternopil edge], *Ternopil vechirniï* [Ternopil evening], October 18. (in Ukrainian).

УДК 792.7+7.011

Анастасія Верхова

## ЕСТРАДА ЯК ОСОБЛИВА ФОРМА ШОУ-МИСТЕЦТВА

У статті аргументовано потребу пошуку відповідника поняття “естрада” в межах закордонного мистецтвознавства, що викликана некоректним відображенням згаданого запропонованим до цього поняттям “шоу-бізнес”. У процесі дослідження віднайдено запозичений термін “шоу”, котрий опосередковано відображає певні характеристики мистецтва естради. Стаття містить аналітичний огляд запропонованих визначень терміна “шоу”, що спричинив потребу уточнити поняття “естрада” як окремих вид мистецтва в межах майбутнього терміну, запропонованого закордонному мистецтвознавству як заміник. З цією метою використано поняття “мистецтво”, котре виконуватиме функцію конкретизації для розгалуженої сфери поширення поняття “шоу”. Відповідно, наведено

визначення терміна “шоу-мистецтво” (“show-art”), запропонованого як закордонний заміник поняття “естрада”.

**Ключові слова:** естрада, шоу, мистецтво, шоу-бізнес, шоу-мистецтво.

Анастасія Верхова

### ЭСТРАДА КАК ОСОБЕННАЯ ФОРМА ШОУ-ИСКУССТВА

*В статье аргументирована необходимость поиска соответствия понятия “эстрада” в рамках зарубежного искусствоведения, которая вызвана некорректным отображением упомянутого предлагаемым до этого понятием “шоу-бизнес”. В процессе исследования обнаружен заимствованный термин “шоу”, который косвенно отражает определенные характеристики искусства эстрады. Статья содержит аналитический обзор предложенных определений термина “шоу”, вызвавший необходимость уточнить понятие “эстрада” как отдельный вид искусства в рамках будущего термина, предложенного зарубежному искусствоведению в качестве заменителя. С этой целью использовано понятие “искусство”, которое будет выполнять функцию конкретизации для разветвленной области распространения понятия “шоу”. Соответственно, приведено определение термина “шоу-искусство” (“show-art”), предложенного в качестве зарубежного заменителя понятия “эстрада”.*

**Ключевые слова:** эстрада, шоу, искусство, шоу-бизнес, шоу-искусство.

Anastasiya Verkhova

### ESTRADA AS A SPECIAL FORM OF SHOW-ART

*Estrada is a specific sort of art that needs a profound investigation. This need is caused by its basic demands and all constituents of estrada should adhere to them. One of the most vital characteristics of estrada is its relevance. It refers not only to subject area of events, technical equipment, means of expression, but also methodological basis of theoretical aspect of the issued sort of art. The notion of estrada is relevant only for the studies of art for the countries belonging to the post USSR camp. Although openness and inclination to theoretical basis of foreign studies of art caused the need for its adaptation and search of appropriate equivalents. This need is also amplified by incorrect substitution of the notion “estrada” by the equivalent “show business”.*

*The investigation results in the suggestion to use the term “show” which mediately reflects certain characteristics of the art of estrada. Although among all investigations deals with borrowed terminology that came to print there is none which gives exhaustive information. The issue of correlation of notions Estrada and show art is covered by O. Goncharuk. Particular aspects are of show program are researched by A. Cherednikova and O. Lytvynenko, V. Chaunin, N. Scorochod. The television aspects are viewed by A. Salichova, E. Shestakova and others. Although even among the great amount of already existing researches there is none which proposes a relevant synonym to the term Estrada which would reflect all the particularities that are inherent to the notion of it.*

*The article contains analytical approach upon the offered equivalents of the term “show” as ones that are quite close to the traditional usage of the term estrada. However, it was found out that the notion show covers cultural aspect of social life which is implemented in life as a vivid performance aiming at entertaining and shaped in an esthetic way. Although, it's not limited by the sphere of art. So, it has been suggested to use the word show as a part of a future term to specify the sphere of usage of the term show. The article dwells upon the definitions of the term show art which is offered as a substitute of the term Estrada. So, show art is a special way of modifying the reality with the purpose of creating esthetic reflection of acute events of social life in form of a fictional unit. The key characteristics of show art is its great involvement (in terms of spectaculars and ones who create it) interactive quality, openness, vivid external characteristics, great amount of different means of expression, limited time duration, no attachment to a specific space, entertaining goal.*

**Key words:** estrada, show, art, show business, show-art.

На сучасному етапі стрімкий розвиток естрадного мистецтва займає чільне місце в системі розвитку видовищних видів мистецтва і є самостійним явищем художньої культури. Широка популярність у масових колах різноманітної специфіки змушує естраду миттєво реагувати на суперечливі естетичні вимоги й уподобання різних верств населення за соціальним, віковим, освітнім і національним складом. Масовість аудиторії естради, її різноманітність, необхідність поєднання в естрадній творчості розважальної і виховної функцій, – висуває специфічні вимоги до продукту та виробника естрадного мистецтва, обтяжуючи його своєрідною відповідальністю.

Паралельне тяжіння до запозичення здобутків закордонної теорії і практики мистецтвознавства, продиктоване новими вимогами часу, спричиняє виникнення суперечливих термінів, а отже, й потребу їх дослідження й адаптації в межах сформованих наукових основ. Відповідно, видова заміна певних термінів має наслідком втрату автентичного значення такими специфічними поняттями, як “естрада”. Проте відкритий діалог із закордонними представниками наукової думки є каталізатором для пошуку відповідників без втрати смислового значення, адже запропоноване до цього поняття “шоу-бізнес” не відображає повноти естрадного мистецтва, а в деяких аспектах навіть суперечить йому. Але запозичене й інтегроване у сферу українського мистецтвознавства поняття “шоу” може бути розглянуте не лише як одна з форм естрадного мистецтва, а й як дотичний закордонний аналог радянського поняття “естрада”, проте з деякими доповненнями.

Спектр наявних досліджень популярного поняття “шоу” є досить широким, що обумовлено активним використанням його у різноманітних напрямках розвитку культури. Видова диференціація починається з виникнення понять вузької класифікації (скетч-шоу, теле-шоу, реаліті-шоу, тренд-шоу, ток-шоу, шоу-програма, політичне шоу) й прямує до означення масштабніших утворень шоу-бізнесу і шоу-цивілізації. Відповідно, дотичною до даного дослідження є робота О. Гончарук [2], присвячена ототожненню й частковому заміщенню понять “естрада” і “шоу-бізнес”: “естрада і шоу-бізнес – це два паралельні потоки, що існують самі по собі. Один – диференційований, орієнтований на продаж, бізнес, просування імен як товару на ринок, який приносить великі дивіденди тим, хто цим займається – продюсерам, а є інший тип естради, досить самодостатній і естетичний, який не залежить від індустрії бізнесового типу” [2, с. 15]. Проте дане дослідження лише констатує різнобічність обраних понять, не пропонуючи можливих варіантів для заміщення терміна “естрада” за кордоном.

Доволі неординарним є запропоноване С. Ільченком [5] поняття “шоу-цивілізації”, яке він трактує як сучасну систему “...інформаційних зв’язків у соціумі, котрі характеризуються суперечливими взаєминами між екранною реальністю й емпіричною дійсністю внаслідок домінування візуальних каналів розповсюдження масової інформації й конфліктної взаємодії у практиці медіа об’єктивних і суб’єктивних факторів” [5, с. 17].

Методології організації шоу-програм присвячені роботи А. Череднікової та О. Литвиненко [7], драматургічні особливості шоу-програм розглядають В. Хаунін [13] і Н. Скороход [10]. Історичний розвиток прототипів шоу, а також шоу як особливу форму псевдокомунікації і каталізатор трансформації культурних цінностей досліджує В. Стаматов [11; 12].

Окрему ланку формують праці, присвячені телевізійним форматам шоу (ток-шоу, теле-шоу, реаліті-шоу), які досліджували О. Саліхов [9], Е. Шестакова [14] та інші. Х. Грделідзе аналізує взаємопроникнення шоу-бізнесу як з боку видовищної складової “шоу”, так і в плані комерціалізації “бізнесу” в сферу театральної діяльності [3].

Мета статті – дослідним шляхом виявити можливість заміщення поняття “естрада” у закордонному мистецтвознавстві на поняття “шоу-мистецтво”, заперечуючи у даному випадку синонімічний ряд “естрада”–“шоу-бізнес”.

Активний розвиток технічного оформлення і засобів виразності естрадного мистецтва спровокував видозміну якісних характеристик та художньої специфіки естрадних форм, орієнтиром для яких, відповідно, став принцип видовищності з певною втратою суттєвості. Проте безапеляційно стверджувати, що причиною такої зміни вектора спрямованості стала лише технічна удосконаленість ключових елементів, було б провокативно й нелогічно. “Однак можна стверджувати, що на межі ХХ–ХХІ ст. виникає гостра дихотомія або антитеза двох

напрямів еволюції естрадного мистецтва: один – технологічний, масмедійний, комунікативний, експресивний, а інший, навпаки, локальний, пов'язаний з етнокультурними резерваціями, певною мірою втечею від суспільства, світу і презентує всі ті екологічні ренесанси, що відбулися у сфері культури та естради зокрема” [2, с. 14].

Стрімкий розвиток науки і техніки; зміна полюсів тематики всіх видів мистецтва; перетворення вибагливого глядача на масового споживача розтиражованої продукції; розкриття усіх деталей поетапної творчості з втратою “таїни” мистецтва; спрямованість на зовнішню форму, що компенсується спрощенням внутрішнього змісту – неповний перелік змін, які відбулися на межі ХХ–ХХІ століть і спричинили повну переорієнтацію й видозміну мистецтва естради в цілому. Проте не варто заперечувати двобічність змін такого плану: науково-технічна революція має своїм результатом створення нового технічного оснащення сцени, новітніх приладів освітлення, прогресивних приладів відео-проекції та відтворення, удосконаленого музичного обладнання, специфічних пристроїв, що позитивно впливають на розважальність видовища.

“В останні роки під впливом комерціалізації естради, шоу-бізнесу пишним цвітом розквітли різноманітні грандіозні видовища за участю естрадних зірок. Шоу-бізнес, що виник і поширився в останні роки, котрий використовує найсучасніші досягнення техніки в галузі звукопідсилювальної, звукосинтезуючої, світлової апаратури, грандіозні просторові декорації, створює вражаючі сучасні видовища” [8, с. 10]. Згадані видовища, орієнтовані на розважальність і феєричність, спираються на синтез різноманітних видів мистецтва, неочікуване поєднання форм яких створює у свідомості глядача ефект вибуху. Але при цьому мистецтво естради залишається унікальним й автентичним, воно не розчиняється в інших серйозних сферах мистецтва, а навпаки, продовжує еволюціонувати, постійно шукати нові напрямки оновлення й удосконалення.

Отже, впродовж свого існування сучасне естрадне мистецтво підтримує дві тенденції: до автономізації і до інтеграції. Інтеграція у сферу естрадного мистецтва відбувається в плані не лише творчих складових, а й теоретичних елементів. Відповідно, інформаційна відкритість і прагнення до вдосконалення пострадянського спадку в галузі мистецтвознавства спричинили запозичення закордонних понять, одним із яких є “шоу”. Відомо, що термін “естрада” у звичному для нас значенні притаманний лише пострадянському простору, а запозичений закордонний термін “шоу-бізнес” не може повноцінно передати його автентичність. Тому в даному дослідженні зроблено спробу визначити можливість використання поняття “шоу-мистецтво” (“show-art”) як означення естрадного і як специфічний синонім терміна “естрада” у сфері закордонного мистецтвознавства.

У перекладі з англійської термін “шоу” (show) має кілька визначень: показувати, вистава, показ, виставка, видовище. У даному випадку найкоректнішим стосовно запропонованого суб'єкта означення є останній варіант. Звернемося до деяких енциклопедичних видань, котрі містять визначення терміна “видовище”. “Глумачний словник живої великоросійської мови” В. Даля 1866 року видання пропонує наступне визначення: “видовище – випадок, подія, видима очима, все, що розглядаємо, на що дивимося уважно...” або “театральна вистава, театр” [4, с. 686]. Відповідно, видовище – це специфічне видиво, котре привертає увагу публіки.

Проте в процесі розвитку означений термін набув розширеного значення, котре знаходимо в “Енциклопедичному словнику” Ф. А. Брокгауза та І. А. Ефрона 1894 року: “До публічних видовищ і звеселянь належать: вистави, концерти, бали і маскаради в усіх театрах, як імператорських, так і приватних, у цирках, клубах, садах і взагалі у всякого роду громадських місцях, виставки і базари з музикою, приватні музеї, літературні та музичні ранки і вечори, живі картини, скачки, перегони, гонки, звіринці, стрільбища, каруселі, гойдалки. Якщо з цього списку викреслити те, що історично застаріло, й залишеного буде достатньо. Вийде, що видовище – це все, що розглядаємо, на що дивимося уважно” [1].

Запропоновані Ф. Брокгаузом та І. Ефроном приклади, що виступають поясненнями, застаріли. На даному етапі розвитку термін “шоу” активно використовують у сфері культури, тому він має в словнику з естетики наступне пояснення: “Шоу (англ. Show – видовище, показ) –

вистава у широкому сенсі слова, котра на Заході нерідко супроводжує проведення певних заходів у суспільному або культурному житті, наприклад, конкурс краси, вручення театральних, літературних премій і т. п. Артизація й інші прояви “масової культури” зміщують акценти в бік зовнішніх ефектів, покликаних прикрашати зміст тих подій, що відбуваються. Артизації належить особлива роль у перетворенні навіть партійних з’їздів (наприклад, у США) на своєрідні шоу-різновиди карнавального чи циркового видава з масками й ковпаками для їх учасників, з хлопавками, дудками, серпантином і т. д.” [15, с. 403].

Отже, поняття “шоу” охоплює культурну частину суспільного життя, зовнішньо оформлену як ефектне видовище, що має розважальний результат і естетичний формат, проте не обмежену сферою мистецтва. У даному випадку це є принциповим аспектом, адже сам термін “культура” має широкий спектр визначень, серед яких: усе, що створено людиною в процесі освоєння світу і себе у цьому світі. Натомість, естрада виступає як вид мистецтва, тому для більшої достовірності варто використовувати саме словосполучення “шоу-мистецтво”.

Вагома роль у шоу, що спрямоване на широкі кола споживачів, його організатори надають зовнішній атрибутиці, феєричності, залученню новітніх технологій у сфері сценічного оснащення, специфічних засобів виразності. Тому поняття “шоу” часто використовують для означення беззмістовної, але видовищної складової свята, вистави, заходу. Проте, “коли ми говоримо сьогодні “видовище”, мається на увазі зовсім не зрада суворим смакам, здешевлення й пошлість. Мається на увазі яскравість, незвичайність, несподіваність враження, азарт, що охоплює глядача, хвилювання, сміх...” [6, с. 121]. Отже, шоу може трохи неповно відображати сутність поняття “естрада”, адже відповідає вимогам видовищності, прямого контакту із глядачем, масовості, актуальності, що притаманні естрадному мистецтву. “Тут шоу як видовище та естрада ототожнюються. Це й надає підстави дослідникам вважати, що естрада “усувається” шоу” [2, с. 15]. Але для того, щоби більше конкретизувати й обмежити варіативність запропонованого аналогу, потрібно означити сферу застосування, а отже, відобразити у ньому естраду як вид мистецтва.

“Мистецтво – вид духовного освоєння дійсності суспільною людиною, що має метою формування й розвиток її здатностей творчо перетворювати навколишній світ і саму себе за законами краси” [15, с. 118]. Мистецтво, як і шоу, проникає в усі складові життя людини, взаємодіє з різними його проявами і формами. Проте, якщо шоу покликане урізноманітнити, звеселити, забарвити, то функція мистецтва – переосмислити, перетворити на художній елемент й естетизувати конкретний прояв життя. Встановлено, що мистецтво поділяється на певні види, які, однак, не існують окремо один від одного, вони покликані функціонувати у тісному зв’язку, синтезуючись і перероджуючись у нові прояви. Естрада за однією із запропонованих класифікацій належить до видовищних мистецтв (один з варіантів перекладу англійською – “showy art”). Відповідно, зв’язок між шоу і мистецтвом встановлено, залишається осмислити й охарактеризувати поняття “шоу-мистецтво” з огляду на запроповану функціональну мету – бути аналогом у закордонному мистецтвознавстві й відображати поняття “естрада”.

Відповідно, шоу-мистецтво (show-art) – особливий спосіб творчого перетворення дійсності людиною з метою створення естетичного відображення актуальних подій суспільного життя у формі художнього цілого. Ключовими характеристиками шоу-мистецтва є масовість (як глядацької аудиторії, так і творців видовища), інтерактивність, відкритість, особлива зовнішня ефектність, насиченість різноманітними засобами виразності за порівняно обмеженої тривалості у часі, неприв’язаність до конкретного сценічного майданчика, розважальний ефект.

Отже, процес інтеграції й асиміляції закордонної термінології з галузі мистецтвознавства створює потребу її ґрунтовного осмислення. Відкритість та можливість взаємного обміну потребує натомість створення відповідної термінології, котра матиме своє пояснення й достовірно передаватиме означуване слово. Неточність відтворення поняття “естрада”, яке не має закордонних аналогів, запропонованим поняттям “шоу-бізнес”, дало поштовх для активних пошуків можливих варіантів заміни. Ним стало поняття “шоу-мистецтво”, яке наближено відтворює усі ключові аспекти естрадного мистецтва на сучасному етапі.



