

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

ISSN 2411-3271

Наукові записки

Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

Серія: Мистецтвознавство

1' 2017
Випуск 36

Тернопіль
2017

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

ISSN 2411-3271

The Scientific Issues

of

Ternopil Volodymyr Hnatiuk
National Pedagogical University

Specialisation: Art Studies

1' 2017
Issue 36

Ternopil
2017

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, 2017. – № 1 (вип. 36). – 304 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 № 11 від 30 травня 2017 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:

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

Молчанова Тетяна, доктор мистецтвознавства, професор (Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка).

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 театального 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, 2017

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, 2017. – № 1 (issue 36). – 304 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 № 11, 30 may, 2017)

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:

Dutchak Violetta, Doctor of Art Studies, Professor (Transcarpathian Vasyl Stefanyk National University).
Molchanova Tetiana, Doctor of Art Studies, Professor (Lviv Mykola Lysenko National Music Academy)

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 [070. 447: 78. 072] (477)

Олена Білозерова

МУЗИЧНО-КРИТИЧНИЙ ТЕКСТ: ФУНКЦІЇ, ЖАНРИ, СТРУКТУРА АРГУМЕНТАЦІЇ

У статті розглянуто явище музично-критичного тексту. Розкрито поняття музичної критики, висвітлено історію її виникнення та сутнісні ознаки. Охарактеризовано функції музичної критики (інформаційну, інтерпретаційну, аксіологічну, комунікативну, освітньо-виховну, регулятивну, та прогностичну), жанри (інформаційні, аналітичні й художньо-публіцистичні), а також структуру аргументації у музично-критичному тексті (висвітлено поняття доказу, аргументації та їх трьох спільних елементів: тези, аргументу, доказового роздумування).

Ключові слова: музично-критичний текст, музична критика, функція, жанр, доказ, аргументація.

Елена Белозерова

МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ: ФУНКЦИИ, ЖАНРЫ, СТРУКТУРА АРГУМЕНТАЦИИ

В статье рассматривается явление музыкально-критического текста. Раскрыто понятие музыкальной критики, отражено историю ее возникновения и существенные признаки. Охарактеризованы функции (информационная, интерпретационная, аксиологическая, коммуникативная, образовательно-воспитательная, регулятивная и прогностическая), жанры (информационные, аналитические и художественно-публицистические), а также структура аргументации в музыкально-критическом тексте (освещено понятие доказательства, аргументации и их трех общих элементов: тезиса, аргумента, доказательного размышления).

Ключевые слова: музыкально-критический текст, музыкальная критика, функция, жанр, доказательство, аргументация.

Olena Bilozeroва

MUSICAL-CRITICAL TEXT: FUNCTIONS, GENRES, AND STRUCTURE OF ARGUMENTATION

This article overlooks the phenomenon of a musical-critical text. Its essential attributes, such as mobility, publicistic and evaluation of the phenomena are found out. The characteristic features of

musical-critical text are stated. There was found a great understanding of the critical functions of musical-critical text in different times and for different reasons. For example, A. Sohor considered the social functions of musical criticism, based on the place it takes in the musical culture. Position of L. Melnyk is caused by the interpretation of musical criticism as an analytical segment of music journalism. The most detailed features of musical-critical text are highlighted by O. Zinkevych and Yu. Chekan. In particular, they identified the informative, interpretative, axiological, communicative, educative, regulatory, and prognostic features.

Genre types of musical criticism are considered, their styles and compositional features are defined. It is noted that the informational genres of musical criticism include: announcement, post, reporting, interviews, summary; analytical ones include – review, overview, article; artistic and journalistic ones include – sketch, portrait, essay, lampoon, pamphlet. It was determined that the main feature of informative genres is informativity and the dominant function is to provide information on the specific phenomenon of musical culture. In genres of artistic and journalistic type, literary quality of musical criticism is the most evident. The base for musical criticism are analytical genres, because they realized all the dominant features of musical-critical opus: evaluative, informative, and communicative. Yet still the main function remains the axiological one.

Based on ideas and developments proposed by Yu. Chekan, the structure of musical-critical text is characterized. It is determined that evidence is a logical operation which proves the truth of any statement by any true and related judgments. The main function of the argument is to convince the recipient of the truth of the authors. Besides, in addition to logical methods other techniques of credibility are used: textual and non-textual. Despite the difference between evidence and argumentation, their structure is common. It includes three elements: thesis, argument and evidence-based thinking.

Based on the content of information thesis are divided into simple and complex; based on the substance of information – into factual, evaluative and normative; based on the form of expression – into explicitly formed and implicitly formed.

Arguments are judgments that emphasize the truth of thesis. They base upon the rational and the emotional bases. Arguments are divided into factual and evaluative.

Evidence speculations show to the reader the link between thesis and arguments. They are realized in three ways: in the form of induction, deduction, and analogy.

It was found that musical-critical text is a complex and unique phenomenon, which relies on a number of its own rules and laws, it has multidisciplinary and multifunctional nature and because of its identity, it is an integral part of music culture.

Key words: *musical-critical text, music critics, function, genre, evidence, argument.*

Одне з головних місць у музичній культурі належить музичній критиці – професійній музичній діяльності, яка спрямована на оцінку сучасного музичного життя та її продукту – музично-критичного тексту. Лише з виникненням інституту музичної критики можна говорити про зрілість національної музичної культури новоевропейського типу.

Музична критика є самостійною галуззю музикознавства, яка займає вагоме місце в культурному процесі. Проте в останні десятиріччя досліджень з питань та проблем музичної критики майже не вупубліковано, за винятком окремих статей Ю. Чекана [7], О. Зінкевич [2] та Л. Мельник [4].

Мета статті – розкрити поняття музично-критичного тексту. Визначити функції, жанри та структуру аргументації в музично-критичному тексті.

Музична критика є важливим інструментом аналізу та оцінювання музичного життя будь-якої країни. Вона служить регулятором цінностей її музичної культури та впливає на хід музично-історичного процесу. Оскільки, схвалюючи чи засуджуючи певні явища, музичний критик формує ставлення до них широкої музичної громадськості, змушує автора (виконавця чи композитора) подивитися на результати своєї праці збоку, задуматися над характером своєї діяльності, спонукає упевнитись у правильності чи хибності обраного шляху, переглянути свої принципи, прийняти нові рішення тощо.

Завдяки музичній критиці в культурі формується особливий інформаційний простір, що стає потужним засобом масового поширення інформації про музику і в котрому, як ніколи раніше, проявляються багатожанровість, багатотемність, багатоаспектність музичної критики. Процес цей є діалогом усередині культури, зверненим до масової свідомості, центром якої стає фактор оцінки. Критика, на думку Б. Асаф'єва, виступає чинником, що “встановлює соціальну значимість художнього твору, і служить ніби барометром, який вказує на зміни впливу навколишнього середовища стосовно тієї чи іншої визнаної або такої, що бореться за визнання, художньої цінності” [1, с. 221]. Ці слова можна віднести не лише до художнього твору, а й до будь-якого об'єкта музичної критики.

Слово “критика” походить від грецького *κρίτικῆ*, що означає судити, судження. Більшість дослідників, зокрема Ю. Чекан, О. Зінкевич, Т. Куришева, В. Конєв та ін., датують виникнення критики з XVIII століттям. Саме цей період відзначився ускладненням художніх процесів у мистецтві та потребою у виникненні механізму для їх регуляції. Цим механізмом і стала критика.

Більшість словників трактують поняття “музична критика” як розгляд, обговорення, аналіз явищ музичного мистецтва з метою оцінювання. Звичайно, подібне трактування є не зовсім правильним, оскільки не розкриває суті музичної критики як самостійної галузі музикознавства. “Елементи критики, – зазначив А. Сохор, – часто використовують і в наукових роботах, і в педагогічних, і в популяризаторських, особливо, якщо ті присвячені сучасній музиці. Але з найбільшою повнотою та ефективністю критика може здійснити своє призначення тоді, коли діє самостійно як осібна галузь музикознавства” [6, с. 4].

Відправною точкою у розгляді нами питання музично-критичного тексту є розуміння критики як науки відкривати красу та недоліки творів мистецтва. Вона потребує досконалого володіння правилами, якими керується митець у своїх працях, базується на глибокому вивченні зразків і на виявленні прекрасного в сучасних явищах мистецтва. На нашу думку, таке визначення найточніше розкриває сутність поняття художньої (зокрема музичної) критики і вказує на її головні специфічні ознаки: мобільність (оперативний відгук на подію), публіцистичність (висвітлення актуальних проблем музичного сьогодення, небайдуже ставлення до них, активне формування громадської думки щодо порушених питань) та оцінку розглянутих явищ. Найемкіше значення музичної критики для суспільства визначив Ю. Келдиш. Дослідивши стан радянської музичної критики 1970–1980-х років, автор написав: “Вона (музична критика. – О. Б.) відображала зростання авторитету вітчизняного музичного мистецтва, виховувала смаки аудиторії, проклала шлях до визнання нових творчих явищ, роз'яснювала їх значення і цінність, намагаючись вплинути як на композитора, так і на слухача і на організації, від яких залежали постановка концертної справи, робота оперних театрів, музичних навчальних закладів” [3].

Звичайно, робота над музично-критичним опусом потребує від його автора неабиякого хисту і володіння низкою навичок. Відштовхуючись від надважливих завдань, які критик повинен втілити у своїй праці, варто зауважити, що він, окрім природної обдарованості, чутливості, інтуїції, літературного таланту, має бути музично грамотним, та обізнаним у художній культурі загалом, зокрема в сучасній.

Лідія Мельник вказала на те, що тривалий час будь-які публікації про музику в періодичних виданнях – як специфікованих, так і загального змісту, – підпадали, незалежно від жанру та способів подачі інформації, під загальне визначення “музичної критики” (як вивчення, аналіз та оцінка творів мистецтва). Така ситуація утримувалася впродовж десятиліть і навіть століть [4]. Подібне трактування музично-критичного тексту не розкриває головної особливості, яка відрізняє його від наукового та журналістського, – це домінування оціночної інформації. Адже оцінка художнього явища та визначення його місця в культурно-історичному процесі – є головне завдання, котре критик повинен реалізувати в критичному опусі.

Звичайно, аксіологічна функція є найспецифічнішою, навіть головною функцією музичної критики та її продукту – музично-критичного тексту. Проте критиці як явищу поліфункційному притаманний ряд інших функцій. У різний час критики розглядали функції музичної критики по-різному. Така ситуація була зумовлена певними причинами, про які буде

мова далі. Наприклад, А. Сохор розглядав суспільні функції музичної критики, відштовхуючись від місця, яке вона займає в музичній культурі. Автор визначав це місце як посередницьке між різними ланками: діяльністю професійних музикантів і слухацьким сприйняттям, з одного боку, та між керівниками музичної культури й діяльністю закладів і інститутів, які до неї належать, з іншого боку. Оскільки автор визначав суспільні функції, враховуючи певні ідеологічні чинники того часу (це стосується переважно другої ланки), то таке визначення не в усьому змогло пройти практичне випробування. Проте усвідомлення А. Сохором музичної критики як зв'язуючого елемента між діяльністю професійних музикантів та сприйняттям слухачів є досить влучним. У цьому контексті автор виділяв переважно просвітницьку та оцінювальну функції критики, а також функцію “літопису”, фактично визначаючи інформаційне значення музичної критики [6, с. 4–7].

Найдетальніше, з нашого погляду, питання функцій музичної критики і музично-критичного тексту розглянули О. Зінкевич та Ю. Чекан. Вони виділили інформаційну, інтерпретаційну, аксіологічну, комунікативну, освітньо-виховну, регулятивну й прогностичну функції. Серед них можна виділити первинні та вторинні. Первинні (інтерпретаційна, комунікативна і, звичайно ж, аксіологічна) відрізняють музичну критику, а значить і музично-критичний текст від суміжних галузей музикознавства. Комунікативна функція постає спільною для критики та інших комунікативних технологій (зокрема, PR і реклами), освітньо-виховна – визначає специфіку й мету музично-освітньої сфери, регулятивна і прогностична – домінують у сфері мистецького менеджменту. Домінуючі функції ієрархізуються відповідно до мети, жанру та форми музично-критичного опусу. Наприклад, інформацію містить будь-яка (за метою, жанром чи формою вислову) критична публікація, оскільки вона про щось повідомляє. Проте домінуючою інформаційна функція є лише в інформаційних жанрах музичної критики [2].

Деяко інший погляд на відношення інформаційної функції до первинних має Лідія Мельник. З цього приводу авторка зазначила, що: “Методологічно неправильним видається поширене твердження про те, що музична критика виконує, наприклад, інформаційні функції. Запереченням цього може служити вже сама етимологія поняття *критики* як розгляду, аналізу. Тож панівною функцією критики в ЗМІ, критики як способу мислення, як аналітичного інструментарію повинна залишатися оцінювальна, аксіологічна, в той час, як музична журналістика охоплює й інші функційні сфери” [4, с. 57–58]. Далі авторка продовжує: “Саме останні (йдеться про музично-журналістські жанри. – О. Б.) покликані виконувати передовсім інформаційну метафункцію як комплексне багатоскладове завдання, в той час як доменом критики залишається метафункція оцінювання” [4, с. 58]. Така позиція Л. Мельник щодо функцій зумовлена трактуванням авторкою музичної критики як аналітичного сегменту музичної журналістики.

Крім уже зазначених інформаційних жанрів виділяють також аналітичні та художньо-публіцистичні жанри. Кожен з названих жанрових типів має свої стильові, композиційні особливості, цільове призначення. Так, для інформаційних жанрів головною ознакою є інформаційність, а домінуючою функцією – поінформувати, надати інформацію про певний об'єкт чи явище музичної культури. Для цього жанрового типу обов'язкові оперативність та, як правило, невеликий обсяг публікації. Він об'єднує наступні жанри: анонс, допис, репортаж, інтерв'ю, анотація.

Базовими для музичної критики є аналітичні жанри, оскільки в них реалізуються всі домінуючі функції музично-критичного опусу: оціночна, інформаційна, комунікативна. Та все ж головною залишається оціночна (аксіологічна) функція. Аргументація оціночних суджень відбувається через аналіз. Методи аналізу залежать від об'єкта, мети й адресата критичного висловлювання (а значить, і характеру друкованого органу). До аналітичних жанрів належать рецензія, огляд, критична стаття.

У жанрах художньо-публіцистичного типу (нарисі, портреті, есе, фейлетоні, памфлеті) найяскравіше проявляється літературна якість музичної критики. Для них характерні вільна форма, образність викладу, використання стилістичних та композиційних прийомів літератури, полемічне загострення розглянутих питань.

Важливим фактором цього жанру є індивідуальність критика, його погляд на обрану тему. Тому основні компоненти таких публікацій – роздум, міркування, судження. Домінуюча функція – просвітницько-виховна.

Як вже неодноразово було зазначено, основним завданням музичної критики є оцінювання певного явища чи об'єкта музичної культури. Проте сама собою оцінка притаманна й іншим музикознавчим текстам: науковому, журналістському. В музично-критичному опусі найважливішим є аргументація оціночних суджень. З цього приводу влучно висловився О. Серов: “Написати посередню картину, драму, оперу – тому, хто має хоч мізерний талант писати картини, або драми, або опери, написати просто, невимушено, як бог на душу поклав, – безперечно *простіше*, ніж *правильно оцінити* (курсив автора. – О. Б.) художній твір і оцінку свою зробити доказовою, переконливою в очах інших людей” [5, с. 217–218].