ЛІТЕРАТУРА

1. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / [Под ред. И. Е. Андреевского, К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского]; Изд. Ф. А. Брокгауз [Лейпциг], И. А. Ефрон [Санкт-Петербург]. – Санкт-Петербург : Семеновская Типо-Литография И. А. Ефрона, 1890–1907. – Т. 1–41А [1–82], доп. 1–2А [1–4]. – Режим доступа: <http://www.vehi.net/brokgauz/> (последняя дата обращения: 10.10.2016). – Название с экрана.
2. Гончарук О. Экранний видовищний синтез естрадного мистецтва / О. Гончарук // Студії мистецтвознавчі. Число 3 (35). Театр. Музика. Кіно. – Київ : ІМФЕ, 2011. – С. 14–19.
3. Грдзелидзе Х. Д. Театр и шоу-бизнес / Х. Д. Грдзелидзе // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Аспирантские тетради. – СПб., 2008. – № 24 (55). – С. 71–77.
4. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль. – В 4 т. – Т. 1: А–З. – Москва : РИПОЛ классик, 2006. – 752 с.
5. Ильченко С. Н. Политическая изнанка шоу-цивилизации: иллюзии свободы слова и информационная война / С. Н. Ильченко // Коммуникативные исследования. – Омск : Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского, 2014. – № 2. – С. 16–22.
6. Конников А. П. Мир эстрады / А. П. Конников. – Москва : Искусство, 1980. – 272 с.
7. Литвиненко О. С. Моделирование как основа постановки современных концертно-зрелищных программ / О. С. Литвиненко, А. А. Чередниченко // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – Москва : Академия естествознания. – 2015. – № 5–1. – С. 144–147.
8. Рубб А. А. Феномен эстрадной режиссуры. Опыт исследования / А. А. Рубб. – Москва : Луч, 2001. – 230 с.
9. Салихов А. Ю. Пути влияния ток-шоу на формирование мировоззрения / А. Ю. Салихов // Вестник ЧелГУ. – Челябинск : Челябинский государственный университет. – 2013. – № 22 (313). – С. 124–131.
10. Скороход Н. С. Классическая драматургия как основа сценического воспитания режиссера театрализованных шоу программ / Н. С. Скороход // Труды СПбГУКИ. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, 2012. – Т. 194. – С. 114–120.
11. Стаматов В. В. Исторические прототипы современных шоу / В. В. Стаматов // Ученые записки Тамбовского отделения РоСМУ. – Тамбов : Тамбовское региональное отделение Общероссийской общественной организации “Российский союз молодых ученых”, 2014. – № 2. – С. 150–156.
12. Стаматов В. В. Шоу как катализатор трансформации культурных ценностей / В. В. Стаматов // Аналитика культурологии. – Тамбов : Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина, 2008. – № 12. – С. 251–254.
13. Хаунин В. Г. Методики развития сценарных навыков режиссеров и продюсеров театрализованных шоу-программ / В. Г. Хаунин // Труды СПбГУКИ. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, 2012. – Т. 194. – С. 121–132.
14. Шестакова Э. Г. Острота ситуации: пересечение медийной и театральной культур в реалити-шоу / Э. Г. Шестакова // Новый филологический вестник. – Москва : Изд-во Ипполитова, 2012. – № 3 (22). – С. 116–125.
15. Эстетика : словарь / Абрамов А. И. и др. ; [Под общ. ред. А. А. Беляева]. – Москва : Политиздат, 1989. – 445 с.

REFERENCES

1. Brokgauz, F. and Efron, I. (1890–1907), “*Entsiklopedicheskiy slovar*” [Encyclopedic dictionary], Sankt-Petersburg, Semenovskaya Tipo-Litografiya I. A. Efrona, Vol. 1–41 A, available at: <http://www.vehi.net/brokgauz/> (access October 10, 2016).

2. Goncharuk, O. (2011), *Ekranni vydovyshchnyi syntez estradnoho mystetstva* [Screen spectacular synthesis of pop art], *Studii mystetstvoznavchi. Teatr. Muzyka. Kino* [Studies of art. Theatre. Music. Cinema], no. 3 (35), M. T. Rylskiy Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology NAS of Ukraine, Kyiv, pp. 14–19. (in Ukrainian).
3. Grdzeldze, Kh. (2008), Theatre and show-business, *Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena* [Izvestiya: Herzen University Journal of Humanities & Sciences], no. 55, Sankt-Petersburg, pp. 71–77. (in Russian).
4. Dal', V. (2006), *Tolkovyy slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka* [Explanatory dictionary of live great russian language], 4 volumes, T. 1: A–Z, Moskva, RIPOL klassik. (in Russian).
5. Il'chenko, S. (2014), Political seamy side of show-civilization: the illusion of free speech and the information war, *Kommunikativnye issledovaniya* [Communication studies], no. 2, Omsk F. M. Dostoevsky State University, Omsk, pp. 16–22. (in Russian).
6. Konnikov, A. (1980), *Mir estrady* [World of estrada], Moskva, Iskusstvo. (in Russian).
7. Litvinenko, O. and Cherednikova, A. (2015), Modeling as a basis for modern concert performances and entertainment programs, *Mezhdunarodnyy zhurnal prikladnykh i fundamental'nykh issledovaniy* [International journal of applied and fundamental research], no. 5–1, Russian Academy of Natural Sciences, Moscow, pp. 144–147. (in Russian).
8. Rubb, A. (2001), The phenomenon of pop directing. Experience of research, Moskva, Luch. (in Russian).
9. Salikhov, A. (2013), Ways of influence of a talk show on the formation of world view, *Vestnik ChelGU* [Bulletin of Chelyabinsk State University], no. 22 (313), Chelyabinsk State University, Chelyabinsk, pp. 124–131. (in Russian).
10. Skorokhod, N. (2012), Classical drama as the basis of the stage education of director of theatrical show programs, *Trudy SPbGUKI* [Proceedings of the St. Petersburg state university of culture and arts], Vol. 194, St. Petersburg state university of culture and arts, St. Petersburg, pp. 114–120. (in Russian).
11. Stametov, V. (2014), Historical prototypes of the modern show, *Uchenye zapiski Tambovskogo otdeleniya RoSMU* [Scientific notes of the Tambov regional office of the All-Russian public organization “Russian Union of Young Scientists”], no. 2, Tambov regional office of the All-Russian public organization “Russian Union of Young Scientists”, Tambov, pp. 150–156. (in Russian).
12. Stametov, V. (2008), The show as a catalyst for the transformation of cultural values, *Analitika kul'turologii* [Cultural research analytics], no. 12, Tambov G. R. Derzhavin State University, Tambov, pp. 251–254. (in Russian).
13. Khaunin, V. (2012), Techniques for development of scenario skills of directors and producers of theatrical show programs, *Trudy SPbGUKI* [Proceedings of the St. Petersburg state university of culture and arts], Vol. 194, St. Petersburg state university of culture and arts, St. Petersburg, pp. 121–132. (in Russian).
14. Shestakova, E. (2012), The sharpness of the situation: the intersection of media and theatrical crops in reality show, *Novyy filologicheskiy vestnik* [The new philological bulletin], no 3 (22), Moscow: Publishing House by Ippolitov, pp. 116–125. (in Russian).
15. Abramov, A. et al. (1989), *Estetika: slovar'* [Esthetics: dictionary], Belyaeva, A. (Ed.), Moscow, Politizdat. (in Russian).

# ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 725.1:62:662:764

Олександра Степаненко

## ВІДЕНСЬКІ ГАЗОСХОВИЩА (“GASOMETER CITY”) ЯК ЗНАКОВІ ОБ’ЄКТИ РЕФУНКЦІОНАЛІЗАЦІЇ ПРОМИСЛОВОЇ АРХІТЕКТУРИ

*У статті на прикладі реновації віденських газосховищ досліджено особливості реорганізації промислових об’єктів та розглянуто варіанти наповнення їх внутрішніх просторів новими архітектурними елементами. В статті виявлено композиційні прийоми організації внутрішнього простору при рефункціоналізації газосховищ з об’єктів промислового спрямування в об’єкти житлового та громадського призначення. Встановлено, що, залежно від проектної ідеї автора, ідентичне предметно-просторове середовище може бути реорганізовано у різний спосіб.*

**Ключові слова:** рефункціоналізація, конверсія, реконструкція, промислова архітектура, реновація.

Александра Степаненко

## ВЕНСКИЕ ГАЗОХРАНИЛИЩА (“GASOMETER CITY”) КАК ЗНАКОВЫЕ ОБЪЕКТЫ РЕФУНКЦИОНАЛИЗАЦИИ ПРОМЫШЛЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ

*В статье на примере реновации венских газохранилищ исследованы особенности реорганизации промышленных объектов и рассмотрены варианты наполнения их внутренних пространств новыми архитектурными элементами. В статье выявлены композиционные приёмы организации внутреннего пространства при рефункционализации газохранилищ из объектов промышленного направления в объекты жилого и общественного назначения. Установлено, что, в зависимости от проектной идеи автора, идентичная предметно-пространственная среда может быть решена по-разному.*

**Ключевые слова:** рефункционализация, конверсия, реконструкция, промышленная архитектура, реновация.

Oleksandra Stepanenko

## VIENNA GAS HOLDERS (“GASOMETER CITY”) AS SIGNIFICANT OBJECT OF RENOVATION OF INDUSTRIAL ARCHITECTURE

*An intensive industrial construction in Western Europe at the end of the nineteenth-early twentieth century took place. Nowadays there are a lot of industrial facilities that are no longer used as intended. Some of these buildings and facilities are included into the UNESCO’s World Heritage*

List or enrolled into the list of outstanding examples of industrial architecture. In this aspect, a problem of the further existence of these objects and possible forms of their exploitation arises.

One of the possible ways of solving this issue is a conversion – reconstruction and adaptation of these objects for other purposes – non-industrial ones. The abovementioned concepts can be implemented through the conversion of industrial facilities into residential areas (commonly called lofts) or public premises (cultural purpose mostly).

One of the best examples of such a conversion is “Gasometer city” in Vienna.

The purpose of the article is to identify the main compositional techniques of the industrial complex reorganization (on the example of Vienna gas holders).

In 1892, an international tender for the construction of new storage facilities in the industrial district Simmering was announced in Vienna. The construction of the gas plant Gasometer started on October 27, 1896. The facility was opened on October 31, 1899. Four large gas holders were built, each accommodate about 90 000 cubic meters of gas. At the time they were built, Vienna gas holders were the largest industrial buildings of this type in Europe. In 1981, they were acknowledged as outstanding examples of industrial architecture by the country’s heritage ministry.

In 1995 it was decided to use these architectural structures for housing purposes. Work on the design project was completed between 1999 and 2001: Jean Nouvel designed the Gasometer A, office Coop Himmelb(l)au – Gasometer B, Manfred Wehdorn – Gasometer C and Wilhelm Holzbauer – Gasometer D. The outer shell of gas holders ought to stay untouched due to the fact that the monumental brick cylinders are under protection as monuments of history and for their classical design.

Each gas holder was divided into several functional areas: 1) living environment; 2) working area and 3) zone for entertainment and shopping. The shopping floors of each gas tanks are connected with each other by outer bridges between buildings. Four gas holders contain 615 modern apartments, an event hall for 3,500 people, a cinema complex, a shopping mall, Vienna municipal archives, offices of telecommunication companies, a kindergarten, a school, medical offices, and other service spaces.

There are nine trapezoidal segments located along the inner perimeter of the brick cylinder with an interval from the existing walls in the Gasometer A. The end-faces of these segments are decorated with polished metal panels. This technique helps to increase the space visually. Apartments occupy eight top floors and offices occupy three lower floors. There is a shopping center and underground parking below the residential and office floors. This gasholder has a direct access to U3 subway.

The project for the Gasometer B was developed by the architectural bureau Coop Himmelb(l)au. Architect Wolf Prix added three new volumes to the existing construction: the cylinder inside the Gasometer, the vivid new shield-like building outside and the multifunctional event hall “Die Bank Austria Gasometer Halle” located in the basement of the Gasometer.

The project of conversion for the Gasometer C was developed by the architectural bureau Wehdorn Architect. Manfred Wehdorn created an eco-friendly designed terraced structure, which consists of six vertical sectors and four spaces with stairs; also it has two apertures for the penetration of natural light. The Gasometer C also has an indoor garden. In order to improve an insolation of the apartments small patios and terraces near the window apertures of external wall were created on the top floors.

The space-planning design for the **Gasometer D**, which was developed by Wilhelm Holzbauer, provided placing a new shamrock shaped structure into the existing gas tank. There are elevators and stairs in a vertical shaft in the center along with three trapezoid shape volumes around it inside the redbrick cylinder, so this gas holder has three small atriums instead of one large courtyard.

The research of facilities of “Gasometer City” makes it possible to conclude that all the architects tried to do their best using the architectural features of buildings – their cylindrical shape. Residential and office spaces in the Gasometer A, B and C situated along the inner perimeter of existing walls of historic buildings, all three have cylindrical courtyards inside.

The design of internal space of the Gasometer D is absolutely different. It has a shamrock shaped vertical volume in the center, so it makes most of the historical walls still visible from the inside.

*The design of inner spaces of gas tanks was dictated by the original form of architectural structures. It allows to determine the approach to industrial space renovation – the preservation of a primary shell, which is closely connected with inner volumes.*

*In the past, four gas containers were a kind of culmination of Vienna industrial area, entirely closed, self-sufficient structure, which was an architectural dominant over storehouses and plants. Nowadays, after the reconstruction it is still the culmination of the entire area of the 11<sup>th</sup> district of Vienna – Simmering. These objects are not the abandoned buildings, but the attractive, luxury offices, apartments and shops now. The reconstruction aroused interest to this area of both the city residents and tourists.*

**Key words:** *refunctionalization, conversion, reconstruction, industrial architecture, renovation.*

В умовах постіндустріального часу в країнах Західної Європи наочними стали наслідки інтенсивного промислового будівництва кінця XIX – початку XX століть, що позначилися у наявності великої кількості заводів, фабрик та складських приміщень, які вже не використовуються за своїм призначенням. Деякі з цих будівель та комплексів занесені до списку об'єктів Світової спадщини ЮНЕСКО чи до переліку видатних прикладів індустріальної архітектури. В цьому аспекті постає проблема щодо подальшого існування цих об'єктів та можливих форм їх експлуатації. Серед шляхів вирішення означеної проблеми одним з можливих варіантів стає перепрофілювання, реконструкція і пристосування цих об'єктів для непромислового використання.

Промислові території мають специфічну інфраструктуру, особливі просторові та образні складові, які доцільно зберегти в процесі їх реорганізації та зміни функції. Реалізація означеної концепції може втілюватись через перепрофілювання промислових об'єктів в житлові приміщення, які прийнято називати “лофт”, або в приміщення громадського характеру – найчастіше культурного спрямування.

Рефункціоналізація віденських газосховищ стала одним із найбільш масштабних та резонансних реалізованих проектів з реорганізації та гуманізації промислових об'єктів. Комплекс газосховища складається з чотирьох однакових будівель – газгольдерів, реконструкція кожного з яких була здійснена різними архітектурними бюро, завдяки чому кожен зі складових елементів комплексу було вирішено у власній унікальній манері.

Актуальність дослідження зумовлена відсутністю аналітичного матеріалу з виявлення композиційних прийомів організації внутрішнього простору подібних промислових об'єктів, функціональне призначення яких було змінено.

Проблематика реорганізації промислових споруд та комплексів не набула достатнього теоретичного осмислення у наукових розвідках вітчизняних та закордонних дослідників. Питанням реновації та рефункціоналізації промислових об'єктів займалися А. Єрзовський [2], О. Мамлеєв [3], О. Попова [4], С. Цигичко [5]. Серед сучасних дослідників ближнього зарубіжжя важливими є праці С. Глової [1], яка досліджує спроможність відповідати функціям житлового середовища промислових об'єктів, що піддалися рефункціоналізації.

Мета статті – виявити основні композиційні прийоми реорганізації промислового комплексу на прикладі віденських газосховищ.

Розв'язання поставленої мети потребує тлумачення терміна “рефункціоналізація”, що в даній роботі визначено як процес, результатом якого є адаптивне використання промислово-господарських приміщень, споруд, комплексів, що передбачає зміну їх функціонального призначення.

Дослідження вітчизняного та закордонного досвіду з конверсії промислових будівель та комплексів дає змогу стверджувати, що рефункціоналізація є одним з найбільш раціональних рішень проблеми подальшого існування недіючих промислових об'єктів.

При реорганізації промислових об'єктів можна реалізувати декілька концепцій по реновації простору міста:

– компенсувати територію парків та скверів, які були втрачені під час забудови міст;

– гуманізувати існуючі промислові об'єкти, що не використовуються за первинним призначенням, таким чином, щоб не впливати на образну складову споруд та зберегти історичну спадщину, і одночасно зменшити техногенне навантаження на навколишнє середовище;

– надати культурного значення цим об'єктам, зробити їх привабливими для туристів.

Отже, проблема реструктуризації та гуманізації колишніх промислових територій стоїть дуже гостро і потребує швидкого, але продуманого, проаналізованого та раціонального рішення.

Однією з найбільш вдалих спроб рефункціоналізації промислових об'єктів, що було успішно реалізовано, є комплекс з чотирьох газометрів у Відні – так званий “Gasometer City”.

### Характеристика віденського газосховища в історичному аспекті

У зв'язку з ростом потреби у коксовому газі (з його допомогою освітлювалися вулиці міста) у 1892 році у Відні було оголошено міжнародний конкурс на будівництво нових газосховищ у промисловому районі Зіммерінг (Simmering). Виграв конкурс інженер на ім'я Шиммінг з Берліна. 17 жовтня 1896 року було розпочато будівництво газового заводу Газометр. Відкриття об'єкта відбулося 31 жовтня 1899 року [9]. Було побудовано чотири великих газгольдери, кожен з яких являв собою велику циліндричну конструкцію зі сталі, що рухалася всередині башти з цегли діаметром 65 метрів та заввишки 67 метрів. У неробочому стані циліндри були складені один в один (телескопічна система) й занурені у басейн з водою. По мірі заповнення сховища газом, циліндр підіймався, а за ним під тиском газу, що надходив до сховища, підіймалися циліндри меншого діаметра. Таким чином кожен газгольдер вмщував близько 90 000 кубічних метрів газу та дозволяв підтримувати постійний тиск (іл. 1–2)



Іл. 1. Загальний вид заводу Gasometr



Іл. 2. Будівництво одного з газометрів

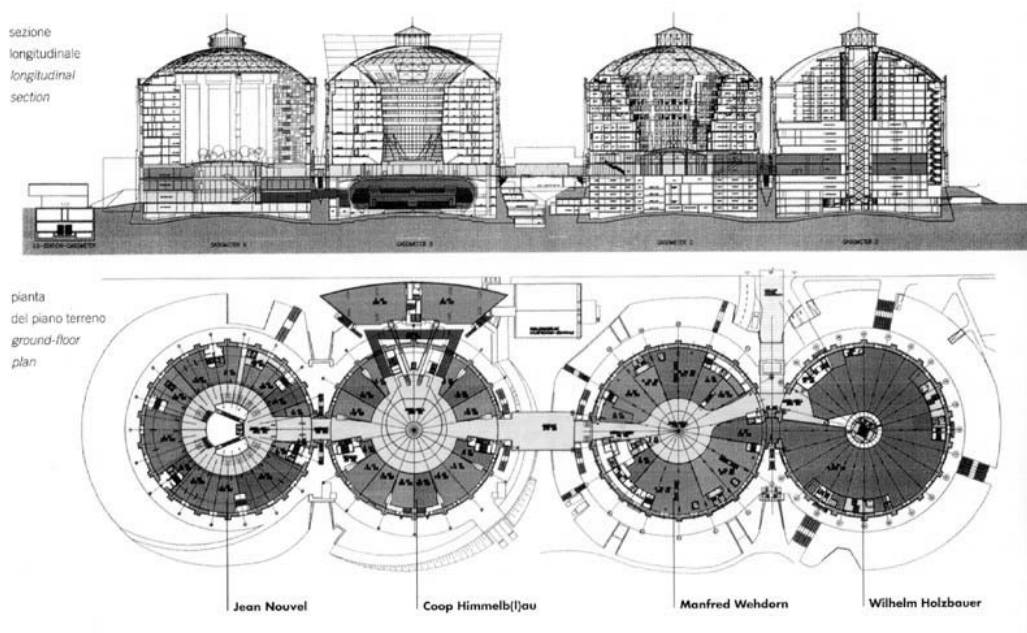
На момент будівництва віденські газгольдери були найбільшими спорудами подібного типу в Європі. Коли між 1970 і 1978 роками місто перейшло на поставки природного газу, вони були закриті, внутрішні елементи та технічне обладнання демонтовано, при цьому фасади залишені без змін і будь-яких втручань. У 1981 році Міністерством охорони спадщини Австрії газгольдери були визнані видатними пам'ятками індустриальної архітектури.

Коли у 1995 році нарізало рішення про застосування цих споруд під житлові та громадські потреби, було оголошено конкурс на нові ідеї щодо використання даних структур. Робота над дизайн-проектами завершувалась протягом 1999–2001 років: Жан Нувель проектував газгольдер А, бюро Coop Himmelb(l)au – газгольдер В, Манфред Вейдорн – газгольдер С і Вільгельм Хольцбауер – газгольдер D [9].

Кожне з архітектурних бюро мало свій підхід щодо проектування, але кожне з них повинно було дотримуватися певних умов, які сформулювала влада Відня – зокрема збереження історичних фасадів та перекриття башт новими ажурними конструкціями, які повторювали б історичну форму.

### Реконструкція газгольдерів

Кожен газгольдер був поділений на кілька функціональних зон: 1) житлове середовище (квартири у верхній частині); 2) робоча зона (офіси на середніх поверхах) та 3) зона для розваг і шопінгу (кінотеатри, концертні зали та торговельні центри на нижніх поверхах). Поверхи-рівні кожного з газгольдерів, на яких знаходяться торговельні центри, з'єднані між собою зовнішніми мостами. Історично цінні цегляні стіни були збережені. У чотирьох газгольдерах розташовано 615 сучасних квартир, конференц-зал, що вміщує 3500 осіб, комплекс кінотеатрів, торговельні центри та гуртожитки, Муніципальний архів Відня, офіси телекомунікаційних компаній, дитячий садок, школа, медкабінети та інші засоби обслуговування – все це створює сприятливі умови для тих, хто живе чи працює у цих спорудах [11] (іл. 3).



Іл. 3. Розріз і план комплексу “Gasometr City”

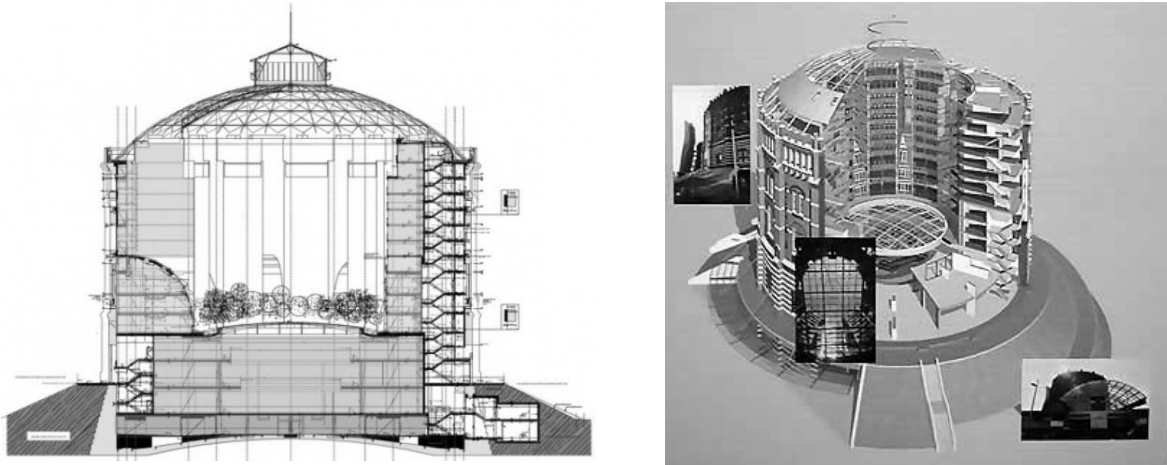
### Реалізовані проекти реконструкції

Проект для газгольдера А розробляв французький архітектор Жак Нувель, який спроектував власне наповнення газгольдера та спільний для всіх чотирьох газгольдерів вестибюль торговельного пасажу, що пов’язує їх на одному рівні.

У цьому проекті дев’ять трапецієподібних сегментів розташовані по внутрішньому периметру газгольдера, з відступом від існуючих стін. Торці цих блоків оздоблено відполірованими металевими панелями, тому весь внутрішній простір сповнено грою віддзеркалень, що створює ефект взаємопроникнення старого та нового. Цей прийом сприяє візуальному збільшенню простору [7].

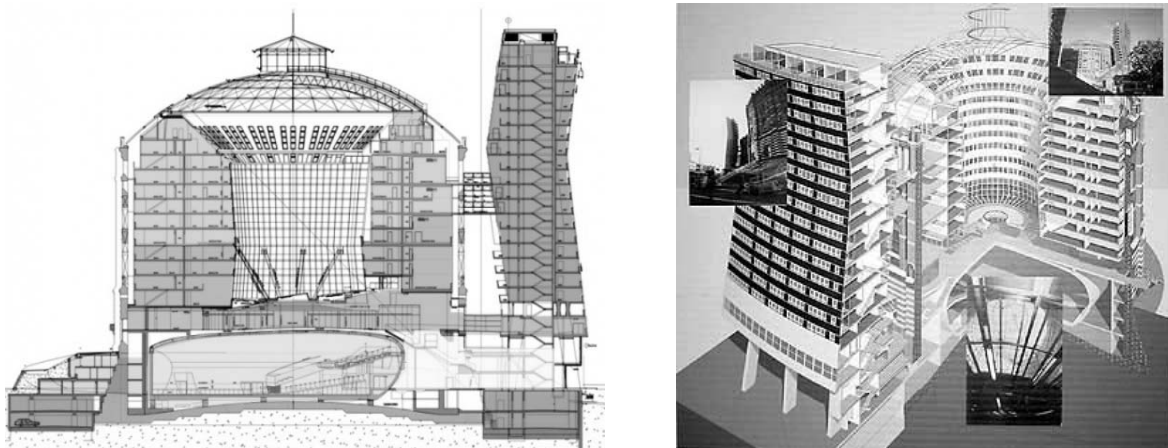
На восьми верхніх поверхах розміщено квартири, а на трьох поверхах – офіси. Всередині, нижче офісно-житлового рівня, розташовано торговельний центр, що перекрито скляною конструкцією, яку оточують зелені насадження. Крім цього, під газгольдером А автором запроєктовано декілька підземних паркінгів. Цей газгольдер, окрім зв’язків з сусіднім газгольдером, також має прямий вихід до гілки метро U3.

У проекті Жана Нувеля було закладено ідею створити власний мікроклімат всередині газгольдера, підвісивши під куполом кліматичне обладнання, але вона не була реалізована (іл. 4).



Іл. 4. Розріз та аксонометричне зображення газгольдера А

Проект **газгольдера В** було розроблено архітектурним бюро Соор Himmelb(l)au, яке відоме своєю схильністю до деконструктивізму. В цьому проєкті автори орієнтувались на цей же підхід – якщо усі інші архітектори формували лише внутрішні об’єми, натомість Вульф Прікс запропонував три нові форми, причому одну з них (у вигляді “щита”) розмістив зовні, тим самим демонструючи сучасну архітектуру тим, хто не потрапляє всередину комплексу. Дві інші форми знаходяться всередині об’єкта: циліндричний об’єм, що розташовано по внутрішньому периметру газгольдера (він містить у собі житло та офіси), та багатофункціональна зала “Die Bank Austria Gasometer Halle” на 3500 осіб, що знаходиться під основною будівлею газгольдера. Потрапити до зали можна як зі станції метро – через тунель газгольдера А, так і з вулиці Гуглгасе (Guglgasse). Її було побудовано автономно всередині газгольдера, і структурно вона не пов’язана із рівнями офісів та житла. Цей “ефект розмежування” спрямовано на підкреслення різних функцій цих двох просторів (іл. 5).



Іл. 5. Розріз та аксонометричне зображення газгольдера В

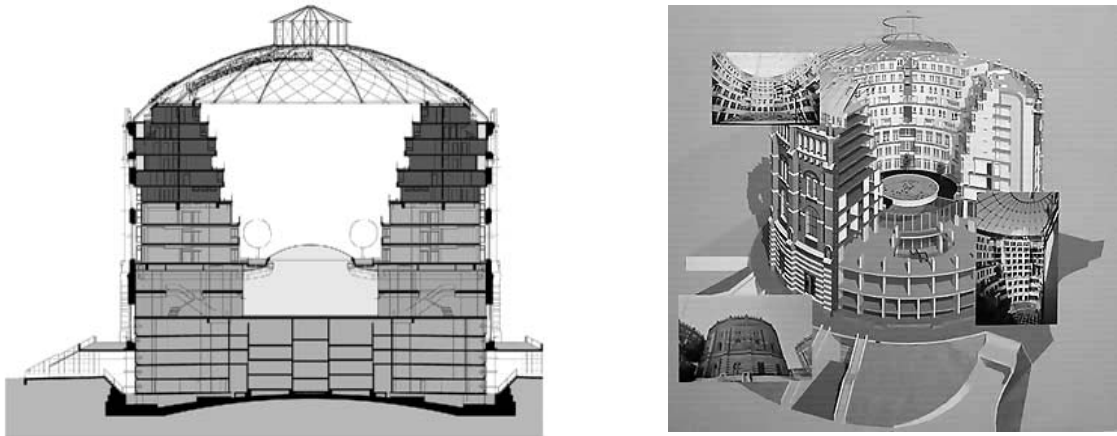
У “циліндрі” й “щиті” розташовано квартири (як дворівневі апартаменти, так і невеличкі студентські квартири) і офісні приміщення. Освітлення цих просторів забезпечується за рахунок внутрішнього дворика у формі конуса (для “циліндра”) та крізь орієнтований на північ скляний фасад із лоджіями (для “щита”). “Sky-lobby” на 6-му поверсі створює соціальний комунікативний простір для мешканців [8].

Проект рефункціоналізації **газгольдера С** розробляло архітектурне бюро Wehdorn Architect. Планувальне рішення австрійського архітектора Манфреда Ведорна побудовано на основі композиційного прийому осьової симетрії, збережено центричність історичного



простору. Внутрішній об'єм вбудованого архітектурного об'єкта було поділено на шість вертикальних секторів та чотири простори зі сходами на житлових поверхах, також наявні два прорізи для проникнення природного освітлення. В цих архітектурних формах розміщено офіси (три нижніх поверхи) та квартири (шість верхніх поверхів), їх площі зменшуються зворотно-пропорційно поверховості – чим вище поверх, тим менша площа апартаментів. Для поліпшення інсоляції квартир біля віконних отворів зовнішньої стіни газгольдера у новій споруді було створено невеличкі патіо. Два верхніх рівні – це двоповерхові апартаменти із терасами.

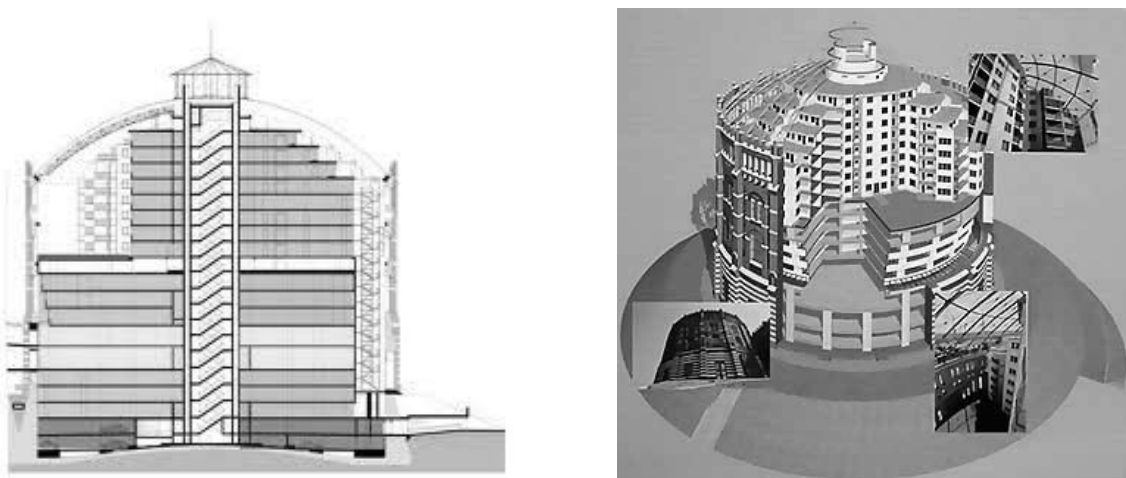
Внутрішній двір перетворено у зимовий сад. Навкруги скляного переkritтя, що відділяє житловий рівень від рівня розважального, ростуть дерева. Дана конструкція є стелею транзитного холу, що йде через усі чотири газгольдери. Під офісно-житловими поверхами розташовано два торговельних, а у цоколі будівлі – п'ятиповерховий паркінг (іл. 6).



Іл. 6. Розріз та аксонометричне зображення газгольдера С

Концепція Wehdorn Architect заснована на чіткому розмежуванні нових функцій, створюючи максимально можливий рівень якості життя і просту архітектурну мову форми.

Об'ємно-планувальне рішення газгольдера D, яке запропонував Вільгельм Хольцбауер, суттєво відрізняється від пропозицій для трьох інших споруд. Він помістив у середину газгольдера конструкцію, що нагадує трилісник: у центрі вертикальна шахта зі сходами й ліфтами, від якої відходять три об'єми, що в плані мають форму трапеції – таким чином замість одного великого внутрішнього двору, цей газгольдер має три невеликих атриуми. Завдяки цьому будівля у четвертому газгольдері оточена автентичною стіною з великими віконними отворами. Архітектори зберегли великі частини стіни видимими, аби підкреслити історичну цінність резервуара. Крім того, завдяки віконним отворам без скла з'являється легка алюзія на римські акведуки (іл. 7).



Іл. 7. Розріз та аксонометричне зображення газгольдера D

Цей газгольдер має вісім житлових поверхів (три верхніх мають апартаменти із терасами), шість поверхів із Муніципальним архівом Відня та двоповерховий паркінг.

Дослідження об'єктів "Gasometr City" у Відні дає можливість зробити висновок, що всі архітектори, які працювали над проектами реорганізації означених об'єктів, з максимальною ефективністю використали архітектурні особливості розглянутих споруд – а саме їх циліндричну форму. У газгольдерах А, В і С житлові та офісні приміщення розташовані вздовж існуючих історично цінних стін будівель, усі три мають циліндричні внутрішні дворики. Діаметрально іншим є рішення внутрішнього простору газгольдера D, де в центрі споруди знаходиться вертикальний об'єм, від якого відходять три інших об'єми – таким чином значна частина історичних стін залишається видимою зсередини.

Рішення нових будівель всередині газгольдерів продиктовано первісною формою архітектурної споруди, що дає можливість означити підхід до рефункціоналізації промислового простору – збереження первинної оболонки, яка буде тісно пов'язана з новобудовами.

Аналіз об'ємно-планувальних рішень чотирьох об'єктів "Gasometer City" дав можливість виявити наступні композиційні прийоми організації простору при його рефункціоналізації:

- побудова композиційної сітки по радіальній системі – центр сітки є геометричним центром архітектурного об'єму;
- метричне розміщення елементів у просторі газгольдера;
- безперервне розміщення елементів по периметру внутрішнього простору первинної споруди;
- сегментарне розташування модульних сегментів по периметру внутрішнього простору об'єкта.

У минулому газгольдери були свого роду архітектурною домінантою промислової зони Відня, цілковито замкнутою, самодостатньою структурою. Після реконструкції вони залишилися кульмінацією всього району Зіммерінг – зараз це привабливі, фешенебельні офіси, квартири та магазини.

Реконструкція сприяла виникненню інтересу до цього району як з боку самих мешканців міста, так і туристів. Також цей великий проект став додатковим стимулом для розвитку міського полотна Відня – відбулися зміни в транспортній системі, такі як продовження гілки метро U3.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Глотова С. Б. К вопросу о способности конверсируемых промышленных объектов соответствовать критериям современной жилой архитектуры [Электронный ресурс] "Архитектура и современные информационные технологии". – 2010. – № 3 (12) – Режим доступа к ресурсу: <http://www.marhi.ru/AMIT/2010/3kvart10/glотова/glотова.pdf>.
2. Ерзовский А. Альтернативные пространства постиндустриального города / А. Ерзовский // АСД (Архитектура, строительство, дизайн). – 2001. – № 1. – С. 28–31.
3. Мамлеев О. Р. Реновация исторических производственных зданий и их адаптация в городской среде / О. Р. Мамлеев // АСД (Архитектура, строительство, дизайн). – 2001. – № 1. – С. 21–27.
4. Попова О. А. Принципи формування лофта в умовах реструктуризації не функціонуючих промислових об'єктів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. арх. наук : спец. 18.00.01 "теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури" / Попова Ольга Анатоліївна – Макіївка, 2014. – 20 с.
5. Цигичко С. П. Реновация промислових територій як шлях до гармонізації міського середовища / С. П. Цигичко // SCIENTIFIC JOURNALS of Republic of India. – 2005. – № 66. – С. 141–145.
6. Apartment Building Gasometer B. [Електронний ресурс] / 2002. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/apartment-building-gasometer-b>

7. Gasometer A [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.wiener-gasometer.at/en/gasometer/a>.
8. Gasometer B [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.wiener-gasometer.at/en/gasometer/b>.
9. History of the Gasometers [Електронний ресурс] / 2003. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.wiener-gasometer.at/en/history>.
10. Revitalization of the Gasometer in Vienna. Container building C. [Електронний ресурс] / 2012. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.wehdorn.at/>
11. The Architecture of the Gasometers [Електронний ресурс] / 2003. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.wiener-gasometer.at/en/gasometer>

#### REFERENCES

1. Glotova S. B. (2010) “Revisited the ability of converted industrial objects to conform the criterions of modern residential architecture”, *Architecture and Modern Information Technologies*, no. 3 (12), available at: <http://www.marhi.ru/AMIT/2010/3kvart10/glotova/glotova.pdf> (last access April 12, 2016). (in Russian).
2. Erzovskiy, A. (2001), *Al'ternativnye prostranstva postindustrial'nogo goroda* [Alternative spaces of postindustrial city], *ASD (Arkhitektura, stroitel'stvo, dizayn)* [ABD (Architecture, building, design)], no 1, p. 28–31. (in Russian).
3. Mamleev, O. R. (2001), *Renovatsiya istoricheskikh proizvodstvennykh zdaniy i ikh adaptatsiya v gorodskoy srede* [The renovation of the historical industrial buildings and their adaptation for the urban environment], *ASD (Arkhitektura, stroitel'stvo, dizayn)* [ABD (Architecture, building, design)], no 1, p. 21–27. (in Russian).
4. Popova, O. A. (2014), “The Principles of the Loft Formation in the Reorganization of Industrial Facilities”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Architecture.), 18.00.01, Donbas National Academy of Civil Engineering and Architecture of the Ministry of Education and Science of Ukraine, Makiyivka, 20 p. (in Ukrainian).
5. Tsyhychko, S. P. (2005), *Renovatsiia promyslovykh terytorii yak shliakh do harmonizatsii miskoho seredovyshcha* [The renovation of the industrial areas as a way to harmonize the urban environment], *SCIENTIFIC JOURNALS of Republic of India*, no. 66, p. 141–145. (in Ukrainian).
6. Apartment Building Gasometer B. (2002), available at: <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/apartment-building-gasometer-b> (last access March 12, 2016). (in English).
7. Gasometer A (2003), available at: <http://www.wiener-gasometer.at/en/gasometer/a>. (last access March 19, 2016). (in English).
8. Gasometer B (2003), available at: <http://www.wiener-gasometer.at/en/gasometer/b>. (last access May 21, 2016). (in English).
9. History of the Gasometers (2003), available at: <http://www.wiener-gasometer.at/en/history> (last access April 15, 2016). (in English).
10. Revitalization of the Gasometer in Vienna. Container building C. (2012), available at: <http://www.wehdorn.at/> (last access February 2, 2016). (in English).
11. The Architecture of the Gasometers (2003), available at: <http://www.wiener-gasometer.at/en/gasometer> (last access March 2, 2016). (in English).