Розглядаючи поняття аргументації в музично-критичному тексті, ми опиралися на структуру доказу й аргументації, що запропонував Ю. Чекан [7]. За його словами доказ – це логічна операція, в якій обґрунтовується істинність будь-якого твердження за допомогою інших істинних і пов'язаних з ними суджень. Мета доказу – обґрунтування істинності твердження. При цьому автора не цікавить доля доведеної істини, для нього не суттєво, прийняв (чи не прийняв) її читач.

Основна функція аргументації – переконати адресата в істинності твердження автора. Для цього використовують, крім логічних прийомів й інші прийоми переконливості. Зокрема в рецензії, як базовому жанрі музичної критики, використовують текстові й не текстові прийоми переконливості. До перших належать переказ тексту, тобто вербальний опис музичного твору, або його виконання. До других – звернення до думки авторитетних людей, опис реакції публіки.

Незважаючи на відмінність доказу й аргументації, їхня структура є спільною. Вона охоплює три елементи: тезу, аргумент і доказовий роздум.

Тези поділяються: за змістом – прості (відзначена одна якість у розглянутому явищі) й складні (зафіксовано кілька якостей); за сутністю інформації – фактологічні (“як є”), оціночні (оцінка, яку аргументуємо далі) й нормативні (“як повинно бути”); за формою вираження – експліцитно сформульовані та імпліцитно сформульовані.

Аргументи – це судження, що підкреслюють істинність тез. Вони базуються на раціональних твердженнях і на емоційних основах. Аргументи поділяються на фактологічні (орієнтовані на факти) та ціннісні (орієнтовані на оцінки і норми).

Доказові роздумування демонструють читачеві зв'язок між тезою й аргументами. Вони здійснюються у формі індукції (коли теза є узагальнюючим твердженням, аргумент – одиничним фактором), дедукції (теза – одиничний фактор, аргумент – узагальнююче твердження), і традукції (зв'язок між тезою і аргументом здійснюють через аналогію).

Отже, враховуючи усе викладене, а саме: визначення ролі та місця музичної критики в культурному процесі, функцій і жанрів музично-критичного тексту, аналіз його структури, зокрема змісту та співвідношення таких його елементів, як доказ й аргументація, можна стверджувати, що музично-критичний текст є складним оригінальним явищем, яке функціонує за рядом власних правил і закономірностей, має багатожанрову й багатфункціональну природу та завдяки своїй своєрідності є невід'ємною частиною музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асаф'єв Б. Задачи и методы музыкальной критики / Б. Асаф'єв // Критика и музыковедение. – Ленинград: Музыка, 1987. – Вып. 3. – С. 219–232.
2. Зінкевич О. Музична критика: теорія та методика: навч. посіб. / Олена Зінкевич, Юрій Чекан. – Чернівці: Книги – XXI, 2007. – 424 с.
3. Келдыш Ю. В. Музыкальная критика и наука / Ю. В. Келдыш // История русской музыки. Т. 7. – Режим доступа: <http://lib.rmvoz.ru/bigzal/irm/7/muz-kr>.
4. Мельник Л. Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення: монографія / Лідія Мельник. – Львів: ЗУКЦ, 2013. – 384 с.

5. Серов А. Н. Избранные статьи / А. Н. Серов. – Т. 2. – Л.: Музыка, 1957. – 627 с.
6. Сохор А. Общественные функции музыкальной критики / А. Сохор // Критика и музыкознание: сб. ст. – Л.: Музыка, 1975. – С. 3–23.
7. Чекан Ю. Доказательство и аргументация в музыкально-критическом тексте / Юрий Чекан // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 98: Світ музикознавства: стратегії, дискурси, сюжети: зб. наук. ст. – 2011. – С. 373–386.

REFERENCES

1. Asaf'ev, B. (1987) Tasks and Methods of musical Criticism, *Kritika i muzykoznanie* [The Criticism and Musicology], Issue 3, Leningrad, Muzyka, pp. 219–232. (in Russian).
2. Zinkevych, O. and Chekan, Ju. (2007) *Muzychna krytyka: teoriia ta metodyka: navch. posib.* [Musical Criticism: The Theory and Methodology: tutorial], Chernivtsi, Knygy – XXI. (in Ukrainian).
3. Keldysh, Yu. (2016), Musical criticism and science, *Istoriya russkoy muzyki* [History of Russian Music], Vol. 7, available at: <http://lib.rmvoz.ru/bigzal/irm/7/muz-kr> (access July 15, 2016).
4. Melnyk, L. (2013), *Muzychna zhurnalistyka: teoriia, istoriia, stratehii. Na prykladakh iz shchodennoi presy Lvova vid pochatkiv do sohodennia: Monohrafiia* [Musical Journalism: the Theory, History, Strategies. On Examples From the Daily Press of Lviv From Beginning to Present Time: monograph], Lviv, ZYKC. (in Ukrainian).
5. Serov, A. N. (1957), *Izbrannye stat'i* [Select Articles], Vol. 2, Leningrad, Muzyka. (in Russian).
6. Sokhor, A. (1975), Public Functions of Musical Criticism, *Kritika i muzykoznanie: sb. st.* [Criticism and Musicology. Collection of scientific papers], Leningrad, Muzyka, pp. 3–23, (in Russian).
7. Chekan, Ju. (2011), Proof and Argumentation in the Musical-Critical Text, *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Announcer of P. I. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine], Issue 98, World of musicology, strategies, discourses, stories, collection of scientific articles, Kyiv, pp. 373–386. (in Ukrainian).

УДК 788.5

Микита Перцов

СПЕЦИФІКА РОЛІ ФЛЕЙТИ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КАМЕРНИХ ТВОРАХ ОЛЕГА БЕЗБОРОДЬКА

У статті досліджено специфіку ролі флейти в інструментальних камерних творах сучасного українського композитора Олега Безбородька. Охарактеризовано творчість даного автора, який використовує новітні тенденції, що охоплюють інтерес до такої техніки сучасної композиції як сонорика. Композитор переосмислює роль флейти залежно від обраного виконавського ансамблю. Звернено увагу на найновітніші прийоми гри на флейті, що значно розширюють можливості її використання.

Ключові слова: флейта, прийоми гри, Олег Безбородько, виконавство.

Никита Перцов

СПЕЦИФИКА РОЛИ ФЛЕЙТЫ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ КАМЕРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ОЛЕГА БЕЗБОРОДЬКО

В статье исследована специфика роли флейты в инструментальных камерных произведениях современного украинского композитора Олега Безбородько. Охарактеризовано творчество данного автора, который использует новейшие тенденции, включающие интерес к такой технике современной композиции, как сонорика. Композитор переосмысливает роль

флейты в зависимости от выбранного исполнительского ансамбля. Обращено внимание на новейшие приемы игры на флейте, значительно расширяющие возможности ее использования.

Ключевые слова: флейта, приемы игры, Олег Безбородько, исполнение.

Nikita Pertsov

THE SPECIFICS OF THE ROLE OF THE FLUTE IN THE INSTRUMENTAL CHAMBER WORKS OF OLEG BEZBORODKO

In modern Ukrainian musical culture is given considerable works for flute. The large variety of genres that offer contemporary composers, differently interpreted this tool, the selection of which can be caused by specific timbre colors, a large range of sound, a broad palette of tricks to it, individual author's style of performance, or even order. In the works of contemporary composer Oleg Bezborodko flute works occupy almost a third of the entire heritage. Analysis of the specificity of creative activity of leading Ukrainian composer has not yet paid enough attention in theoretical musicology. Special attention needs to highlight the problem of interpretation flute by O. Bezborodko in works that expand our understanding of the trends and tendencies of Ukrainian academic music culture of today.

Each composer in the way of his creative development is the way to self-determination. Awareness mains authors own guidance may take some time. However, there are composers who demonstrate commitment to any particular direction or trend of performing from the beginning of his life. So O. Bezborodko prefers instrumental works that are as large genres such as the symphony, concerto and chamber – duets, trios and quartets. Among the latter clearly distinguished chamber flute works: duo two flutes “Two ousted Desire” (2002), “Mignonettes” of work “Mignonettes et Poemettes de Notre Temps” for cello and flute, “Sleeping Lion” (2012) for flute and piano, Fantasy “Dynamo” for flute and string orchestra (2015).

Artistic direction O. Bezborodko demonstrates commitment to the complex musical language with active performing advanced techniques. Advanced mindset associated with high philosophic composer. Each work is devoted to the possibilities of the instrument, which elects the author. This balancing on the brink of rational and irrational, transcendental creates a picture of the world that there are no restrictions. Music, its construction, intonation features and characteristics of other musical arrangement is a direct reflection of the inner world of the composer. Before executing Oleg Bezborodko puts the same high standards as to himself.

We can make some generalizations about the specific role of the flute in the instrumental chamber works of O. Bezborodko. Music often chooses this wind instrument, creating each time new ensemble compositions, piano and flute duo of flutes, flute and string ensemble, flute and cello. In each work, the author seeks to reveal certain characteristics of the instrument he has focused on technology implementation, timbre color and psycho-shaped area. One of the features is a creative method Bezborodko appeal to leading techniques XX century, including the use of non-tonality thinking prevailing interest sonority, appeal to the newest techniques of playing the flute. To implement creative and expressive images composer often goes beyond “routine”, which leads to the use of quarter tones multiphonics, tricks whistle tone and tongue ram. Research of the instrumental ensembles demonstrates the endless range of possibilities to use this tool. Modern Ukrainian music culture shows a high level of composer's thinking, which puts it on a level with the newest achievements of world art practice.

Key words: flute, playing techniques, Oleg Bezborodko, performance.

В сучасній українській музичній культурі чимале місце відводиться творам для флейти. У великому різноманітті жанрів, яке пропонують композитори, по-різному трактується цей інструмент, вибір якого може бути зумовлений специфікою тембрального забарвлення, великим діапазоном звучання, широкою палітрою прийомів гри на ній, індивідуальним авторським смаком чи навіть виконавським замовленням. У творчості сучасного композитора О. Безбородька флейтові твори займають чи не третину всієї музичної спадщини. Аналізу

специфіки творчої діяльності цього провідного українського композитора поки не приділено достатньо уваги в теоретичному музикознавстві. Особливої уваги потребує висвітлення проблеми трактовки флейти у творах О. Безбородька, що розширить наше уявлення про напрямки і тенденції розвитку української академічної музичної культури сьогодення.

Серед розвідок, присвячених діяльності О. Безбородька, переважають інтерв'ю, з яких варто виділити проведені такими музикознавцями, як Ю. Бентя [1], Ю. Володарський [2], О. Найдюк [3]. Значний масив публікацій спрямований на розгляд виконавської піаністичної діяльності О. Безбородька. В науковому дослідженні І. Савчука [4] проаналізована п'єса для скрипки соло “КОММОС” цього сучасного композитора, котру дослідник трактує як інваріант інтерпретації міфологічного. Значний інтерес становить праця О. Танцова [5], в якій детально змальовані технічні аспекти, пов'язані з новітніми прийомами гри на флейті. Дослідження творчого доробку О. Безбородька зумовлює звернення до теорії З. Фрейда [7], основні поняття якої співзвучні назвам ряду творів українського композитора.

Мета статті – висвітлити особливості партії флейти у камерних творах сучасного українського композитора Олега Безбородька.

Кожний композитор на шляху свого творчого становлення проходить шлях до самовизначення. Усвідомлення магістральних ліній власного авторського спрямування може зайняти певний час. Проте є композитори, які демонструють “відданість” та прихильність якомусь конкретному напрямку, виконавському складу чи тенденції від початку свого творчого життя. Характеризуючи творчість О. Безбородька, Ю. Бентя влучно відзначив певну дуалістичність його жанрового кола. “Музика Олега Безбородька напрочуд жива, світла, примхлива і... нібито несерйозна. У його вагомому творчому доробку особливо яскраво простежуються два жанрово-тематичних напрями. Перший – парафрази, де композитор “обіграє” відомі широкому загалові мелодії... Другий – твори зі своєрідного авторського циклу “Витісенні бажання”, серед яких є композиції для сольних фортепіано та мандоліни, ансамблю флейт і навіть великого симфонічного оркестру (дипломна робота “Симфонія бажань”) [1, с. 30].

Зокрема, сучасний український композитор О. Безбородько у своїй творчості надає перевагу інструментальним творам, що представлені і великими жанрами, такими як симфонія, концерт, і камерними – дуетами, тріо, квартетами. Серед останніх яскраво виділяються камерні флейтові твори: дует двох флейт “Два витісенні бажання” (2002), “Mignonettes” з твору “Mignonettes et Poemettes de Notre Temps” (Міньонети и поеметти нашого часу) для віолончелі та флейти, “Сон Льва” (2012) для флейти та фортепіано, фантазія “Динамо” для флейти та струнного оркестру (2015). Творча спрямованість О. Безбородька демонструє прихильність до складної музичної мови з активним використанням новітніх виконавських технічних прийомів. Цю рису власної творчості він відзначив у інтерв'ю, яке з ним провела О. Найдюк: “Використовую тут нетрадиційну техніку звуковидобування... по струнах граю (під кришкою фортепіано. – “ГПУ”). Це імітує дрімбу” [3]. Складний тип мислення пов'язаний з високим рівнем філософічності композитора. Кожний твір присвячений розкриттю всіх можливостей інструмента, який обирає автор. Це балансування на межі раціонального та ірраціонального, створює картину трансцендентного світу, що не має жодних обмежень. Музичний твір, його побудова, інтонаційні особливості та інші музичні характеристики є прямим відображенням облаштування внутрішнього світу композитора.

Перед виконавцями О. Безбородько ставить такі ж високі вимоги, як перед самим собою. Він – член Національної спілки композиторів України й Американської спілки композиторів, авторів та видавників (ASCAP), лауреат премії ім. Л. М. Ревуцького (2008), лауреат і дипломант міжнародних конкурсів піаністів у США, Канаді та в Україні, конкурсу композиторів “Gradus ad Parnassum” (Київ), стипендіат урядів України, Швейцарії та Університету м. Оттава (Канада). “Його твори виконували провідні філармонійні оркестри України, вони звучали в різних країнах – від Великобританії до Китаю” [2, с. 18].

На його творчу мову неабияк вплинули успішна та плідна кар'єра піаніста, навчання в Київському інституті музики ім. Р. М. Глієра, Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського, аспірантурі Консерваторії м. Невшатель (Швейцарія). Це людина, котра, досягнувши визнання в одній сфері – як виконавець, одразу ж ставить перед собою нову мету –

реалізувати себе як композитор чи мистецтвознавець. Велика працездатність О. Безбородька привела до постійного розвитку його стилю. Ю. Бентя вказує на надзвичайну універсальність цієї творчої постаті: “Утім, Олег Безбородько – композитор украй непередбачуваний. Він здатний гнучко і переконливо переходити на мову колективу, для якого пише, не зраджуючи при цьому себе, – і це одне зі свідчень високого професіоналізму автора. У п’єсі “Ars naturalis”, наприклад, “підіграє” традиціям славетного ансамблю “musikFabrik”, “Фанфари і Фуґу” природно вписує у концертний проект композитора Олександра Щетинського та Національного академічного духового оркестру України” [1, с. 31].