Наталія Гілязова

**ВІТРАЖНІ КОМПОНЕНТИ У ФОРМУВАННІ ІНТЕР'ЄРІВ  
ІВАНО-ФРАНКІВЩИНИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: СВІТИЛЬНИКИ**

*У статті досліджено вітражні освітлювальні прилади Івано-Франківщини початку ХХІ століття як компонент формування сучасного інтер'єру. Розглянуто основні художні та стилістичні особливості їх творення. Проаналізовано колористичні відмінності композиційних схем.*

**Ключові слова:** вітраж, світильник, композиція, форма.

Наталія Гілязова

**ВИТРАЖНЫЕ КОМПОНЕНТЫ В ФОРМИРОВАНИИ ИНТЕРЬЕРОВ  
ИВАНО-ФРАНКОВЩИНЫ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА: СВЕТИЛЬНИКИ**

*В статье исследовано витражные осветительные приборы Ивано-Франковщины начала ХХІ века как компонент формирования интерьера. Рассмотрено основные художественные и стилистические особенности их создания. Проанализировано колористические различия композиционных схем.*

**Ключевые слова:** витраж, светильник, композиция, форма.

Natalia Hiliazova

**STAINED-GLASS COMPONENTS IN CREATING INTERIORS  
IN IVANO-FRANKIVSK REGION AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY: LAMPS**

*Stained-glass lighting appliances in Ivano-Frankivsk region at the beginning of the XXI century as a component of modern interior formation are examined in the article. The main artistic and stylistic peculiarities of their creation are determined. Analyzed the differences colorful composite schemes.*

*At the beginning of the XXI century stained-glass in Ukraine, specifically in Ivano-Frankivsk region, acquired new features – the use of electric light, which greatly expanded the implementation of stained-glass components in living spaces and public areas. Owing to L. Tiffany's innovations, mounting of glass into copper foil, it was possible to create volumetric shapes for lighting appliances. Shades of colored glass are used in decoration of variety of lamps including table lamps, sconces, chandeliers and so on.*

*The theme of research of stained-glass lamps in Ivano-Frankivsk region at the beginning of the XXI century was not elucidated in art publications. This fact determines the topicality of the proposed research work.*

*The purpose of the article is to determine artistic and stylistic features of creation of stained-glass lamps in Ivano-Frankivsk region at the beginning of the XXI century.*

*Due to the functionality of the lighting unit and stylistic direction of the interior artist creates shape and stained with various color and compositional variations.*

*One type is stained-glass lamp – ceiling. It is shaped like a hemisphere fastened to the ceiling. Such ceiling creates Valerian Fedoryak. Stained-glass ceiling randomly filled with hundreds of small pieces of glass that formed on the ratio of nuance. Color – also barely noticeable difference of shades of yellow. Ends composition wreath of flowers is placed on top of the lampshade.*

*Zinovy Savin made a series of stained-glass fixtures for private homes, where shade is dome shape and attached to the ceiling on forged chain. Following the style of the interior, the author used in the composition of the motifs of floral ornament in bright saturated colors. Taking into account the*

*compositional methods and manner of performance can be argued that the creation of fixtures author had based stained-glass ceiling American master Louis Tiffany. So are called lamps in the style of "Tiffany".*

*Another type of fixture is stained-glass lampshade is shaped like a bowl. She forged mounted in the base and hung on chains from the ceiling. One of these samples – lamp for private housing set Valerian Fedoryak. Stained-glass bowl formed of small pieces of glass of different configurations – triangles and rectangles. This method of stacking is quite extraordinary and resembles a mosaic.*

*A common view is stained-glass lamp is sconces. For example, consider a wall lamp indoors coffee "Galka". The author used for laying yellowish translucent textural glass that transmits light well and brightens the room. Oval track set up with items that are symbolic form of coffee grains. The middle candle remained free, decorated with multiple glass beads of the same color as the background. Elongated and not loaded decor composition is also a positive factor in the creation of stained glass wall lamp.*

*An interesting view, in our opinion, is a stained-glass lamps cubic form. They have a metal frame in the form of a cube, which are fixed stained glass inserts. Enhances the simple form colored stained-glass. So when incorporated in the interior lighting appear shimmering colored reflections, providing living room of elegance and tranquility.*

*Extraordinary kind of stained-glass lamps are plane, which is mounted in a frame and forged metal hung from the ceiling on chains created by Olga Revchuk the interior bedroom. Plane fixture has an oval shape with sharp edges. Abstract composition composed of stained yellow, blue, purple and orange colors of textured glass that gave the room a playful shimmer and increased the contrast of the composition.*

*Stained-glass lamps are considered to be an important component in modern interior creation. It refers to lamps, sconces, table lamps etc. Stained-glass lampshades have different shapes: spherical, dome, flat, cube, cone and so on.*

*Authors and customers pay special attention to floral motifs with secessionist elements. Geometric and abstract compositions are also common.*

*Stained-glass lamps do not only functionality, but also solve the important tasks of spatial and aesthetic environment and creating color atmosphere.*

**Key words:** *stained-glass, lamp, composition, form.*

Вітраж завжди був і залишається вишуканою та дорогою прикрасою інтер'єру. На початку ХХІ століття цей вид творчості в Україні, зокрема й на Івано-Франківщині, набув нових ознак – застосування електричного світла, що значно розширило впровадження вітражних компонентів у житлових та громадських приміщеннях. Завдяки нововведенням Луїса Тіффані, а саме, монтуванню скла у мідну плівку, стало можливим створювати об'ємні форми для освітлювальних приладів [5, с. 71]. Абажурами з кольорового скла декорують настільні лампи, бра, люстри тощо.

Тема дослідження вітражних світильників Івано-Франківщини початку ХХІ століття не висвітлена у мистецтвознавчих виданнях. Це й зумовлює актуальність запропонованої праці. Вагомий внесок у вивчення освітлювальних приладів загалом зробила М. Маркович. Праці присвячені дослідженню українських світильників у контексті мистецтва Європи [2]. У ході роботи автору цієї статті знадобилися також публікації вчених Е. Уїллі [5] та Г. Фар-Беккера [6], в яких проаналізовано багатовікові досягнення в галузі вітражного скла, висвітлено генезу і становлення вітража в європейському та світовому мистецтві.

Мета статті – визначити художні й стилістичні особливості творення вітражних світильників Івано-Франківщини початку ХХІ століття.

Враховуючи функціональне призначення освітлювального приладу та стилістичний напрямок інтер'єру, художник створює форму та вітраж з різноманітними композиційними і кольоровими варіаціями.

Одним з видів вітражного світильника є – плафон. Він має форму півкулі, прикріпленої до стелі. Такі плафони можемо споглядати в доробку художника-вітражиста Валер'яна Федоряка. Вони однакові за формою, але мають різне композиційне вирішення (Лл. 1).

Вітражний плафон хаотично заповнений сотнею маленьких шматочків скла, які сформовані на нюансному відношенні величин (м. Івано-Франківськ, 2010 р.). Кольорова гама – теж ледь помітна різниця відтінків жовтого кольору. Завершує композицію вінок квітів, який розміщений у верхній частині абажура. Рослинні елементи укладені зі скла зелених та фіолетових відтінків. Нюансне композиційне й кольорове відношення є засобом вираження цілісності та спокою у творі, де повторення елементів і кольору виступає сильніше, ніж відмінність. Вітражний плафон є унікальною окрасою приміщення. За рахунок градації теплих відтінків скла в інтер'єрі панує спокійна атмосфера з мерехтливими відблисками світла.

Наступний зразок – це плафон у стилі модерн, однак не круглої, а восьмигранної форми. Ним прикрашено інтер'єр кав'ярні “Галка”, приміщення якої створено з дотриманням усіх стилістичних канонів, характерних для періоду модерну ( м. Івано-Франківськ, 2004 р.) (Іл. 2).

Плафон порівняно великих розмірів об'єднаний по периметру стилізованими рослинними елементами декору. Пластична смуга ритмічного орнаменту червоних, жовтих та зелених тонів підтримана сітчастим тлом білого кольору, гармонійно вписана в інтер'єр кав'ярні й доповнила його органічне звучання.

Зиновій Савин виготовив низку вітражних світильників для приватних помешкань, в яких абажур має купольну форму і кріпиться до стелі на кованому ланцюгу (2008–2010 рр.) [1, с. 1152]. Дотримуючись стилістики інтер'єру, автор у композиційному вирішенні використав мотиви рослинного орнаменту в яскраво-насиченій кольоровій гамі.

Візуально купол поділений на дві частини. Нижня частина декорована по колу стилізованими квітами троянд, зібраних з яскраво червоних, фіолетових відтінків скла, навколо квітів – насичена зелень смарагдових кольорів, що творить вишукану кайму. Композиція верхньої частини купола сітчаста. Складена з маленьких модулів прямокутної форми напівпрозорого білого скла, що забезпечує максимальне проникнення світла. Контрастне поєднання структури композиції вітража, а саме суха геометричність верхньої частини вітражного купола та вигадливо вигнуті контури квітів і листя рослини, розкривають художній образ твору та підсилюють його виразність (Іл. 3).

Наступний абажур має ідентичну форму та схожу композиційну систему з попереднім світильником. Сітчасте тло абажура сформоване з модулів прямокутної форми білого скла. Посередині вітраж обвиває пишний вінок з квітів півонії оранжевих відтінків скла та листків кольору соковитої зелені (Іл. 4).

Біле тло підсилює кольорове сприйняття оранжевих квітів та зеленого листя, чим додає цілісності полотну. Про доцільність поєднання білого кольору з кольоровими плямами стверджує французький неоімпресіоніст П. Сіньяк – “...Деякі кольори навіть не зберігають своєї якості, якщо вони не оточені білим. Жовтий і оранжевий кольори гублять усяку виразність, усяку силу, якщо око не може зіставити їх із сусіднім білим...” [3, с. 437].

Враховуючи функціональне призначення світильників – освітлювати простір інтер'єру приватного житла, художник не випадково і дуже вдало komponує вітраж. Кольорова гама насичених теплих відтінків створює піднесений настрій, забарвлюючи штучне освітлення у грайливо-мерехтливі бліки. Вітражні абажури є важливою домінантою інтер'єру.

Загалом беручи до уваги композиційні прийоми абажурів і манеру виконання, можна стверджувати, що для створення світильників автор узяв за основу сецесійні вітражні плафони американського майстра Луїса Тіффані, тому світильники мають назву “у стилі тіффані” [6, с. 249].

Ще одним видом вітражного освітлювального приладу є світильник, в якого абажур має форму чаші. Вона вмонтована в ковану основу та підвішена на ланцюгах до стелі.

Один з таких зразків – світильник до приватного житла, який створив Валер'ян Федоряк (м. Івано-Франківськ, 2013 р.). Вітражна чаша сформована з дрібних шматків скла різноманітної конфігурації – трикутників та прямокутників (Іл. 5). Такий метод укладання є неординарним і нагадує мозаїку. Автор вдало та цікаво вирішив з кольором – низ чаші безбарвний, таким чином простір добре освітлюється, далі жовта, потім червона і завершальна

смуга фіолетового кольору. Посередині світильника хаотично по колу розміщені великі й малі скляні кульки синього та білого кольорів, що яскраво доповнюють композицію.

Наступним зразком є два ідентичні великі підвісні світильники, якими декоровано ресторан-колибу (Івано-Франківська обл., 2004 р.) (Іл. 6). Авторство належить Зиновію Савину. Композицію чаші творять рослинні мотиви соняхів. Квіти довільно розташовані на вітражі у рапортному порядку. Вони складені з цільних шматків жовтогарячого фактурного скла і насичено-медової серединки. Соняхи оточені листям яскравого-зеленого і смарагдових відтінків скла. Слід підкреслити винятковість зображення соняхів, оскільки можна припустити, що майстер прагнув відтворити флору, яка притаманна рідному краю.

Поміж квітів виринає зображення метеликів, забарвлених у червоний, жовтий і синій кольори, що гармонійно поєднуються із жовтогарячими квітами [4, с. 97]. Утворене з маленьких шматків білого скла довільної форми тло підкреслює насиченість барв та лінію контуру, надає об'єкту цілісності й образного сприйняття в об'ємно-просторовому середовищі.

Зазначимо, що квіткові мотиви, кольорова пляма, лінія-контур – основні чинники, які творять художньо-образну та композиційну основу цих абажурів. Світильники гармонійно вписалися в інтер'єр закладу, який виконаний у народному стилі, оздоблений деревом та кованими елементами.

Поширеним видом є бра, вітражний абажур якого може мати будь-яку форму – чашоподібну, півциліндричну, купольну тощо.

Для прикладу розглянемо настінний світильник у приміщенні кав'ярні “Галка” (м. Івано-Франківськ, 2004 р.). Абажур має видовжену по вертикалі півциліндричну форму. Автор використав для укладання напівпрозоре жовтуватого відтінку фактурне скло, що добре пропускає світло та освітлює приміщення (Іл. 7).

Верхня та нижня частини сформовані з овальних елементів, які мають символічний вигляд кавового зерна. Овали розміщені у смужці й метрично повторюються. Для такої структури композиції характерні спокійна монотонність та врівноваженість, що підтверджено у даному вітражі. Середина світильника залишилася вільною, декорована кількома скляними кульками такого ж кольору, як і тло. Видовжена форма і не завантажена декором композиція також є позитивними чинниками у створенні вітража настінного світильника.

Цікавий вид, на наш погляд, – вітражні світильники кубічної форми. Вони мають металевий каркас у вигляді куба, в який закріплені вітражні вставки. Металеві освітлювальні прилади часто оздоблюють не тільки кольоровим склом, а й прозорим, а також пластмасою, каменем, полотном тощо [2, с. 214].

Світильники такого напрямку створює художник Валер'ян Федоряк. По центру площини вітража розміщена велика абстрактна квітка, складена зі скла зелених та голубих відтінків (м. Яремче, 2009 р.). Квітка холодної кольорової гами чітко проглядається на контрастному багряному тлі. Усі чотири сторони світильника заповнені однаковими вітражами. Використане скло доволі насичених та яскравих кольорів, тому цей світильник виконує більше декоративну функцію, ніж освітлювальну (Іл. 8).

Наступний світильник, що заслуговує уваги, Лев Чопенко виконав для приватного житла, і він має форму, аналогічну попередньому (м. Коломия, 2009 р.) [1, с. 1158]. Абстрактна композиція вітражів сформована з різної величини квадратних і прямокутних форм. Дещо просту форму й композицію світильника підсилює поєднання прозорого й насичених відтінків рожевого, жовтого, червоного рельєфного скла. Відтак при увімкненому освітленні в інтер'єрі з'являються мерехтливі різнобарвні бліки, надаючи житловому приміщенню вишуканості та спокою (Іл. 9).

Неординарним різновидом вітражних світильників є площинний, який вмонтований у металевий кований каркас та підвішений до стелі на ланцюгах. Його створила Ольга Ревчук до інтер'єру спальні (м. Івано-Франківськ, 2007 р.).

Площина освітлювального приладу має овальну форму з гострими краями. Симетрична композиція вітража візуально розділена на дві половини, які повторюються у дзеркальному відображенні. Вона сформована з експресивних абстрактних смуг різної форми: вузьких і широких, півкруглих та прямих. “Композиція – це мистецтво розміщувати декоративним чином

різноманітні елементи, якими володіє художник для вираження своїх відчуттів...” – зазначив французький художник А. Матісс [3, с. 232]. Активно виражені відміни у структурі вітражного полотна створили контраст композиції та посилили його виразність.

Гармонійне поєднання жовтого, синього, фіолетового й оранжевого кольорів фактурного скла у кольоровому наповненні вітража надало приміщенню грайливого мерехтіння та підсилило контрастність композиції. Активною декоративною підтримкою підвісному світильнику в інтер'єрі спальні є вітражне застакнення, яке вмонтоване у перестінку між спальнею і дитячою кімнатою.

У підсумку зазначимо, що вітражні світильники Івано-Франківщини початку ХХІ століття – важливий компонент у формуванні сучасного інтер'єру. Абажури є різної форми: сферичні, купольні, площинні, кубічні, конусні тощо. Особливої уваги автори й замовники надають рослинним мотивам із сецесійними елементами. Поширеними є також геометричні й абстрактні композиції.

Освітлювальні вітражні прилади виконують не тільки функціональне призначення, а й вирішують важливі завдання організації та естетизації просторового середовища і створення світлобарвної атмосфери.