Якщо ж звернутися до композиторської творчості О. Безбородька, то найпершими впадають у очі саме новітні виконавські техніки. Зокрема, в партії флейти у творі “Сон Льва” використано прийоми, пов’язані зі зміною звуковисотності – вжиті чвертьтонове підвищення та пониження звуку, застосоване повне звучання флейти – з тембральним забарвленням, продування повітря та одночасне поєднання звуку та повітря. Нерідкими є мультифоніки та прийоми гри whistle tone та tongue gam (“вколочений язик”). Мультифоніки – це співзвуччя, які можуть охоплювати від двох до чотирьох звуків за рахунок використання обертонового звукоряду. О. Танцов у своїй роботі детально пояснює специфіку звукоутворення при використанні новітніх прийомів гри на флейті. “Вістл тони представляють добре відомий акустичний феномен шуму повітря на скосі (наприклад, пляшки чи трубки)” [5, с. 17]. Широке застосування цих прийомів гри насичують флейтову партію та створюють картину використання набагато більшої кількості інструментів, аніж дует флейти та фортепіано. В цьому камерному творі саме партії флейти відведена роль показу дитячого світу (вір присвячено синові композитора). В дуеті партія флейти має значні технічні виконавські складності: ритмічного та інтонаційного характеру. Проте для композитора вони не виступають як самоціль. Це – єдина можлива форма втілення суб’єктивного світосприйняття, змалювання картини світу дитини, її снів, страхів чи радості очима батьків. Використання найновітніших різноманітних прийомів гри на флейті сприяють різноманітному звучанню інструмента. Динамічній градації також відводиться важливе місце. Можна зазначити, що у музичній тканині практично немає “сталих місць” – навіть витриманий звук постійно змінюється в динамічному, тембральному чи інтонаційному відношенні. Подібна звукова рухливість створює картину ювелірної роботи з сонорними побудовами, чвертьтонового нюансування.

Основний інтонаційний комплекс проходить у партії флейти, де на початку виділяється секундова інтонація та кварта, саме з цього “зерна” виростає тематичний матеріал п’єси.



Партія фортепіано створює своєрідний контрапункт стосовно партії флейти. У них подано різний матеріал, вони не дублюють одна одну. Часом у ній представлено картину об’єктивного начала, що контрастує з дитячим суб’єктивним світом. Проте іноді вони гармонічно поєднуються, взаємодоповнюючи одна іншу. Звуковиражальність різних регістрів фортепіано створюють ефект оркестрового звучання.

Зовсім іншим є ансамблеве поєднання у ранішій роботі О. Безбородька “Mignonettes” із твору “Mignonettes et Poemettes de Notre Temps” (Міньонети і поеметти нашого часу) для віолончелі та флейти (2009). В творі простежуються відголоски танцювальності, що проявляються в образі витонченого та вибагливого менуету. Трьохдольна ритміка у поєднанні з достатньо цікавим тембральним забарвленням віолончелі та флейти створює звучання барокової музики. У даному творі використано менш радикально-новаторські прийоми гри на флейті. Натомість надзвичайно розвинена лінійність у партіях обох інструментів створює

ефект гри не дуету, а принаймні квартету. В основі закладено низхідну ламентозну інтонацію, на якій побудовано матеріал усієї п'єси.



Ефект звучання давно забутої старовинної музичної шкатулки виникає в результаті механістичної чіткої ритміки у партії віолончелі, в той час як чвертьтонові стогони чи зітхання у флейти імітують несправний і давно не змашений механізм, який не від самого початку здатний відтворити мелодію правильно, без зайвих призвуків.

Цікавим є дует флейт у творі “Два витіснені бажання”, який є в певному сенсі художнім втіленням теорії З. Фрейда. Витіснення – є один з механізмів психологічного захисту, що полягає в активному усуненні чого-небудь зі свідомості. Зігмунд Фрейд вважав його основним механізмом формування несвідомого й зазначав, що доля імпульсу потягу може бути визначена так, що він наштовхується на опір, який хоче зробити його недовідомим. Тоді за певних умов він приходиться у стан витіснення. “Первинне витіснення... полягає в тому, що в свідомість не допускається психічне представництво потягу... Це відбувається внаслідок деяких властивостей несвідомих процесів. Другий ступінь витіснення, витіснення у власному розумінні, стосується психічних дериватів зазначеного витісненого уявлення, пов’язаного з потягом, або думок, що походять з інших джерел, але вступили в асоціативний зв’язок з цими уявленнями” [7, с.110–111].

Варто зазначити, що залучення філософських теорій для розуміння творчості О. Безбородька є не голосливим твердженням, адже сам композитор тяжіє до складних та неоднозначних концепцій, часом порушує неординарні теми, здійснюючи детальну вербальну “прелюдію” до власних творів. У них він може пояснювати загальний сюжет твору, поради для виконавців, присвяту та ін. Так І. Савчук зазначив щодо твору “КОММОС”: “В інтерпретації композитора грецьке слово КОММОС постає у своєму первозданному призначенні як лірична пісня сумного змісту, як невід’ємна частина античної трагедії. Своєрідне античне дійство, яке відображає биття себе в груди під час оплакування померлого, простежується крізь усю композицію твору: від форми (двоскладовий складний період зі вступом та кодою) до мелодіації (тканина твору насичена хроматичними зсувами при поліпластовому та поліфонічному викладі фактури) до самої композиційної ідеї (містифікація прадавнього ритуалу)” [4, с. 11].

Власне партії флейт у першій частині циклу “Два витіснені бажання” можна сприймати як одночасне співіснування двох реальностей – свідомої, контрольованої та неусвідомленої, проте не менш впливової. В музичному тексті це проявляється у тому, що матеріал у кожній флейти написаний у своєму тональному центрі. Перша флейта – in C, друга in As. Принцип повторення малосекундового коливання, що розцвічене ритмічними розмаїттям, становить основу теми. Проведення досить схожого в ритмічному та інтонаційному плані матеріалу спочатку у першій, а потім й у другій флейти створює ефект канону, проте такого, коли кожний учасник діалогу розмовляє своєю “тональною” мовою.

Інакше побудована друга п'єса циклу. В партії першої флейти від 59 до 108 тактів лунає лише звук F з форшлагом, натомість у другій флейти йдуть короткі репліки, з яких, наче зі шматочків смальти, складається мозаїка мелодійної лінії. Взаємодія між лініями двох флейт напружена і спирається здебільшого також на секунду, часом утворюючи кластерні звучання. З 98-го такту відбувається остаточне ідеологічне поєднання цих ліній, які відтепер представляють майже ідентичний музичний матеріал, рухаючись майже в синхронній ритміці на відстані великої секунди одна від одної. Від 110 до 117 тактів у першій флейти відбувається розірвання меж одноманітного руху, й у неї проходить яскрава фраза декламаційного характеру. Вона асоціюється з висловом людини, яка довго не могла досягти бажання, що розбурхувалися в її підсвідомості, проте, нарешті, вони знайшли вихід та рівень свідомої

промови. Але ця перемога раціонального над емоційним не довготривала, адже твір завершується малосекундовим остинатно-ритмічним протистоянням обох флейт.

Серед інструментальних творів, де провідна роль відведена флейті, вирізняється Фантазія для струнного оркестру та флейти. Цю фантазію написано у липні 2015 року на прохання українського флейтиста С. Зубицького. Твір побудовано на мелодіях пісень з мюзиклу “Динамо”, авторами якого є П. К. Торсон, О. Безбородько, В. Тормахова та С. Ахунов. Дія мюзиклу відбувається у 1942 році: колишні футболісти київського “Динамо”, які з тих чи інших причин залишились в окупованому нацистами Києві, відроджують команду і, ризикуючи своїм життям, перемагають збірну німецьких військових у героїчному “Матчі смерті”. У Фантазії використано пісні “Cossacks”, “Are You Gonna Love Me Tomorrow”, “Kolya’s Dance”, “Kiev”. Відповідно, вся фантазія поділяється на чотири частини, що споріднює її зі жанром сюїти. Власне фантазія – це музична форма, “яка відрізняється в своїй побудові від сталих музичних форм рондо і сонатної. Форма фантазії – вільна і залежить від бажання композитора. Проте побудова фантазії повинна мати відому логічність” [6].