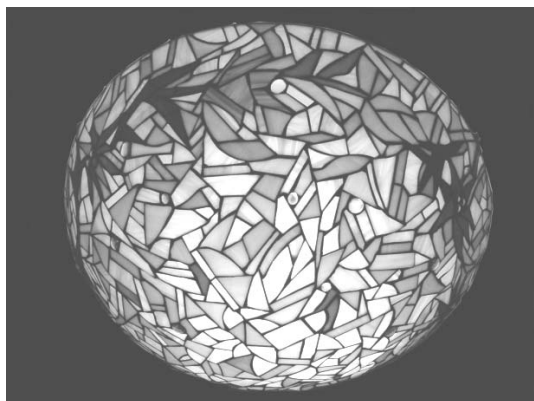
#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гілязова Н. Майстри вітража Івано-Франківщини кінця ХХ – початку ХХІ ст. / Н. Гілязова // Народознавчі зошити. Двомісячник Інституту народознавства НАНУ. – Львів, 2013. – № 6. – С. 1150–1159.
2. Маркович М. Й. Металеві світильники: історія, типологія, художні особливості / М. Й. Маркович // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 2010. – № 1. – С. 213–217.
3. Мастера искусства об искусстве: в 7 т. / [под. ред. А. А. Губер, И. Л. Маца, Н. В. Яворовская]. М. : Искусство, 1969. – Т. 5. – 541 с.
4. Печенюк Т. Кольорознавство / Т. Печенюк. – Л. : Грані-Т, 2009. – 191 с.
5. Уилли Е. Искусство цветного стекла / Е. Уили // Курьер ЮНЕСКО. – М. – 1997. – С. 65–78.
6. Фар-Беккер Г. Искусство модерна ; [пер. с нем. А. Жукова и др.]. – М. : АСТ, 2004. – 428 с.

#### REFERENCES

1. Hiliyazova, N. (2013), *Maistry vitrazha Ivano-Frankivshchyny kintsya XX – pochatku XXI st.* [Master stained-glass Ivano-Frankivsk late XX – early XXI century], *Narodoznavchi zoshyty. Dvomisiachnyk Instytutu narodoznavstva NANU*, [Ethnology notebooks. Bimonthly National Academy of Sciences Institute of Ethnology], Lviv, no. 6, pp. 1150–1159. (in Ukrainian).
2. Markovich, M. (2010), *Metalevi svitylnyky: istoriia, typologii, hudozhni osoblyvosti* [Metal fixtures: history, typology, artistic features], *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka. Seriiia Mystetstvoznnavstvo*, [Scientific notes of Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University. Series: Arts], Ternopil, no. 1, pp. 213–217. (in Ukrainian).
3. *Mastery iskusstva ob iskusstve: v 7 t.* (1969), [Masters of Art about art: in 7 volumes], ed by Huber, A., Matza, I., Yavorovsky, N., Moscow, Iskusstvo, Vol. 5. (in Russian).
4. Pechenyuk, T. (2009), *Koloroznavstvo* [Cromatics], Lviv, Hrani-T. (in Ukrainian).
5. Uyly, E. (1997) *Iskusstvo tsvetnogo stekla* [Stained glass art], Kurier YUNESKO, Moscow, pp. 65–78. (in Russian).
6. Far-Becker, G. (2004) *Iskusstvo moderna* [Art Nouveau], Translated by Zhukova, A., Moscow, AST. (in Russian).





Іл. 1. В. Федоряк  
Вітражний плафон,  
м. Івано-Франківськ, 2010 р.



Іл. 2. Вітражний плафон у кав'ярні  
"Галка", м. Івано-Франківськ, 2004 р.



Іл. 3. З. Савин  
Вітражний світильник,  
м. Коломия, 2008 р.



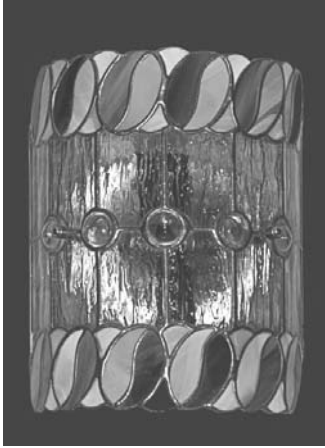
Іл. 4. З. Савин  
Вітражний світильник,  
м. Івано-Франківськ, 2010 р.



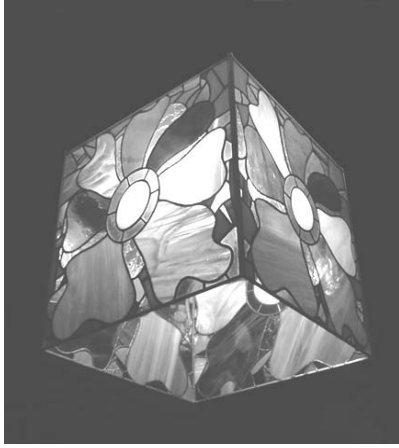
Іл. 5. В. Федоряк  
Вітражний світильник,  
м. Івано-Франківськ, 2013 р.



Іл. 6. З. Савин  
Вітражний світильник,  
Івано-Франківська обл., 2004 р.



Іл. 7. Настінний  
світильник у кав'ярні  
“Галка”,  
м. Івано-Франківськ, 2004 р.



Іл. 8. В. Федоряк  
Вітражний світильник,  
м. Яремче, 2009 р.



Іл. 9. Л. Чопенко  
Вітражний світильник,  
м. Коломия, 2009 р.

УДК 7.036 (477=520) : 7.071.1 (477)

Алла Ожога-Масловська

#### ЯПОНІЗМ У МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ: ТВОРЧІСТЬ ОЛЕКСІЯ ЄСЮНІНА

*У статті досліджено прояви японізму в сучасному художньому просторі України на прикладі творчості харківського художника Олексія Єсюніна. Розглянуто живописні, пластичні та поетичні твори митця в контексті японських мистецьких традицій. Визначено засоби використання японських технік складання паперу, принципів побудови пейзажу, віршування. Стаття базована на матеріалах приватних і галерейних колекцій.*

**Ключові слова:** японізм, сучасне мистецтво України, творчість Олексія Єсюніна, оригами, пейзаж, хайку.

Алла Ожога-Масловская

#### ЯПОНИЗМ В УКРАИНСКОМ ИСКУССТВЕ КОНЦА ХХ – НАЧАЛА ХХІ СТОЛЕТИЙ: ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСЕЯ ЕСЮНИНА

*В статье исследованы проявления японизма в современном художественном пространстве Украины на примере творчества харьковского художника Алексея Есюнина. Рассмотрены живописные, пластические и поэтические произведения художника в контексте японских художественных традиций. Определены способы использования японских техник складывания бумаги, принципов построения пейзажных композиций, стихосложения. Статья построена на материалах частных и галерейных коллекций.*

**Ключевые слова:** японизм, современное искусство Украины, творчество Алексея Есюнина, оригами, пейзаж, хайку.

**JAPANISME IN UKRAINIAN ART OF THE LATE XX – EARLY XXI CENTURY:  
OLEKSIY YESUNIN'S CREATIVE ACTIVITY**

*The emergence of various artistic trends, directions and styles has been brought about by Japanese culture being embedded in the entirety of national artistic traditions. Borrowing particular Japanese artistic techniques, devices, images, motives was defined as Japonisme, its traces being observed in a number of national cultures world wide.*

*New upsurge of interest in Eastern art and Japan in particular, was stirred up in 1991, when Ukraine gained its independence. O. Yesunin is one of those artists who vividly reveals the East–West artistic experience merge. Thus, addressing the Ukrainian artistic practice, in terms of Japanese influence, with the account taken of the artistic experience of the most prominent Ukrainian masters, in particular, seems both timely and topical.*

*The study of O. Yesunin's creative activity has brought to light various links with art culture of Japan. The artist, upon getting interested in the possibilities of transforming the plane into various forms, began studying the essentials of the ancient Japanese art – origami. As a result, he worked out a set of plastic objects under the umbrella title "The Zoo". Starting with classical forms, worked out by the famous Japanese masters, he gradually turned to devising genuine models. In search of additional formation means O. Yesunin began experimenting not only with form itself but also with different materials.*

*The application of iron, metal grid, copper, brass, aluminum has made his sculpture object more stable, on the one hand, while on the other hand, this process called for schemes simplification. In time, the original form – the square to be used by the artist for further transformations, underwent certain changes which made his author's models, performed under the influence of ancient Japanese art, by far more stylized and modern.*

*Striving to renew his artistic language stock and artistic expressive means O. Yesunin turns to landscape painting. The artist entitled his plein air series, performed in the Crimea, in the neighborhood of state Kara-Dag national park (2002–2008), "A Stroll with Mi-Fu". His 120 video picture series is accompanied by a Japanese bamboo flute – shakuhachi. Thus, the author openly explicates the link with the Eastern country's late historical experience, prompting the viewer that his landscapes are not simple replicas of well-known sights: his pictures inspire reflection.*

*A definite connection with a Japanese art tradition can be traced in O. Yesunin's poetic works, too. The artist's poems, both structurally and semantically, follow the Japanese haiku. But, even in this case, the master is reconsidering the established tradition and, not in keeping with the accepted form (syllables number), provides a purely Eastern philosophical desire to concentrate the readers' attention on small, at first glance, insignificant, ordinary things.*

*Thus, it is quite evident that O. Yesunin employs Japanese – Chinese artistic experience in his work. In origami, he experiments with various materials, synthesizing different techniques; while in his fine arts series and in his poetic works the artist concentrates his attention on the poetics proper as well as on some unique life moments, helping him comprehend his own self-identification.*

*Further research options comprise the study of other effects of Japonisme on modern Ukrainian art. Of particular interest, is the analysis of the outcomes of teaching traditional Japanese arts, the influence of the exhibition process on diversifying holistic views on Japanese artistic heritage as well as the study of the impact of Japanese art culture on contemporary visual practices.*

**Key words:** Japonisme, modern Ukrainian art, O. Yesunin's artistic activity, origami, landscape, haiku.

Західні художники, зачаровані самобутністю японської художньої традиції, ще зі середини XIX ст. зверталися до творчості японських митців. Вивчення іншої художньої системи, запозичення окремих прийомів та образів стало ознакою художньої культури останньої третини XIX – початку XX ст. і отримало визначення "японізм". Проникнення японської культури в суто національні художні традиції різних країн зумовило виникнення

різноманітних художніх течій, напрямків та стилів. За великим рахунком, мистецький інтерес до японської спадщини не зник протягом усього наступного століття. Не стала винятком й Україна, де загальноєвропейська тенденція виявляється у різноманітних формах.

Із набуттям в 1991 р. Україною статусу незалежної держави спостерігається новий сплеск інтересу до мистецтва Сходу, зокрема Японії. Одним з митців, який яскраво репрезентує поєднання східного і західного художнього досвідів, є О. Єсюнін. Тож вважаємо актуальним звернення до української мистецької практики у контексті японізму, насамперед до творчого досвіду найзнаковіших представників цього явища.

В українському науковому дискурсі проблеми японізму почали порушувати лише в останні десятиріччя. Щоправда, певною мірою увага фахівців була спрямована на прояви цього явища в першій третині ХХ століття (праці Л. Соколюк [8], І. Тесленко [10]). На витоках інтересу до японського мистецтва в художньому середовищі України наголошує С. Рибалко [7]. Спостереження щодо реалізації дзенської концепції в українському ненаративному живописі викладені у статті В. Личковах [5] і Н. Мархайчук [6]. Однак досліджень, присвячених саме сучасному мистецтву України з погляду відображення цієї тенденції в різних галузях і жанрах мистецтва досі не відбулося.

Мета статті – проаналізувати ту частину творчого доробку Олексія Єсюніна, що була інспірована японською художньою спадщиною.

Олексій Єсюнін (нар. 1955 р.) – відомий харківський художник. Графік за освітою, в останні роки він багато часу приділяє живопису. В 2009 р., під час спільної роботи з дружиною (ілюстратором дитячих книжок), прийшов до ідеї створення невеликих скульптур з паперу. Тобто, саме робота над книжками для дітей стала поштовхом до побудови просторових форм [4].

За словами Олексія, ідею він спочатку втілював на папері. Доводилося багато разів складати і розгортати аркуш, роблячи надрізи, підклеювати окремі фрагменти. Незадоволений слабкістю паперу як матеріалу, художник переніс свої експерименти на метал. Так була започаткована серія “Два листи”, виготовлена з листового металу. Зацікавившись можливостями трансформації площини у різноманітні форми, художник узявся вивчати принципи старовинного японського мистецтва – *орігамі*. Результатом цього стало розроблення низки пластичних об’єктів під загальною назвою “Зоосад”.

Орігамі – це старовинне японське мистецтво складання фігурок з цілого аркуша паперу, де категорія цілого займає центральне місце. Цілий аркуш є обов’язковою умовою. Згідно з філософією Дзен, світ навкруги нас гармонійний і його складники злиті воедино. Так і орігамі у своєму класичному виді треба робити з ідеально квадратного аркуша паперу без застосування ножиць [1, с. 51].

Послідовно вивчаючи принципи складання орігамі, художник звернувся до класичних форм, які розробили відомі японські майстри. Складання багатьох фігурок в орігамі розпочинається з добре відомих нескладних конструкцій, які називаються базовими формами. Базові форми грають роль своєрідних дебютів, зробивши які, можна починати свою власну “партію” [1, с. 21].

Спочатку художник відпрацьовував схему складання фігур на папері, використовуючи класичні японські прийоми покровового запису. Потім майстер вибрав як матеріал для своїх просторових об’єктів металеву сітку, що привело, з одного боку, до стійкості конструкцій, а з іншого – спричинило спрощення схем, бо папір дає змогу робити значно більше згинів. У пошуку додаткових засобів формотворення О. Єсюнін дізнався й про японську техніку прорізних конструкцій (япон. кірікамі – розрізаний папір). Своєрідним поєднанням прийомів орігамі та кірікамі стала японська техніка кірікоміорігамі – складання із застосуванням надрізів. Іноді один або два надрізи, зроблені на самому початку або завершальних етапах роботи, дають змогу отримати абсолютно оригінальний виріб.

Саме це розмаїття підходів до формотворення, винайдене в японському мистецтві складання паперу, справило вплив на розроблення авторської техніки. Майстер узяв за основу базові, класичні схеми і додав надрізи та згини, що дало змогу досягти нових пластичних можливостей матеріалу й надати традиційним фігуркам динаміки. Так була створена низка

об'єктів із металевої сітки та листового металу: “Жаба”, “Кінь”, “Восьминіг”, “Скат”, “Бульдог” та інші.

Подальший пошук конструкцій для скульптур привів майстра до нових експериментів не тільки з просторовою формою, а й із матеріалом. Завдяки використанню заліза, міді, латуні й алюмінію скульптурна пластика стала сприйматися більш стилізовано, сучасно. Згодом і висхідна форма (квадрат) для подальших трансформацій у творчості художника зазнала змін. Він сміливо препарує матеріал, надаючи йому форми природних об'єктів.

У контексті означеної проблеми становить інтерес і живописна пленерна серія, створена у 2002–2008 рр на південно-східному узбережжі Криму в районі Кара-Дагського державного заповідника. Протягом цього періоду було створено понад 120 (ста двадцяти) полотен. Художники Японії кажуть: щоб намалювати сосну, слід уподібнитися сосні; щоб намалювати струмок, треба уподібнитися струмкові. Це не означає, що людина стає сосною, це означає, що вона починає відчувати сосну. За словами Судзукі, треба “привести розум у відповідність з Порожнечею, і тоді людина, яка споглядає предмет, перетворюється на сам предмет”. Уявлення про загальну зв'язаність, спорідненість речей робило це можливим [9]. Живопис суміє залучає до того, що існує за межами видимого світу, що є присутнім незримо. Прекрасне тільки тоді істинне, коли воно позбавлене особистого, свого. “Вчися у бамбука, що таке бамбук, вчися у сосни, що таке сосна”, – так говорив Мацуо Башьо, проповідуючи умиротворену увагу до потоку життя, повне поглинання світом природи [2, с. 27]. Художник прагнув розчинитись у предметі, й це відповідало “безособистісному” характеру східного світогляду. Схоже враження виникає у глядача при перегляді серії “Крим”. Здається, митець то стає одним із дерев, то нависає грозовою хмарою над горами, що принишкли, то проникає променем сонця крізь просвіти дерев. Йому то спекотно, то вітряно, то прохолодно.

Серійність дає змогу фіксувати реакцію майстра на кожний крок з різних тимчасових точок. Художник зробив відеоряд із картин, що змінюються на екрані кожні кілька секунд. Відео супроводжує музика Masayuki Koga – “Bass Improvisation”, “Beyond Time and Space”, “Listen to The Rain” (Масаюкі Кога – “Бас Імпровізація”, “Поза часом та простором” “Послухай дощ”). Вона звучить у виконанні японської бамбукової флейти, *шакухачи*, магічного інструмента, що безпосередньо пов'язаний з диханням – тим, чим людина пов'язана із життям, людським духом, емоціями, інтелектом. Він сповнений дуже тонких тональних вібрацій і виразних нюансів, завдяки чому огляд серії наповнюється чуттєвим, майже медитативним станом. Вельми показовим уявляється і те, що художник назвав відеоряд “Прогулянка з Мі Фу”. Мі Фу (Мі Фей) – китайський митець, поет, каліграф XI ст., який відомий своїми туманними поетичними пейзажами і чия творчість визначально вплинула на розвиток монохромного живопису в Японії. У даному випадку важливим є те, що автор цілком свідомо декларує зв'язок з досвідом далекосхідної минувшини, таким способом підказуючи глядачеві – його пейзажі є не простим відтворенням відомих видів, а картинами-роздумами.

О. Єсюнін інколи бере участь у деяких виставках як літератор, створюючи тексти до візуальних об'єктів. У 2003 р. була видана збірка поезій, де опубліковані його вірші, що своєю структурою та сенсом дуже нагадують японські хайку – вірш у три рядки, традиційно містить 17 складів: по 5 у першому та третьому рядках та 10 у другому. Проте О. Єсюнін і тут переосмислює усталену традицію й, не дотримуючись форми (кількості складів), дає суто східне філософське прагнення концентрувати увагу на малих і, на перший погляд, звичайних речах:

\*\*\*

*Место, с котрого станешь вещать,  
уже занял Господь.  
Поучай как-нибудь от себя.*

\*\*\*

*В апреле выпал прошлогодний снег.  
Природа повторяет  
Свои сновидения.*

\*\*\*

*Я больше не задерживаю  
на себе взгляды.  
Только сквозняки. [3].*

Отже, в творчості О. Єсюніна виразно простежуються різноманітні зв'язки з художньою культурою Японії. Він звертається до таких явищ, як оригамі, пейзаж, поезія хайку. Художника не цікавлять суто формальні запозичення. Він творчо використовує японський і китайсько-японський досвід для пошуку своєї художньої та пластичної мови. У мистецтві оригамі він експериментує з різними матеріалами, синтезує різноманітні технічні прийоми; в серії живописних та поетичних творів його цікавлять поетика й миттєвості життя, що допомагають в усвідомленні власної самоідентичності.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Афонькин С. Ю. Все об оригами / С. Ю. Афонькин, Е. Ю. Афонькина. – СПб. : СЗКЭО Кристалл, 2004. – 272 с.
2. Дьяконова Е. М. Японский пейзаж / Е. М. Дьяконова // Япония в Музее Востока. – М., 2007. – С. 27.
3. Єсюнин А. С “Итакой” за углом / А. С. Єсюнин // Союз писателей, 2007. – № 1–2 (8). – С. 286.
4. Запис бесіди з художником О. Єсюніним : [від 11.05.2012] // З особистого архіву автора.
5. Личковах В. Орієнтальні мотиви у творчості сучасних українських митців / В. Личковах // Мистецтвознавство України. – Вип. 3. – Київ : Кий, 2001. – С. 375–378.
6. Мархайчук Н. Вплив філософії Дзен на формування ненаративності в українському малярстві ХХ століття / Н. Мархайчук // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Збірник наукових праць. – Харків : ХХПІ, 2000. – Вип. 3. – С. 82–83.
7. Рибалко С. Б. Традиційне вбрання в семантичному просторі японської культури : монографія / С. Б. Рибалко. – Харків : ХДАК, 2013. – 300 с.
8. Соколюк Л. Графіка бойчукістів / Л. Соколюк. – Харків–Нью-Йорк : видання часопису “Березіль” : Вид-во М. П. Коць, 2002. – 224 с.
9. Судзуки Дайсэцу Тайтаро. Основы дзен-буддизма. [Электронный ресурс] / Д. Т. Судзуки. – Режим доступу: [http://ki-moscow.narod.ru/litra/zen/sudzuki/zen\\_buddhism.htm](http://ki-moscow.narod.ru/litra/zen/sudzuki/zen_buddhism.htm).
10. Тесленко И. А. Орієнталізм в українському образотворчому мистецтві першої третини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.05 “образотворче мистецтво” / І. О. Тесленко. – Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків, 2006. – 21 с.

#### REFERENCES

1. Afonkyn, S. Y. and Afonkyna, E. Y. (2004), *Vse ob origami* [All about origami], St. Petersburg, Kristall (in Russian).
2. Dyakonova, Y. (2007), *Yaponskiy peyzazh* [Japanese landscape], *Yaponiya v Muzee Vostoka* [Japan in Oriental Museum], Moscow, p. 27. (in Russian).
3. Yesunin, O. S. (2007), “*Itakoy*” *za uglom* [“Itakoy” around the corner], *Soyuz pisateley* [Union of writers], no. 1–2 (8), p. 286. (in Russian).
4. Recording conversations with the artist O. Yesunin [from 11.05.2012], From the personal archive of the author. (in Ukrainian).
5. Lychkova, V. (2001), Oriental motifs in the works of contemporary Ukrainian artists, *Mustetstvoznavstvo Ukrainu* [Art of Ukraine], Kyiv, Kyi, pp. 375–378. (in Ukrainian).
6. Marhaychuk, N. (2000), The influence of Zen philosophy on the formation of normativity in Ukrainian painting of the twentieth century, *Tradysii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti. Zbirnyk naukovykh prats* [Tradition and innovation in higher architectural and artistic education. Collected Works], Kharkiv, HHPI, p. 82–83. (in Ukrainian).

7. Rybalko, S. B. (2013), *Tradyciine vbrannia v semantychnomu prostori yaponskoi kultury : monohrafiia* [Traditional clothes in the semantic space of Japanese culture: monograph], Kharkiv, HDAK. (in Ukrainian).
8. Sokolyuk, L. (2002), *Hrafika boichukistiv* [Graphics of Boichukists], Kharkiv–New York, edition of the magazine “Berezil”, Vydavnytstvo M. P. Kots. (in Ukrainian).
9. Sudzuki, Daysetsu Taytaro. *Osnovy dzen-buddizma* [Basics of Zen Buddhism], Electronic resource, available at: [http://ki-moscow.narod.ru/litra/zen/sudzuki/zen\\_buddhism.htm](http://ki-moscow.narod.ru/litra/zen/sudzuki/zen_buddhism.htm). (in Russian).
10. Teslenko, I. A. (2006), “Orientalism in Ukrainian art of the first third of the twentieth century”, Thesis abstract for Cand. Sc. 17.00.05 (Fine art), Kharkiv state. Academy Design and Arts, Kharkiv, 21 p. (in Ukrainian).

УДК 726.537.3

**Марія Маркович  
Роман Вільгушинський  
Михайло Кузів**

#### **СУЧАСНІ ПРИЛАДИ ДЛЯ ПІДСВІЧУВАННЯ ОБ'ЄКТІВ ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА: ТИПОЛОГІЯ І ХАРАКТЕРИСТИКИ**

*У статті досліджено способи освітлення і типи освітлювальної апаратури. Зроблено класифікацію освітлювальної апаратури, способів та методів освітлення. Запропоновано поєднання різноманітних типів освітлювальної апаратури при вирішенні ряду інженерних, архітектурних та художніх завдань. Обґрунтовано, що всі згадані світильники завдяки своїм характеристикам дають змогу надати зовнішності будівлі вишуканого або незвичайного вигляду, повністю перетворивши її.*

**Ключові слова:** освітлювальна апаратура, джерела світла, тип, художнє моделювання, архітектурні проекти.

**Марія Маркович  
Роман Вільгушинський  
Михаил Кузив**

#### **СОВРЕМЕННЫЕ ОСВЕТИТЕЛЬНЫЕ ПРИБОРЫ ДЛЯ ОСВЕЩЕНИЯ ОБЪЕКТОВ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ: ТИПОЛОГИЯ И ХАРАКТЕРИСТИКИ**

*В статье исследованы способы освещения и типы осветительной аппаратуры. Сделано классификацию осветительной аппаратуры, способов и методов освещения. Предложено сочетание различных типов осветительной аппаратуры при решении ряда инженерных, архитектурных и художественных задач. Обосновано, что все вышеназванные светильники, благодаря своим характеристикам дают возможность придать облику здания изысканный или необычный вид, полностью преобразить его.*

**Ключевые слова:** осветительная аппаратура, источники света, тип, художественное моделирование, архитектурные проекты.

Maria Markovych  
Roman Vilhushynskyi  
Mykhailo Kuziv

## MODERN LIGHTING EQUIPMENT FOR ILLUMINATION THE OBJECTS OF SPATIAL ENVIRONMENT: TYPOLOGY AND CHARACTERISTICS

*Relevance of the research on types of lighting of spatial environment is caused by rising of requirements to the quality of urban and architectural-object environment, including light-colored. It is possible to provide every city space with originality and novelty in the evening and night time with the help of artificial lighting. Lighting of entrances to the city, highlighting of monuments, obelisks, facades of buildings and sacred buildings is the part of complex city-planning and lighting solutions and solves the problem of architectural and decorative expression and comfort of space.*

*Light-colored city environment has become a new branch of creative activity that combines collaboration of architects, engineers and designers.*

*Due to the latest technologies in the area of lighting and new types of lighting equipment, modern methods of static and dynamic highlighting and a higher level of requirements to comfort, it is possible to state that this theme requires a detailed study. The aim of our work is to study lighting and lighting equipment as the subject of design and creative activity of designer of space environment.*

*Today most economical light source LED lights are considered that are powered by solar panels complete with battery. The high cost of fixtures offset the lack of spending on electricity. This system operates offline. The only downside is that on cloudy days the battery may not charge enough.*

*The familiar street poles with lamps allow the use of LEDs, halogen and conventional incandescent lamps. These lamps as lighting suspended type well to styling and widely used in the design of old buildings.*

*Lighting used for architectural lighting design can be both traditional forms and quite specialized, designed for a specific application. However, even traditional lamps can be used outside the box. Implementation of large lighting architectural projects typically associated with the use of energy-saving devices: metal-halogen and LED light sources.*

*Taking into consideration the current possibilities of lighting technology and tendencies of development of the world design, it is necessary to explore ways of lighting and types of lighting equipment. Only the combination of methods and ways of lighting, various types of lighting equipment would solve a number of engineering, architectural and artistic problems.*

*Consequently, various lamps, due to its characteristics, make it possible to completely transform the appearance of building, making living house as imperial palace or alien spacecraft by changing these pictures "on the fly". In this case, for example, even the use of conventional roadside lamps not as lighting equipment, as well as independent elements of created image, can work on holistic perception of the overall artistic idea. And the lighting of paths and sidewalks will be made by other lamps, hidden from view by drawing, for example, pavement or forest trail on ordinary asphalt. The wealth of opportunities, offered by modern technology, allows to implement the flight of the boldest imagination.*

**Keywords:** *lighting equipment, light sources, type, art modeling, architectural projects.*

Актуальність дослідження типів освітлення просторового середовища зумовлена зростанням вимог до якості міського й архітектурно-предметного середовища, зокрема світлоколірного. Надання кожному міському простору своєрідності та незвичайності у вечірній та нічний час можливе за допомогою штучного освітлення. Освітлення в'їздів до міста, підсвічування пам'яток архітектури, обелісків, фасадів будинків і сакральних споруд є складовою комплексного містобудівельного та світлового рішення й виконує завдання архітектурно-декоративної виразності й комфортності простору.

Світло-кольорове середовище міста стало новою галуззю творчої діяльності, що об'єднує співпрацю архітекторів, інженерів і дизайнерів.



Наші дослідження ґрунтуються на аналізі останніх досліджень у галузі містобудування: О. Гутнова, М. Дьоміна, О. Іконнікова, І. Лежави, В. Тимохіна, І. Фоміна, В. Дубинського [2]. Дослідження у сфері світлової колористики: О. Єфімова [3], В. Кравця, М. Щепеткова [7] та інших.

До теми освітлення просторового середовища звертались і закордонні автори: Р. Арнхейм, З. Гідіон, Ч. Дженкс, В. Келлер, В. Лукхардт [6], В. Жаган [4–5] та інші. У їх дослідженнях колір розглянуто як засіб інформації та естетичний фактор, а освітлення – як фактор зорового комфорту й психофізіологічного впливу.

Поняття художнього моделювання світлової архітектури сформульовано в роботах С. Гапонова [1], М. Яціва [8], А. Дамського, М. Волоцького.

Враховуючи новітні технології у сфері освітлення та нові види освітлювальної апаратури, сучасні методики динамічного й статичного підсвічування, а також вищий рівень вимог до комфортності, можна констатувати, що дана тематика потребує детального вивчення.

Мета статті – дослідити способи освітлення і типи освітлювальної апаратури як предмета проектно-творчої діяльності дизайнера просторового середовища.

Нині найекономнішим джерелом світла вважаються світлодіодні світильники, які живляться від сонячних батарей у комплекті з акумулятором. Висока вартість таких світильників компенсується відсутністю витрат на електричну енергію. Така система функціонує в автономному режимі. Єдиним недоліком є те, що в похмурі дні акумулятору може не вистачати зарядки.

Добре відомі вуличні стовпи зі світильниками дають змогу використовувати світлодіоди, галогенні та звичайні лампи розжарювання. Ці світильники, як і освітлювальні прилади підвісного типу, добре піддаються стилізації і їх широко використовують при оформленні старовинних будівель.

Інший тип освітлювальної апаратури – вуличні настінні бра. Їх кріплять, як правило, на фасад. Конструкція таких бра може бути відкритою або мати рефлектор, який приховує джерело світла від глядачів. Настінні світильники з поворотною головкою регулюють напрямок променя світла [2, с. 14].

При підсвічуванні котеджів і присадибних ділянок застосовують садові прожектори та світильники. Для підсвічування фасадів часто використовують так звані архітектурні ліхтарі, оснащені потужними, проте економними лампами. Таку ж функцію виконують і світильники, “утоплені” в ґрунт, бетон або асфальт.

Освітлювальні прилади, котрі застосовують для світлового архітектурного дизайну, можуть бути як традиційної форми, так і абсолютно спеціалізованої, призначеної для конкретного застосування. При цьому навіть традиційні світильники можна використовувати нестандартно. Виконання великих світлотехнічних архітектурних проектів пов’язано зазвичай із використанням енергозберігаючих приладів: метало-галогенних та світлодіодних джерел світла.

У декоративному підсвічуванні фасадів будівель використовують світильники наступних типів:

- вуличні на стовпах;
- світильники для освітлення автодоріг і площ;
- ліхтарі для підсвічування фасадів;
- підвісні на тросах і розтяжках (застосовують для створення святкової, парадної та рекламної ілюмінації автодоріг і паркових територій);
- настінні (залежно від напрямку створюють яскраві вертикальні, горизонтальні або діагональні світлові плями на фасаді. Застосовують для підсвічування архітектурних елементів фасадів: фризів, капітелей, барельєфів, карнизів та ін.);
- настінні поворотні світильники для підсвічування фасаду (дають змогу оперативно змінювати світлову картину. Тепер дедалі ширше використовують поворотні світильники з комп’ютерним управлінням);
- бра, що дають локальне підсвічування як знизу вгору, так і згори вниз залежно від способу установки;

– садові (застосовують для огороження та виділення паркових алей і доріжок, оточення й обмеження певних садових, майданчиків, квітників і клумб, підсвічування скульптурних груп та зон відпочинку, альтанок і т. п.);

– прожектори для підсвічування фасадів (їх найбільше застосовують в архітектурному освітленні. Встановлені на відстані від об'єкта ширококутні галогенні світильники використовують для загального освітлення, цілеспрямовані – для локального освітлення окремих зон, а розташовані на стіні служать для створення різних ефектів: вертикальних світлових стовпів, незвичайного підсвічування елементів декору, створення контрастних тіней і т. п.);

– вбудовані ґрунтові світильники архітектурного підсвічування (заглиблення в ґрунт точкових світильників застосовують для нижнього підсвічування фасадів і цокольних поверхів. Прилади для освітлення пішохідних просторів: тротуарів, бульварів, скверів можуть використовувати також як самостійні елементи декору);

– світлодіодні стрічки (найчастіше застосовують для створення ефекту контурно-силуетного підсвічування.);

Окрім усіх згаданих типів світильників, для досягнення спеціальних ефектів можна використовувати і лазерні джерела світла, пристрої створення голографічних образів, тривимірні світлові картини, кольорово-музичні установки та багато інших.

Економічну доцільність використання різних типів освітлювальної апаратури забезпечують джерела світла, що, своєю чергою діляться на такі типи:

– лампи розжарювання (найтрадиційніші і їх досі широко використовують у світлових приладах. Однак нині їх застосування обмежене законом граничної електричної потужності в 100 Вт, тому такі лампи постійно і неухильно витісняють сучасніші економічні й надійніші прилади);

– галогенні (за однакової електричної потужності вони дають набагато більший світловий потік. Окрім того, ці освітлювальні прилади мають колірну температуру та індекс передачі кольору, найближчий до природного денного сонячного світла. Найширше такі прилади застосовують при створенні потужних точкових джерел світла, прожекторів для заливаючого і локального освітлення);

– світлодіодні світильники для архітектурного підсвічування (поступово “завойовують” усі сфери штучного освітлення – завдяки масі переваг). Для застосування ж у світловому дизайні світлодіодне підсвічування фасадів будівель має ще одну незаперечну перевагу, недоступну для інших, – це їх кольорове розмаїття, виражене у широкому діапазоні кольорних відтінків наявних на ринку світильників. У традиційних лампах цього досягають тільки застосуванням спеціальних кольорових світлофільтрів, а вже про можливість динамічного управління кольором не йдеться).

Окрім LED-ламп традиційного виду і застосування, величезні можливості у світловому оформленні надають також світлодіодні матричні екрани та стрічки. Довговічність, надійність, економічність, динамічність в управлінні, різноманітність, малі розміри, велика механічна міцність цих приладів швидко вивели світлодіодні світильники в лідери більшості сфер застосування у світлотехніці [6, с. 31]. У тому числі – в сфері світлового архітектурного дизайну.

Люмінесцентні газорозрядні лампи мають тільки одну перевагу – економічність. А їх основними недоліками є: тривалий час виходу на робочий режим, примхливість і ненадійність в умовах високої вологості, спеки або холоду, що значною мірою обмежує застосування для архітектурного підсвічування. Враховуючи розвиток і розширення асортименту світлодіодних освітлювальних приладів, можна сказати, що тільки нижча ціна ще утримує газорозрядні лампи в цій сфері застосування. Правда, і цю перевагу вони швидко втрачають [2, с. 16]. Ті, хто мав змогу побачити творіння древніх зодчих, зможуть розповісти про те, як впливає з ранкового туману в променях сонця, що сходить, чудовий Тадж-Махал або загоряються золотом на заході куполи Кіжських церков. Про те, як перетворюється протягом дня над Афінами древній Акрополь або змінюють вирази облич – від злобно-ворожих до філософсько-замислених – знамениті химери Нотр-Дам де Парі. Сьогодні завдяки досягненням сучасної науки й техніки та вдосконаленню майстерності архітекторів і дизайнерів є можливість за допомогою

декоративного освітлення фасадів будівель, поверхонь малих архітектурних форм і ландшафтних просторів оживити скам'янілі архітектурні об'єкти, створивши на стику двох технік новий вид мистецтва [8, с. 156].

Охоронне освітлення служить для забезпечення непроникнення на територію під час відсутності господарів та вночі. У даному випадку освітлювальними приладами є найчастіше прожектори різного розміру, в які вбудовані датчики руху що спрацьовують при русі. Цей прийом одночасно служить і як охоронець, котрий відлякує недоброзичливців, і як засіб економії електроенергії (бо світить тільки за потреби). Стосовно ж місць охоронного освітлення, то його встановлюють по периметру території, що перебуває під відеоспостереженням.

Камерне освітлення – це не світильники по кутах, а розсіяне світло. Досі в багатьох спальнях є тільки два джерела світла: загальний – на стелі, й для читання – над ліжком. Однак це зовсім не те, що доцільне. Світильник для романтики дає розсіяне, приглушене світло, цілком інше, як світильник для читання. Класифікацію освітлювальних приладів та їх застосування див. у таблиці 1.