Виділення флейти як солюючого інструмента, протиставлене звучанню струнного оркестру, що утворює асоціації з концертним жанром, проте це враження виникає лише при першому погляді. В творі немає звичного для концерту протиставлення тутті-соло, боротьби чи змагання. Мелодійна лінія надана здебільшого флейті, яка виконує “партію вокаліста”, а струнний оркестр здійснює її супровід та підтримку. Власне сам твір (мюзикл “Динамо”) був написаний у ранній період творчості композитора і має більше відношення до “популярної”, ніж до “академічної” музики. Для нього характерні надзвичайна ліричність та щирість висловлення. “Небагатьом його колегам-“академістам” відомо, що Олег Безбородько пише чудові, мелодійні пісні (часом виступає автором не лише мелодії, а й тексту), які виконували Ані Лорак, Олександр Панайотов (Росія), Пол Торсон, Меліса Остін (обидва – США) та інші співаки” [1, с. 32]. Це зумовлює важливе місце вокального ліричного начала, яке здебільшого передається в партії флейти. У першому розділі фантазії втілено рішуче вольове чоловіче начало – назва пісні, яка тут використана “Cossacks” (“Козацька”) – двохдольний метр, досить швидкий темп створюють алюзію з військовими піснями. Мелодійна лінія проходить у струнних, натомість у партії флейти проходить матеріал, що нагадує звучання військового духового оркестру.

Другий розділ фантазії – це ліричний центр, де надзвичайно пластична лінія вокального характеру, для якої притаманне використання широкої інтерваліки, виконується флейтою.



Варто зазначити, що ця надзвичайно гнучка мелодика потребує неабиякої інтонаційної майстерності з боку як виконавця-вокаліста, так і флейтиста. Ще одним важливим аспектом, на який повинен звертати увагу виконавець, – це тривалі фрази, котрі необхідно виконувати на одному диханні. Після проведення основної мелодичної лінії у флейтовій партії виникають віртуозні пасажи.

У третьому розділі представлена скерцозність – це грайливий і жвавий танець. Партія флейти практично вся побудована на пасажах, стрибках, вона передає характер дитячих пустощів. Четвертий розділ – це фінал, в основі якого закладено пісню “Київ”. У ній не лише змальовані величні картини міста зі стародавньою історією, а й наявні звукообразальні елементи. Так від цифри 88 відбувається імітація дзвонів у партії флейти, до якої згодом долучаються й струнні. З 281 до 287 тактів у флейти проходить віртуозна велика каденція, на кульмінаційній точці якої завершується фантазія.

У Фантазії партія флейти залишається досить складною, проте основні виконавські труднощі пов’язані з проблемами інтонаційного характеру, диханням, фразуванням і набагато менше представлені новаторські прийоми гри на духових інструментах.

Отже, можна зробити певні узагальнення щодо специфіки ролі флейти в інструментальних камерних творах О. Безбородька. Композитор досить часто обирає цей духовий інструмент, створюючи щоразу нові ансамблеві склади: фортепіано та флейта, дует флейт, флейта та струнний ансамбль, флейта та віолончель. У кожному творі автор прагне розкрити певні особливості інструмента: акцентує на техніці виконання, тембральному забарвленні, психологічно-образній сфері. Однією з рис творчого методу О. Безбородька є звернення до провідних технік ХХ ст., що охоплює використання позатонального мислення, превалювання інтересу до сонорики, звернення до найновітніших прийомів гри на флейті. Для втілення неординарних та експресивних образів композитор часто виходить за межі “повсякденності”, що призводить до використання чвертьтонів, мультифонік, прийомів гри *whistle tone* та *tongue ram*. Дослідження інструментальних ансамблів О. Безбородька, в яких провідна роль надається флейті, свідчить про нескінченний спектр можливостей використання даного інструмента. Сучасна українська музична культура демонструє високий рівень розвитку композиторського мислення, що виводить її на один щабель з найновітнішими досягненнями світової мистецької практики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бентя Ю. Олег Безбородько: “У духовній музиці немає форматів!” / Ю. Бентя // *Музика*. – 2011. – № 4–6. – С. 30–33.
2. Володарский Ю. Композитор и пианист Олег Безбородько: “Классика – музыка для людей, у которых есть свободное время” / Ю. Володарський // *Еженедельник 2000*. – № 16 (603) 20. – 26 апреля 2012 г. – С. 18–19.
3. Найдюк О. Олег Безбородько на фортепіано імітує карпатську дримбу. – 2008. – Електронний ресурс. – Режим доступу: http://gazeta.ua/articles/culture-newspaper/_oleg-bezborodko-na-fortepiano-imituye-karpatsku-drimbu/217017.
4. Савчук І. “Міф про КОММОΣ” у дзеркалі сучасного музичного процесу / І. Савчук // *ART-KURSYV: Інформаційно-ілюстрований додаток до наукової теми “Мистецький рух України ХХ–ХХІ століть”*. Вип. 4. – К., 2010. – С. 9–13.
5. Танцов О. И. Новые приемы игры на флейте / О. И. Танцов. – М. : Научно-издательский центр “Московская консерватория”, 2011. – 80 с.
6. Фантазия // *Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона*. – С.-Пб.: Брокгауз-Ефрон. 1890–1907. – Электронный ресурс. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/105893/Фантазия.
7. Фрейд З. Вытеснение / З. Фрейд // *Зигмунд Фрейд. Основные психологические теории в психоанализе: очерк истории психоанализа: сборник*. – СПб. : Алетейя, 1998. – С. 108–123.

REFERENCES

1. Bentya, Yu. (2011), Oleh Bezborodko: “U dukhovnii muzytsi nemaie formativ!”, *Muzyka* [Music], no. 4–6, pp. 30–33. (in Ukrainian).
2. Volodarskiy, Yu. (2012), Kompozitor i pianist Oleg Bezborod'ko: “Klassika – muzyka dlya lyudey, u kotorykh est' svobodnoe vremya”, *Ezhenedel'nik 2000* [Weekly 2000], Iss. 16 (603), pp. 18–19. (in Russian).
3. Naidiuk, O. (2008), *Oleh Bezborodko na fortepiano imituie karpatsku drymbu* [Oleg Bezborodko on the piano imitates Carpathian drymba], available at: http://gazeta.ua/articles/culture-newspaper/_oleg-bezborodko-na-fortepiano-imituye-karpatsku-drimbu/217017 (access January 25, 2017). (in Ukrainian).
4. Savchuk, I. (2010), “The Myth of КОММОΣ” a mirror of modern musical process, *ART-KURSYV. Informatsiino-iliustrovanyi dodatok do naukovoï temy “Mystetskyi rukh Ukrainy XX–XXI stolit* [ART-italics. Information illustrated addition to the scientific theme “Art movement of Ukraine of XX–XXI century”], Iss. 4, Kyiv, pp. 9–13. (in Ukrainian).
5. Tantsov, O. I. (2011), *Novye priemy igry na fleyte* [New methods of playing on the flute], Moscow, Nauchno-izdatelskiy tsentr “Moskovskaya konservatoriya”. (in Russian).

6. Fantaziya, (1890-1907), *Entsiklopedicheskiy slovar F. A. Brokgauza i I. A. Efrona* [Collegiate Dictionary F. A. Brockhaus and I. A. Efron], Saint Petersburg, available at: http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/105893/Fantaziya (access December 20, 2016). (in Russian).
7. Freyd, Z. (1998), Crowding out, *Osnovnyie psihologicheskie teorii v psihoanalize. Ocherk istorii psihoanaliza* [The main psychological theories of psychoanalysis. Outline of the history of psychoanalysis], Saint Petersburg, Aleteya, pp. 108–123. (in Russian).