Отже, всі згадані світильники завдяки своїм характеристикам дають змогу повністю змінити зовнішність споруди, перетворивши, скажімо, житловий будинок в імператорський палац або космічний корабель прибульців. У цьому випадку, наприклад, навіть використання звичайних придорожніх ліхтарів не як освітлювальних приладів, а як самостійних елементів створюваного образу може працювати на цілісне сприйняття загальної художньої ідеї. А освітлення доріжок і тротуарів при цьому варто здійснювати іншими світильниками, прихованими від очей, малюючи, скажімо, на звичайному асфальті бруківку чи лісову стежку. Багатство можливостей сучасної техніки дає змогу реалізувати політ найсміливішої фантазії.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гапонов С. И. Праздничное световое оформление городов / С.И. Гапонов, Г. А. Щербина. – Київ : Будівельник, 1976. – 311 с.
2. Дубинський В. П. Светотехнический дизайн как перспективное направление формирования архитектурной среды / В. П. Дубинський, Н. Я. Крижановська, О. І. Лісна // Традиції та новаті у вищій архітектурно-художній освіті. – Харків : Харківська державна академія дизайну та мистецтв, 2005. – Вип. № 4–5. – С. 174–176.
3. Ефимов А. В. Формообразующее действие полихромии в архитектуре. – М. : Стройиздат, 1984. – 168 с.
4. Жаган Войцех . Люмінація об'єктів / Войцех Жаган. – Львів : ЕКО інформ, 2007. – 247 с.
5. Жаган Войцех. Загальні основи освітлення об'єктів архітектури / Войцех Жаган // Електроінформ. – 2002. – № 3. – С. 16–17.
6. Келер В., Лукхардт В. Свет в архитектуре. Свет и цвет, как средства архитектурной выразительности / [пер. с нем. В. Г. Калиша]. – М. : Государст. изд-во по строительству, архитектуре и строит. материалам, 1961. – 184 с.
7. Щепетков Н. И. Световой дизайн города: учеб. пособие / Н. И. Щепетков. – М. : Архитектура-С, 2006. – 320 с.
8. Яців М. Б. Концептуальні засади світлового дизайну історичних будівель і пам'яток архітектури / М. Б. Яців // Вісник Нац. ун-ту “Львівська політехніка”. – 2010. – № 674: Архітектура. – С. 223–229.

### REFERENCES

1. Gaponov, S. I. and Shcherbina, G. A. (1976), *Prazdnichnoe svetovoe oformlenie gorodov* [Festive lighting for cities], Kyiv, Budivelnyk. (in Russian).
2. Dubynskiy, V. P., Kryzhanovska, N. Ya. and Lisna, O. I. (2005), The lighting design as a promising form of architectural environment, *Tradytzii ta novatsii u vyshchiiy arkhitekturno-khudozhnii osviti* [Tradition and innovation in higher architectural and artistic education], Kharkiv, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Iss. 4–5, pp. 174–176. (in Russian).

3. Efimov, A. V. (1984), *Formoobrazuyushchee deystvie polikhromii v arkhitekture* [Formative effect polychromy in architecture], Moscow, Stroyizdat. (in Russian).
4. Zhahan, Voitsekh (2007), *Illuminatsiia ob'ektiv* [Illumination of objects], Lviv, EKO inform. (in Ukrainian).
5. Zhahan, Voitsekh (2002), The general principles of illumination of architectural objects, *Elektroinform* [Elektroinform], no. 3, pp. 16–17. (in Ukrainian).
6. Keler, V. and Lukkhardt, V. (1961), *Svet v arkhitekture. Svet i tsvet, kak sredstva arkhitekturnoy vyrazitel'nosti* [Light in architecture. Light and color as a means of architectural expressiveness], translated from German V. Kalisz, Moscow, State Publishing House Building, Architecture and Building Materials. (in Russian).
7. Shchepetkov, N. I. (2006), *Svetovoy dizayn goroda* [The city lighting design], Textbook, Moscow, Arkhitektura-S. (in Russian).
8. Yatsiv, M. B. (2010), Conceptual principles of lighting design historic buildings and monuments, *Visnyk Natsionalnoho universytetu "Lvivska politekhnika"* [Proceedings of the National University "Lviv Polytechnic"], no. 674: Architecture, pp. 223–229. (in Ukrainian).

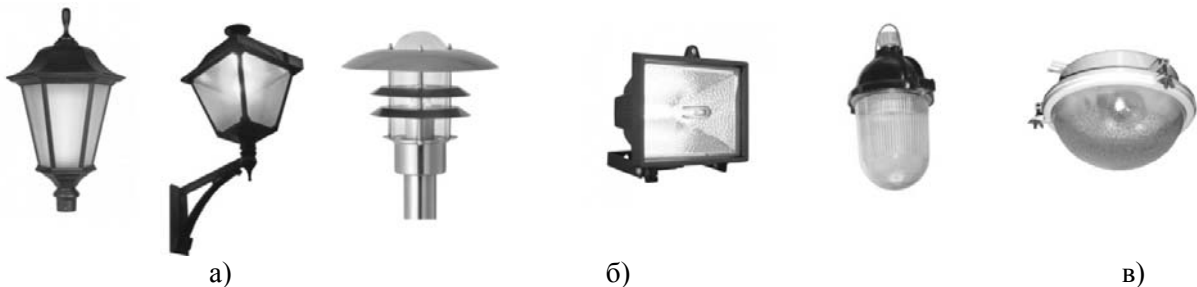


Рис. 1. Світильники вуличні під лампу розжарювання: а) світильники декоративні, б) прожектор під галогенну лампу; в) світильники вологозахищені

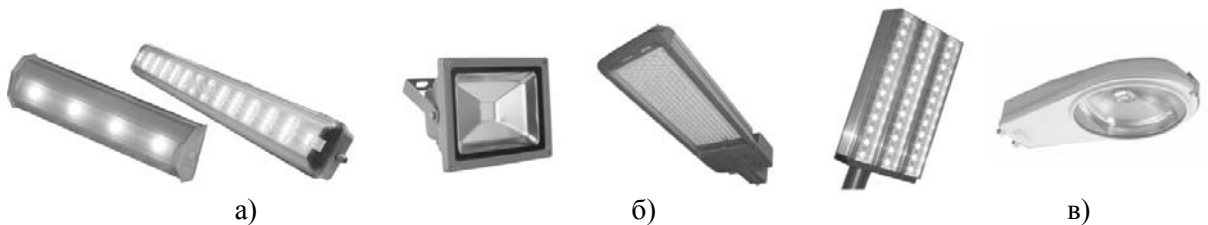


Рис. 2. Світильники світлодіодні вуличні: а) світильники вологозахищені; б) світлодіодний прожектор; в) світильники світлодіодні (на консоль)

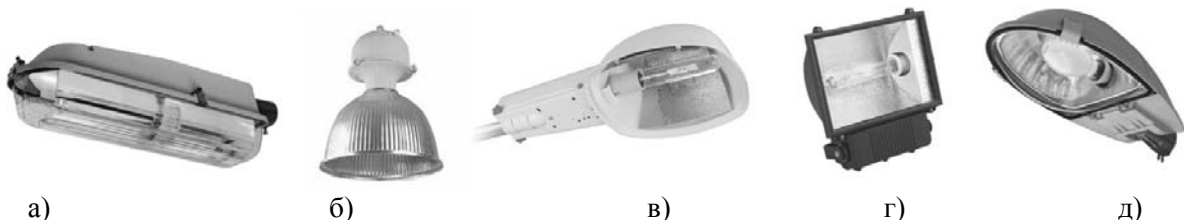


Рис. 3. Світильники вуличні під газорозрядну лампу: а) світильник люмінесцентний вологозахищений; б) світильник підвісний; в) світильник під лампу ДРЛ; г) прожектор з газорозрядною лампою; д) світильник під лампу ДРЛ

Таблиця 1

| Вид освітлення           | Призначення  | Завдання освітлення  | Використовувані світильники  | Джерела світла в світильника  | Загальний вигляд світильників (рисунок №) |
|--------------------------|--|--|--|---|---|
| Утилітарне               | освітлення вулиць, площ, пішохідних зон                    | підвищення безпеки руху транспорту і пішоходів   | світлодіодні прожектори та прожектори з газорозрядними лампами; світлові знаки і покажчики | світлодіодні модулі, лампи ДРЛ, ДРІ, ДНаТ, галогенні лампи розжарювання                                     | рис. 1, а, рис. 2, в, рис. 3, а, в, д     |
|                          | охоронне освітлення уздовж межі території, що охороняється | охорона території  | прожектори різної потужності, в які вбудовані датчики руху                                 | світлодіодні модулі, лампи ДРЛ, ДРІ, ДнаТ, галогенні лампи розжарювання                                     | рис. 1, б, в, рис. 2, б, рис. 3, б, г     |
| Архітектурно-декоративне | контурно-силуетне  | виділення окремих самостійних елементів фасаду шляхом підсвічуванням їх ззаду або по контуру | ширококутні прожектори великої потужності; люмінесцентні і світлодіодні світильники        | світлодіодні вологозахисні стрічки, неонові лампи; люмінесцентні лампи і лампи розжарювання; лампи ДРЛ, ДРІ | рис. 1, б, рис. 2, а, б, рис. 3, а, г     |
|                          | підсвічування фрагментів окремих будинків та споруд        | освітлення фасадів будівель, пам'ятників, фонтанів, зелених насаджень заливаючим світлом     | світлодіодні прожектори та прожектори з газорозрядними лампами                             | світлодіодні модулі, лампи ДРЛ, ДРІ, галогенні лампи розжарювання   | рис. 1, б, рис. 2, б, рис. 3, г           |
|                          | освітлення зсередини                                       | виявлення тектоніки будівель світлом, що проходить зсередини через засклені поверхні         | світильники з люмінесцентним и лампами та лампами розжарювання                             | люмінесцентні лампи, лампи розжарювання   | рис. 2, а,                                |
|                          | об'єктне   | підсвічування локального об'єкту, видимого з точки зору пішоходу                             | світлодіодні прожектори та прожектори з газорозрядними лампами;                            | світлодіодні модулі, лампи ДРЛ, ДРІ, галогенні лампи розжарювання   | рис. 1, б, рис. 2, б, рис. 3, г           |
|                          | камерне  | підсвічування розсіяним, приглушеним світлом   | світильники з світлодіодами, світлодіодні стрічки та лампи розжарювання                    | світлодіодні стрічки, неонові лампи; люмінесцентні лампи і лампи розжарювання;                              | рис. 1, а, рис. 2, а, рис. 3, а           |
|                          | ансамблеве   | підсвічування певної взаємозалежної групи об'єктів   | світлодіодні прожектори та прожектори з газорозрядними лампами;                            | світлодіодні модулі, лампи ДРЛ, ДРІ, галогенні лампи розжарювання   | рис. 1, б, рис. 2, б, рис. 3, г           |

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

|                      |                             |   |   |  |                                 |
|----------------------|-----------------------------|---|---|--|---------------------------------|
|                      | зонально-локальне           | підсвічування окремих естетично виразних або характерних елементів фасаду                                   | світлодіодні стрічки, світлодіодні прожектори та прожектори з газорозрядними лампами; | світлодіодні модулі, лампи ДРЛ, ДРІ, галогенні лампи розжарювання  | рис. 1, б, рис. 2, б, рис. 3, г |
|                      | фонове                      | створення фонового поля або світлового візерунку  | світлодіодні прожектори та прожектори з газорозрядними лампами;                       | світлодіодні модулі, лампи ДРЛ, ДРІ, галогенні лампи розжарювання  | рис. 1, б, рис. 2, б, рис. 3, г |
|                      | проектуюча графіка          | проекція статичних або рухомих зображень на фасад будівлі   | світлодіодні прожектори та прожектори з газорозрядними лампами;                       | світлодіодні модулі, лампи ДРЛ, ДРІ, галогенні лампи розжарювання  | рис. 1, б, рис. 2, б, рис. 3, г |
| Динамічне освітлення | контурне (світлова графіка) | підсвічування фасаду не лише одного будинку, а й допоміжних споруд, прилеглої ландшафту, рослинності та ін. | світлодіодні прожектори та прожектори з газорозрядними лампами;                       | світлодіодні модулі, лампи ДРЛ, ДРІ, галогенні лампи розжарювання  | рис. 2, а, рис. 3, а,           |
|                      | приховане                   | для ефектного окреслення розмірів будівлі і її форми розсіяними потоками світла                             | люмінесцентні і світлодіодні світильники  | світлодіодні вологозахисні стрічки, неонові лампи; люмінесцентні лампи і лампи розжарювання;                             | рис. 2, а, рис. 3, а,           |
|                      | динамічний колір            | створення художніх образів за допомогою зміни колірних полів підсвічування фасаду                           | світлодіодні стрічки, світлодіодні прожектори   | світлодіодні RGB стрічки, світлодіодні RGB прожектори, кольоро-музичні установки   | рис. 2, б                       |
|                      | фото-, мультимедійний фасад | перетворення фасаду в мультимедійний екран, здатний відтворювати зображення або відеофрагменти.             | світлодіодні прожектори   | лазерні джерела світла; пристрої створення голографічних образів; тривимірні світлові картини; кольоро-музичні установки | рис. 2, б                       |

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Андросова Дарія Володимирівна** – доцент кафедри теоретичної і прикладної культурології Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, доктор мистецтвознавства.

**Ван І** – аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

**Верхова Анастасія Олександрівна** – аспірант кафедри мистецтвознавства Київського національного університету культури і мистецтв.

**Вільгушинський Роман Казимирович** – доцент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, заслужений художник України

**Войтович Олександр Орестович** – старший викладач кафедри мистецтв Львівської філії Київського національного університету культури і мистецтв.

**Волкова Галина Вікторівна** – працівник наукової бібліотеки Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, магістр музики.

**Воскобойнікова Юлія Василівна** – доцент кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури, кандидат мистецтвознавства.

**Гілязова Наталія Михайлівна** – завідувач кафедри дизайну Івано-Франківського університету права ім. Короля Данила Галицького, кандидат мистецтвознавства, доцент.

**Голубінка Христина Миронівна** – викладач кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

**Драганчук Вікторія Миколаївна** – докторант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки, кандидат мистецтвознавства.

**Зима Людмила Вікторівна** – доцент кафедри камерного ансамблю Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, кандидат мистецтвознавства.

**Каплун Тетяна Михайлівна** – доцент кафедри теоретичної і прикладної культурології Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, кандидат мистецтвознавства.

**Коменда Ольга Іванівна** – доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки, кандидат мистецтвознавства.

**Крипчук Микола Володимирович** – доцент кафедри режисури естради і масових свят Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства.

**Кузів Михайло Петрович** – асистент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, заслужений діяч мистецтв України.

**Лисенко Наталія Анатоліївна** – здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

**Ло Кунь** – аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

**Маркова Олена Миколаївна** – завідувач кафедри теоретичної і прикладної культурології Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, доктор мистецтвознавства, професор.

**Маркович Марія Йосипівна** – доцент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат мистецтвознавства.

**Мельник Мирослава Миколаївна** – доцент кафедри режисури естради та масових свят Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства.

**Мірзоян Катерина Олександрівна** – пошукувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, магістр музичного мистецтва.

**Москвічова Юлія Олександрівна** – викладач кафедри музикознавства та інструментальної підготовки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського, кандидат мистецтвознавства.

**Муравська Ольга Вікторівна** – професор кафедри теоретичної і прикладної культурології Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, кандидат мистецтвознавства, доцент.

**Нагай Богдана Миколаївна** – аспірант кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки.

**Ожога-Масловська Алла Валентинівна** – аспірант кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

**П'ятницька-Позднякова Ірина Станіславівна** – докторант кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України ім. П. Чайковського, кандидат мистецтвознавства, доцент.

**Перцова Наталія Олександрівна** – професор кафедри народнопісенного та хорового мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, доцент.

**Плечелюк Ганна Миколаївна** – аспірант кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки, викладач диригування Луцького педагогічного коледжу.

**Смоляк Олег Степанович** – професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, доктор мистецтвознавства.

**Смоляк Павло Олегович** – доцент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат історичних наук.

**Степаненко Олександра Олександрівна** – викладач та аспірант кафедри “Дизайн меблів” Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

**Чернецька Наталія Григорівна** – старший викладач кафедри музичних інструментів Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки, кандидат мистецтвознавства.

**Шеремет Віта Василівна** – старший викладач кафедри Музичного мистецтва Відокремленого підрозділу “Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв”.

**Янь Чжихао** – аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

**Яромчук Вадим Віталійович** – старший викладач кафедри народнопісенного і хорового мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат культурології.



## INFORMATION ABOUT AUTHORS

**Androsova Daria** – Associate Professor of the department of Theoretical and Applied Cultural Studies of Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Doctor of Art Studies.

**Chernetska Natalia** – Senior Teacher of the department of musical instruments of Lesya Ukrainka Eastern European National University, Candidate of Art Studies.

**Drahanchuk Viktoriia** – Doctoral student at the department of history of music of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Associate Professor of the department of history, theory of arts and performing of Lesya Ukrainka Eastern European National University, Candidate of Art Studies.

**Golubinka Christina** – lecturer of the department of Methods of Musical Education and Conducting of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University.

**Hiliazova Natalia** – Head of the department of Design of King Daniel of Galicia Ivano-Frankivsk University of Law, Candidate of Art Studies, Associate professor.

**Jan Chzhychao** – postgraduate student of the department of music history of Lviv Mykola Lysenko National Music Academy.

**Kaplun Tetyana** – Associate Professor of the department of Theoretical and Applied Cultural Studies of Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Candidate of Art Studies.

**Komenda Olga** – Associate Professor of the department of history, theory of arts and performing of Lesya Ukrainka Eastern European National University, Candidate of Art Studies.

**Kripchuk Mykola** – Associate Professor of the department of directing stage and mass celebrations of Kyiv National University of Culture and Arts, Candidate of Art Studies.

**Kuziv Mykhailo** – Assistant of the department of Fine Arts, Design and Methodology of Teaching of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Honoured Art Worker of Ukraine.

**Lo Khun** – Postgraduate Student of the department of Music History of Lviv Mykola Lysenko National Music Academy.

**Lysenko Natalia** – Competitor of the department of Music History and Musical Ethnography of Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

**Markova Olena** – Head of the department of Theoretical and Applied Cultural Studies of Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Doctor of Art Studies, Professor.

**Markovych Maria** – Associate Professor of the department of Fine Arts, Design and Methodology of Teaching of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Candidate of Art Studies.

**Melnyk Myroslava** – Associate Professor of the department of directing stage and mass celebrations of Kyiv National University of Culture and Arts, Candidate of Art Studies.

**Mirzoyan Kateryna** – Seeker of the department of Music History and Musical Ethnography of Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Master of Musical Art.

**Moskvichova Yulia** – Lecturer of the department of Musicology and Instrumental Training of Vinnytsia State Pedagogical University named after Mykhailo Kotsiubynsky, Candidate of Art Studies.

## INFORMATION ABOUT AUTHORS

---

**Muravska Olga** – Professor of the department of Theoretical and Applied Cultural Studies of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, candidate of Art Studies.

**Nagai Bogdana** – postgraduate student of the department of history, theory of arts and performing of Lesya Ukrainka Eastern European National University.

**Ozhoha-Maslovska Alla** – postgraduate student of the department of Theory and History of Arts of Kharkiv State Academy of Design and Arts.