УДК 78.041/.049; 784.5

Вікторія Драганчук

**УКРАЇНСЬКИЙ РЕЛІГІЙНО-ЕТИЧНИЙ ЕГО-КОНЦЕПТ
У ДИСКУРСІ “САДУ БОЖЕСТВЕННИХ ПІСЕНЬ”
ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ – ІВАНА КАРАБИЦЯ**

У статті проаналізовано втілення українського Его-концепту в творі І. Карабиця, що реалізує Сквородинський сенс життєтворчості – від “материнської землі”, через життєві хвилювання, до веселості Серця і перебування у Бозі. Відзначено символіку ліричного тенора як архетипу національного співу й асоційованої з філософом флейти-сопілки.

Ключові слова: Сквородинський архетип, веселість серця, необароковий концерт, партесний концерт, музична традиція.

Викторія Драганчук

**УКРАИНСКИЙ РЕЛИГИОЗНО-ЭТИЧЕСКИЙ ЭГО-КОНЦЕПТ
В ДИСКУРСЕ “САДА БОЖЕСТВЕННЫХ ПЕСНЕЙ”
ГРИГОРИЯ СКОВОРОДЫ – ИВАНА КАРАБИЦА**

В статье проанализировано воплощение украинского Эго-концепта в произведении И. Карабица, которое реализует Сквородинский смысл жизнетворчества – от “материнской земли”, через жизненные волнения, к весёлости Сердца и пребыванию в Боге. Отмечено символіку лирического тенора как архетипа национального пения и ассоциированной с философом флейты-сопилки.

Ключевые слова: Сквородинский архетип, весёлость сердца, необарочный концерт, партесный концерт, музыкальная традиция.

Viktorія Drahanchuk

**THE UKRAINIAN RELIGIOUS AND ETHICAL EGO-CONCEPT
IN DISCOURSE OF “THE GARDEN OF THE DEVINE SONGS”
BY HRYHORIY SKOVORODA – IVAN KARABYTZ**

Indeed correct development strategies of the state, without exaggeration, are formed in its spiritual sphere, which determines the development of all other areas of society. What a nation tends actually that it gets in end. Ukraine has an invaluable treasure; it is a reflection of the divine Word in the light of their own mentality, their collective inner “I”. It made by the “lover of the Holy Bible” from cossack family Hryhoriy Skovoroda.

Displaying of Ukrainian Ego-concept as Skovoroda’s metaphysical vision through the prism of Baroque musical discourse by Ivan Karabytz is analysed in the article. The composer constructed the dramatic line in a similar way to Skovoroda’s meaning of life making, from “maternal earth” through stormy excitement in life sea, to “Heart gladness” and to being in God. The symbols of lyric

tenor as “the national vocal singing archetype” (I. Prystalov) and associated with the philosopher flute-panpipe is noted during this study. I. Karabytz referring to Skovoroda’s poetry updates the genre of many voices concert, embodying its meaning in a modern style and continuing the tradition of “high” Baroque of Mykola Dyletsky and of the “golden age” of choral concert. This is reflected in contrasting comparison of parts (six parts of the concert are complex a binary form) and in using of certain features (but not the entire structure) as diatonic, episodic a cappella, especially the choral texture, polyphony and more. In general, see the intonational influences of choral chant in polyphony and folk singing in soprano, the combination of monodical, harmonic and polyphonic compositions, and the principles of modal and tonal thinking.

The prologue of the concert symbolizes Ukrainian cardiocentrism. Composer uses the tenor’s solo performing 13th song “Ah field, green field...” what echoes the “Song of Songs” by Solomon. Prologue shows a mother earth, small motherland, everyone saves cordial relationship and heartfelt unity with its nature. The work pans used the famous chant “For everybody town a temper and rights...” It was a philosophical parable about the possibility of spiritual immortality, the only way in which is crystal purity of conscience. The first lines are voiced tenor and bass duet, in which quasiisozorymic sound along with the octave, quint appear harsh dissonances that conjures grotesque “grassroots” baroque. In the final which is a clear imitation of many voices concert a cappella the choir sings solemnly the answer to the main question of the life meaning in light catharsis sounding: “The heart gladness is a pure light...” At the end the pastoral flute-panpipe melody sounds, it personified the philosopher Hryhoriy Skovoroda who knew the divine in yourself. It is a first Neobaroque concert in Ukrainian music.

Key words: Skovoroda’s archetype, gladness of heart, Neobaroque concert, many voices concert, music tradition.

Правильні стратегії розвитку держави, формуються без перебільшення в її духовній сфері, яка визначає розвиток усіх інших напрямів життєдіяльності суспільства. До чого *насправді* прагне нація, те, врешті, й отримує. Україна має неоціненний скарб – осмислення божественного Слова крізь призму власної ментальності, свого колективного внутрішнього “Я”, що здійснив вихідець із козацького роду, “любитель Святої Біблії” Григорій Сковорода. Наскільки ми сьогодні знаємо і, тим більше, використовуємо релігійно-етичну концепцію проповідника – актуальне питання, що змушує постійно звертатися до його спадщини, маючи надію на її осмислення широким соціумом як через вербальні тексти, так і крізь призму музичного відображення, що розпочав робити сам філософ-музикант Г. Сковорода.

Після століть майже повного мовчання Сковородинська тема “відкривається” в сучасній музиці у 1971 році Концертом для хору, солістів та оркестру “Сад божественних пісень” І. Карабиця, написаним до 250-річчя від народження філософа. Твір був продовженням пошуків молодого композитора у вокальному жанрі, започаткованих “Vivere memento” на слова І. Франка і, водночас, перегукувався з поемою-симфонією “Сковорода” Павла Тичини, виданою у ті ж роки з нагоди ювілею філософа. А головне – він став першим необароковим концертом, що віддав данину творчості М. Березовського і Д. Бортнянського, тим самим продовживши континуальність української музичної традиції, знаковим жанром якої є великий хоровий концерт, художній символ для озвучення універсальних ідей людства. Прикметно, що до текстів (латинських) Г. Сковорода композитор звернувся і наприкінці життєвого шляху, з нарисів ненаписаного твору виникла Елегія для струнного оркестру І. Карабиця – В. Сильвестрова (2000...2002).

Звичайно, дуже складно було сповна висловити релігійне, метафізичне світовідчуття у 1970-х роках. Як згадувала дружина композитора М. Копиця, ідею написати твір на тексти Г. Сковорода підказав відомий філософ С. Кримський. І. Карабиць, який належав до набожної сім’ї, при виданні клавiру довго боровся за те, щоб у назві залишили “божественних”... [4, с. 17]. За словами митця, що наводять ряд дослідників, “звернувшись до творчості Григорія Сковорода, я захопився надзвичайно – і не тільки піднесеним складом його думок і почуттів, а й самою особистістю поета, його дивовижним життям. Полонили мене і своєрідна мелодика староукраїнської лексики, і мудрість та невмирущість відстоюної у століттях думки” [2]. Тому,

як акцентує Л. Кияновська, звернення до постаті Г. Сковороди бачиться зовсім не “датським”, а філософсько-естетичні постулати мислителя, його трактування християнських ідей стало суголосним тим настроям і потребам, які виникали в колі української інтелігенції покоління “шістдесятників” і самого І. Карабиця. Ці постулати, переосмислені зі сучасних позицій, дослідниця визначає в трьох тезах: концерт у національному хронотопі як демонстрація позиції шістдесятництва, що опиралася все більшому наступові стагнації; кореспондування символіки завжди актуальних і понадчасово універсальних текстів Г. Сковороди до вільної людини в ситуації брежнєвської ідеології; багатовимірність, що виникає у процесі “езопового діалогу” композитора з поетичними текстами минулого – для концерту притаманні риси і старовинного канту, і барокового концерту, і фольклорно-імпровізаційні та ритуальні джерела, і театралізованість вертепу й барокової опери з афектами [3].