**Pertsova Natalia** – Professor of the department of Folk-song and Choral Singing of Kyiv National University of Culture and Arts, Associate Professor.

**Plecheliuk Hanna** – postgraduate student of the department of history, theory of arts and performing of Lesya Ukrainka Eastern European National University, teacher of conducting of Lutsk pedagogical college.

**Pyatnitska-Pozdnyakova Iryna** – Doctoral student of the department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore of the National P. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine, Candidate of Art Studies, Associate Professor.

**Sheremet Vita** – Senior Lecturer of the department of Musical Art, separated subdivision of Mykolaiv Branch of Kyiv National University of Culture and Arts.

**Smoliak Oleg** – Professor of the department of Musicology and Methods of Music Art of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Doctor of Art Studies.

**Smoliak Pavlo** – Associate Professor of the department of Theatrical Studies of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Candidate of History.

**Stepanenko Oleksandra** – Lecturer and Postgraduate Student of the department of “Design of a furniture” of Kharkiv State Academy of Design and Arts.

**Verkhova Anastasiya** – Postgraduate Student of the department of Art Studies of Kyiv National University of Culture and Arts.

**Vilhushynskiy Roman** – Associate Professor of the department of Fine Arts, Design and Methodology of Teaching of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Honored Painter of Ukraine.

**Volkova Galina** – Worker of Scientific library of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, master of the music.

**Voskoboinikova Yuliya** – Associate Professor of the department of Choral Studies and Choral Conducting of Kharkiv State Academy of Culture, Candidate of Art Studies.

**Voytovich Olexandr** – Senior Lecturer of the department of Arts of Lviv branch of Kyiv National University of Culture and Arts.

**Wan I** – Postgraduate Student of the department of Music History of Lviv M. Lysenko National Music Academy.

**Yaromchuk Vadym** – Senior lecturer of the department of Folk-Song Performing of Kyiv National University of Culture and Arts, Candidate of Cultural Studies.

**Zima Lyudmila** – Assistant Professor of the department of Chamber Ensemble of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Candidate of Art Studies.

З М І С Т

|  |          |
|--|----------|
| <b>МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО .....</b>   | <b>5</b> |
| <i>Вікторія Драганчук</i> АРХЕТИП МОЙСЕЯ У МУЗИЧНОМУ ДИСКУРСІ:<br>НАЦІОНАЛЬНЕ В РЕФЛЕКСІЯХ УНІВЕРСАЛІЗМУ ІВАНА ФРАНКА.....   | 5        |
| <i>Олена Маркова</i> НУМЕРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ПОНЯТІЙНИХ ЗВ'ЯЗКІВ У<br>ДОСЛІДНИЦЬКОМУ АПАРАТІ ГУМАНІТАРНОЇ СФЕРИ ЗНАННЯ.....  | 13       |
| <i>Дарія Андросова</i> ФЕНОМЕН ГЛЕННА ГУЛЬДА В ПІАНІСТИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ<br>XX СТОЛІТТЯ.....   | 20       |
| <i>Галина Волкова</i> РИТУАЛ ЯК ЯВИЩЕ КУЛЬТУРИ ПОСТКУЛЬТУРНОГО<br>СУСПІЛЬСТВА.....   | 27       |
| <i>Тетяна Каплун</i> ІДЕАЛ ЧОЛОВІЧОЇ СВЯТОСТІ В ДАВНЬОКИЇВСЬКІЙ<br>АГІОГРАФІЧНІЙ ТА СПІВОЧІЙ ТРАДИЦІЯХ (НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗІВ АНТОНІЯ<br>І ФЕОДОСІЯ ПЕЧЕРСЬКИХ)..... | 35       |
| <i>Ольга Муравська</i> ФЕНОМЕН НАПОЛЕОНІВСЬКОГО АМПІРУ ТА ТРАДИЦІЇ<br>МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ ГАСПАРЕ СПОНТІНІ .....  | 45       |
| <i>Наталія Лисенко</i> ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ДУХОВНО-СМИСЛОВІ АСПЕКТИ<br>ХОРОВОЇ КАНТАТИ В ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА І<br>СЕРГІЯ ТАНСЄВА .....            | 53       |
| <i>Юлія Москвічова</i> ДЖАЗОВИЙ ФЕСТИВАЛЬ “VINNYTSIA JAZZFEST” У<br>КУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ ВІННИЧЧИНИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ:<br>ДИНАМІКА РОЗВИТКУ.....        | 60       |
| <i>Ірина П'ятницька-Позднякова</i> ВЗАЄМОДІЯ МУЗИЧНОГО ТА ВЕРБАЛЬНОГО<br>ТИПІВ МОВЛЕННЯ: РІВНІ АНАЛІЗУ .....   | 69       |
| <i>Ганна Плечелюк</i> ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОРМ АРХЕТИПУ ПЕРЕРОДЖЕННЯ В<br>УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ (ПРОЕКЦІЯ ТЕОРІЇ АРХЕТИПІВ<br>КАРЛА ГУСТАВА ЮНГА).....        | 78       |
| <i>Катерина Мірзоян</i> ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО МАРІЇ КАЛЛАС В<br>ДЕМОНСТРАЦІЇ “НОВОЇ ДОСКОНАЛОСТІ” СОПРАНО У ВОКАЛЬНІЙ<br>ТВОРЧОСТІ XX СТОЛІТТЯ .....               | 89       |
| <i>Олександр Войтович</i> ФОРМУВАННЯ ТЕМБРУ ОРКЕСТРІВ У КОНЦЕРТНИХ<br>ЗАЛАХ .....  | 97       |
| <i>Ло Кунь</i> НАВЧАЛЬНІ ПОСІБНИКИ ДЛЯ САКСОФОНА У КИТАЇ ПОЧАТКУ<br>XXI СТОЛІТТЯ .....   | 102      |
| <i>Янь Чжисхао</i> ПРИЙОМИ ІМІТАЦІЇ ЗВУЧАННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ІНСТРУМЕНТІВ<br>У ФОРТЕПІАННИХ ТРАНСКРИПЦІЯХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....                                | 108      |
| <i>Христина Голубінка</i> “ЗЕМЛЕ МОЯ” БОГДАНИ ФІЛЬЦ: ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОГО<br>ПИСЬМА.....   | 114      |
| <i>Людмила Зима</i> ФОРТЕПІАННИЙ КВІНТЕТ ФРАНЦА ШУБЕРТА ЯК ІДЕАЛЬНЕ<br>ВТІЛЕННЯ ФЕНОМЕНУ П'ЯТИРІЧНОСТІ В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ<br>МУЗИЦІ РОМАНТИЗМУ .....       | 120      |
| <i>Богдана Нагай</i> ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ У ТВОРІ МИСТЕЦТВА .....  | 128      |

## ЗМІСТ

|   |            |
|---|------------|
| <i>Ван І</i> ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ПЕДАГОГІВ АКАДЕМІЧНОГО СПІВУ В КИТАЇ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ .....  | 134        |
| <i>Наталія Чернецька</i> ДІЯЛЬНІСТЬ ВОЛИНСЬКИХ БАНДУРИСТІВ ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В МЕЖАХ ПОЛЬСЬКОЇ ДЕРЖАВИ (20–30 РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ) .....             | 140        |
| <i>Олег Смоляк</i> ІГОР ЛЕВЕНЕЦЬ – КЕРІВНИК САМОДІЯЛЬНОЇ НАРОДНОЇ ХОРОВОЇ КАПЕЛИ “ТАЛИЧИНА” ОБЛАСНОГО МЕТОДИЧНОГО ЦЕНТРУ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ .....         | 149        |
| <i>Ольга Коменда</i> УНІВЕРСАЛЬНА ОСОБИСТІСТЬ ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: ДОБА РЕНЕСАНСУ .....  | 156        |
| <i>Вадим Яромчук</i> ПЕРСПЕКТИВИ ПОБУТУВАННЯ АКАДЕМІЧНОГО ВОКАЛУ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ .....  | 164        |
| <i>Юлія Воскобойнікова</i> НАУКОВО-РЕСТАВРАЦІЙНА ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ РЕГЕНТІВ В’ЯЧЕСЛАВА БОЙКА, ІГОРЯ САХНА ТА ПРОТОІЄРЕЯ ДИМИТРІЯ БОЛГАРСЬКОГО ..... | 169        |
| <i>Наталія Перцова</i> ХАРАКТЕРНІ РИСИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ .....  | 177        |
| <i>Віта Шеремет</i> ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ФОЛЬКЛОР ХЕРСОНЩИНИ (З РУКОПИСІВ ВІКТОРА КИСЛЯ) .....  | 183        |
| <b>ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО</b> .....   | <b>193</b> |
| <i>Мирослава Мельник</i> ЦЕРЕМОНІЯ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ КОНЦЕРТНИХ ПРОГРАМ .....  | 193        |
| <i>Микола Крипчук</i> ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО НОМЕРА .....  | 198        |
| <i>Павло Смоляк</i> ТЕАТРОЗНАВЧІ ПУБЛІКАЦІЇ ПЕТРА МЕДВЕДИКА У ТЕРНОПІЛЬСЬКІЙ ПЕРІОДИЦІ 1980-Х РОКІВ .....   | 204        |
| <i>Анастасія Верхова</i> ЕСТРАДА ЯК ОСОБЛИВА ФОРМА ШОУ-МИСТЕЦТВА .....  | 212        |
| <b>ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА</b> .....  | <b>219</b> |
| <i>Олександра Степаненко</i> ВІДЕНСЬКІ ГАЗОСХОВИЩА (“GASOMETER CITY”) ЯК ЗНАКОВІ ОБ’ЄКТИ РЕФУНКЦІОНАЛІЗАЦІЇ ПРОМИСЛОВОЇ АРХІТЕКТУРИ .....                               | 219        |
| <i>Наталія Гілязова</i> ВІТРАЖНІ КОМПОНЕНТИ У ФОРМУВАННІ ІНТЕР’ЄРІВ ІВАНО-ФРАНКІВЩИНИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: СВІТИЛЬНИКИ .....   | 228        |
| <i>Алла Ожога-Масловська</i> ЯПОНІЗМ У МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ: ТВОРЧИСТЬ ОЛЕКСІЯ ЄСЮНІНА .....  | 234        |
| <i>Марія Маркович, Роман Вільгушинський, Михайло Кузів</i> СУЧАСНІ ПРИЛАДИ ДЛЯ ПІДСВІЧУВАННЯ ОБ’ЄКТІВ ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА: ТИПОЛОГІЯ І ХАРАКТЕРИСТИКИ .....         | 239        |

---

## CONTENTS

|   |          |
|---|----------|
| <b>MUSICAL ART .....</b>  | <b>5</b> |
| <i>Viktoria Drahanchuk</i> THE MOSES ARCHETYPES IN A MUSICAL DISCOURSE:<br>THE NATIONAL IN REFLECTIONS OF IVAN FRANKO'S UNIVERSALISM .....  | 5        |
| <i>Olena Markova</i> NUMEROLOGY ASPECT OF THE NOTIONAL LIGAMENTS<br>IN EXPLORATORY DEVICE OF THE HUMANITARIAN SPHERE OF THE<br>KNOWLEDGE .....  | 13       |
| <i>Daria Androsova</i> THE PHENOMENON OF GLENN GOULD IN PIANO ART<br>OF XX CENTURY .....  | 20       |
| <i>Galina Volkova</i> RITUAL AS A CULTURAL PHENOMENON OF THE<br>POST-CULTURAL SOCIETY .....   | 27       |
| <i>Tatyana Kaplun</i> THE IDEAL OF MALE HOLINESS IN ANCIENT KYIV<br>HAGIOGRAPHIC AND SINGING TRADITIONS (ON THE EXAMPLE<br>OF IMAGES ANTHONY AND THEODOSIUS).....                           | 35       |
| <i>Olga Muravskaya</i> PHENOMEN OF THE NAPOLEONIC EMPIRE STYLE<br>AND TRADITIONS OF MUSICAL THEATRE GASPARE SPONTINI.....   | 45       |
| <i>Natalia Lysenko</i> GENRE AND STYLISTIC AND SPIRITUAL AND SEMANTIC<br>ASPECTS CHOIR CANTATA IN CREATIVITY OF MYKOLA RIMSKY-KORSAKOV<br>AND SERGIY TANEYEV .....                          | 53       |
| <i>Yulia Moskvichova</i> JAZZ FESTIVAL "VINNYTSIA JAZZFEST" IN THE CULTURAL<br>LIFE OF VINNYTSIA REGION AT THE END OF XX-TH – BEGINNING<br>OF XXI-ST CENTURY: DYNAMICS OF DEVELOPMENT ..... | 60       |
| <i>Iryna Piatnytska-Pozdnyakova</i> THE INTERACTION OF MUSICAL AND VERBAL<br>TYPES OF SPEECH: LEVELS OF ANALYSIS .....  | 69       |
| <i>Hanna Plecheliuk</i> THE INTERPRETATION OF REBIRTH ARCHETYPE FORMS<br>IN UKRAINIAN MUSICAL ART (A PROJECTION OF ARCHETYPES THEORY<br>OF CARL GUSTAV JUNG) .....                          | 78       |
| <i>Kateryna Mirzoyan</i> PERFORMING ARTS OF MARIA CALLAS IN A<br>DEMONSTRATION "NEW PERFECTION" SOPRANO IN VOCAL WORKS<br>OF THE XX-TH CENTURY .....  | 89       |
| <i>Olexandr Voytovich</i> THE FORMATION OF ORCHESTRAL TIMBRES<br>IN CONCERT HALLS .....   | 97       |
| <i>Lo Khun</i> TUTORIALS FOR SAXOPHONE IN CHINA AT THE BEGINNING<br>OF XXI CENTURY .....  | 102      |
| <i>Jan Chzhychao</i> IMITATION METHODS OF NATIONAL INSTRUMENTS SOUNDING<br>IN FORTEPIANO TRANSCRIPTIONS OF CHINESE COMPOSERS.....   | 108      |
| <i>Christina Golubinka</i> "MY LAND" BY BOHDANA FILTS: FEATURES OF A CHORAL<br>WRITING.....   | 114      |
| <i>Liudmyla Zima</i> PIANO QUINTET BY FRANZ SCHUBERT AS THE PERFECT<br>EMBODIMENT OF THE FIVEFOLD PHENOMENON IN CHAMBER<br>AND INSTRUMENTAL MUSIC OF THE ROMANTICISM .....                  | 120      |
| <i>Bogdana Nagai</i> ARTISTIC IMAGE IN A WORK OF ART .....  | 128      |
| <i>Van I</i> ACTIVITIES OF UKRAINIAN ACADEMIC SINGING TEACHERS<br>IN CHINA IN THE EARLY TWENTY FIRST CENTURY .....  | 134      |

## CONTENTS

---

|   |            |
|---|------------|
| <i>Natalia Chernetska</i> VOLYN BANDORE PLAYERS' WORK AS A FACTOR OF UKRAINIAN CULTURE DEVELOPMENT WITHIN THE POLISH STATE (1920'S–1930'S).....                               | 140        |
| <i>Oleg Smoliak</i> IGOR LEVENETS – A HEAD OF AMATEUR FOLK CHOIR “GALYCHYNA” THE REGIONAL METHODOLOGICAL CENTER OF FOLK ART OF TERNOPIL REGION .....                          | 149        |
| <i>Olga Komenda</i> THE UNIVERSAL PERSONALITY AS A PHENOMENON OF RENAISSANCE MUSIC CULTURE .....  | 156        |
| <i>Vadym Yaromchuk</i> PROSPECTS FOR THE EXISTENCE OF ACADEMIC SINGING AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY .....  | 164        |
| <i>Yuliya Voskoboinikova</i> RESEARCH RESTORATION AND PEDAGOGICAL ACTIVITY OF UKRAINIAN PRECENTORS VYACHESLAV BOIKO, IGOR SAKHNO AND ARCHPRIEST DIMITRY BOLGARSKIY .....      | 169        |
| <i>Natalia Pertsova</i> CHARACTERISTIC FEATURES OF CHORAL WORKS OF ANNA HAVRYLET'S.....   | 177        |
| <i>Vita Sheremet</i> INSTRUMENTAL FOLKLORE OF KHERSON REGION (FROM THE VICTOR KYSIL MANUSCRIPTS).....   | 183        |
| <b>THEATRICAL ART .....</b>   | <b>193</b> |
| <i>Myroslava Melnyk</i> THE CEREMONY IN THE CONTEXT OF MODERN CONCERT FORMS.....  | 193        |
| <i>Mykola Kripchuk</i> PROBLEMS OF SHAPING OF THE DIRECTOR'S PLAN OF A MODERN VARIETY TURN .....  | 198        |
| <i>Pavlo Smoliak</i> THEATER STUDIES PUBLICATIONS OF PETRO MEDVEDYK IN TERNOPIL PERIODICALS OF 1980'S .....   | 204        |
| <i>Anastasiya Verkhova</i> ESTRADA AS A SPECIAL FORM OF SHOW-ART .....  | 212        |
| <b>VISUAL ARTS.....</b>   | <b>219</b> |
| <i>Oleksandra Stepanenko</i> VIENNA GAS HOLDERS (“GASOMETER CITY”) AS SIGNIFICANT OBJECT OF RENOVATION OF INDUSTRIAL ARCHITECTURE.....  | 219        |
| <i>Natalia Hiliazova</i> STAINED-GLASS COMPONENTS IN CREATING INTERIORS IN IVANO-FRANKIVSK REGION AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY: LAMPS.....                             | 228        |
| <i>Alla Ozhoha-Maslovska</i> JAPANISME IN UKRAINIAN ART OF THE LATE XX – EARLY XXI CENTURY: OLEKSIY YESUNIN'S CREATIVE ACTIVITY .....   | 234        |
| <i>Maria Markovych, Roman Vilhushynskiy, Mykhailo Kuziv</i> MODERN LIGHTING EQUIPMENT FOR ILLUMINATION THE OBJECTS OF SPATIAL ENVIRONMENT: TYPOLOGY AND CHARACTERISTICS ..... | 239        |

**ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ У ЗБІРНИК**  
**“Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету**  
**імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство”**

Згідно вимог Міністерства освіти і науки 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 – не менше 3000 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**  
**2' 2016**  
**Випуск 35**

Головний редактор Олег Смоляк  
Відповідальний за випуск Павло Смоляк  
Літературний редактор Богдан Мельничук  
Комп'ютерна верстка Марії Логош  
Художнє оформлення обкладинки Олександра Ящика



---

Здано до складання 30.11.2016 р. Підписано до друку 12.12.2016 р. Формат 60x84 1/8.  
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 29,76. Обліково-видавничих аркушів 18,89.  
Замовлення № 38. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТНПУ.  
46027, м. Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2.  
*Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97*