Які ж риси цієї аури привніс І. Карабиць у дискурс з Г. Сковородою? З урахуванням генетично-родинного, “...корінневе відчуття патріотизму, не кон’юктурно-галасливого, а внутрішньо-глибинного, було притаманне Іванові до кінця життя... Почуття відповідальності за живих, співчуття і любов до скривджених дається Богом як талант, – це риси людяності” [4, с. 17]. У цьому – особлива “аура композитора”, що висвітлюється різними відтінками Музики як “своєрідна духовна багатовимірність, що проростає особливим, притаманним цьому митцеві змістом” [4, с. 11]. Саме крізь призму особистості композитора, у багатовимірності дискурсу зі словом Г. Сковороди втілюється український Его-концепт у “Саду божественних пісень”.

Концерт докладно проаналізований у статтях Л. Мельник [5], Л. Рязанцевої [7], І. Таркової [9–10], А. Терещенко [11] та ін., цілісно постаті митця присвячені брошура Г. Єрмакової [2], монографія Л. Кияновської (рукопис) [3], дисертаційне дослідження О. Гуркової [1], у низці праць автори вивчають окремі аспекти творчості митця.

Мета статті – виявити сенс українського Его-концепту як метафізичної візії Г. Сковороди, репрезентованої у музичному дискурсі твору І. Карабиця.

Що каже нам Г. Сковорода? “Світ ловив мене, та не спіймав” – у написі, що поєднує життєвий і післяжиттєвий світи філософа, виразився маніфест Свободи і волі до її досягнення як вищої цінності. “Не впійманий” пристрасно-гріховним світом, мислитель піднявся вище цього світу, запалив світло свого Серця, і показав нам у національно-характерній формі, крізь псалми і притчі, сенс Христового вчення самовдосконалення як “святий спокій радості Серця”, чого досягають у саморефлексії. У метафізичній концепції мислителя божественне світло є, водночас, радістю серця і постає у свободі (від пристрасей і матеріального світу, що “...не спіймав”), як синтез святого спокою – кордорефлексії (на протигагу “сатанинському” хвилюванню) та воledії, “пробудження” для подвигу самопізнання. Проектуючи описані вище ідеї “пробудженого” філософа на структуру української національної ментальності, бачимо кордо-первнєву “радість серця” і воле-первнєву “міць духу” як грані божественного у людині, яке досягається у самопізнанні, “пробудженням” у собі світла божественної Любові.

У збірці “Сад божественных пѣсней, прозябшій из зерн священнаго писанія” – “поетичній автобіографії” філософа, відлунні його напружених духовних змагань [12, с. 19], він залишається глибоко віруючим, вивисуючись над лещатами й ортодоксальної церковної, і антицерковної доктрин.

Іван Карабиць, звертаючись до поезії Григорія Сковороди, актуалізує жанр партесного концерту, втілюючи його сенс у модерній стилістиці, продовжуючи і традиції “високого” бароко М. Дилецького, і “золотої доби” хорового концерту. Це проявляється у контрастному зіставленні частин (шість частин концерту становлять складну двочастинну форму) та у використанні таких окремих рис (а не всієї структури) як діатонічність, епізодична акапельність, особливості хорової фактури, поліфонічність тощо. При цьому використовує народно-ладову діатоніку, яка у накладанні голосів створює сучасні кварто-секундові звучання, а її народний колорит проступає в унісонах і паралелізмах. У цілому в творі вбачають інтонаційні впливи знаменного розспіву в хоровому багатоголосі та пісенності у сопрано, поєднання монодійного, поліфонічного і гармонічного складів, ладових принципів модального й тонального мислення, в результаті чого “парадоксальність таких сполучень і викликає надзвичайний естетичний ефект” [10, с. 108]. Дві великі частини композиції яскраво

відображають дві національно-ментальні грані, тому концепцію концерту в сенсі втілення релігійно-етичного Его можемо трактувати як досягнення божественного стану “веселості серця” через здобуття свободи саморефлексії і волевиявлення. Це створюється усім комплексом засобів – від вибору текстів філософа до загального музичного втілення та конкретної інтонаційно-лейтмотивної акцентуації окремих смислів.

Пролог розпочинається зі соло тенора, що виконує 13-ту пісню “*Ах поля, поля зелені...*” із зерна: “Зійдїть із середовища їхнього...”, “Ідїть у село, яке перед вами”, “Там повила тебе мати твоя”¹ з “Пісні над піснями” Соломона. Л. Ушкалов стверджує, що Г. Сковорода говорить про сільську ідилію (типовий буколїчний образок – квітучі поля, пастух, вівці, чисті струмки, спів птахів і сопілки) та мудрий спокій, нав’язуючись до поезії Вергілія: за епіграф до раннього автографа цієї пісні слугують слова з “*Георгік*”: “*O fortunatos nimium bona si sua norint agricolas!*” – “О, над усе щасливі хлібороби, аби тільки вони відали про своє добро!” [12, с. 20]. Пролог є яскравим кордоцентричним символом: він показує материнську землю – малу батьківщину, з якою зберігає сердечний зв’язок кожна людина (біблійне “зерно”) і демонструє сердечне єднання з природою “райської” батьківщини – полем, лісом, ріками, де за щастя померти.

Іван Карабиць вкладає початкові кордоцентричні рядки у уста ліричного тенора. Хто такий ліричний тенор в українській традиції? Це – архетип національного вокального співу, обґрунтовуючи який І. Присталов висловив ідею про образно-семантичне навантаження та естетизацію ліричного тенора, для якого притаманні найвиразніше інтонування у високому регістрі, широкий вокальний діапазон і високорозвинена техніка мелізматичного співу в контексті ліричної образної модальності й піднесеного і статично-урочистого виконання відповідних оперних партій [6, с. 7]. Соло тенора виконує дві перші строфи у дусі розспівної народної пісенності чи то світського (побутового) канта. Натомість далі, коли змальовано “*жайворонок меж полями, соловейко меж садами...*”, “*музикою воздух растворенный...*”, “*и на всю свою свирѣль выдает дрожливый трѣль...*”, композитор забирає поетичний текст, а залишає тільки музику – соло флейти, яка виспіває сопілкові пасторальні награти зі соковитими трелями. Отож, надзвичайно влучна знахідка композитора: соло ліричного тенора – архетипу українського вокального співу, у поєднанні з флейтовим награтем – це персоніфікований символ самого Г. Сковороди – мандрівного філософа-музиканта, який співав власних пісень й у мандрівках ніколи не розлучався з флейтою або сопілкою (як і з Біблією та своїми писаннями). У творі флейтові соло звучатимуть у вузлових драматургічних моментах, ними розпочинається і завершується концерт.

Перша частина “*Всякому городу нрав и права...*” за піснею 10-ю із зерном з книги Ісуса, сина Сирахового: “Блажен муж, що в премудрості помре. І що в розумі своїм повчається святині” [8, с. 291]. Попри “дух сатиризму”, це метафізична поезія, що за ідейним та образним ладом нагадує старожитні лірницькі пісні про Страшний суд, святого Миколая, хресну муку Спасителя й особливо псалму “Нема в світі правди, Правди не зиськати”. З іншого боку, пісня є наслідуванням “Оди до Мецената” Горация, де у “пороках черні” криється безладна мішанина пристрастей, якої мудра людина повинна цуратися [12, с. 19]. Сковорода “створює чи не найліпшу в українській метафізичній ліриці набожну пісню про світове “різнопуття”, а власне – про “ліву”, погибельну, та “праву”, спасенну, дороги людського життя” [12, с. 20].

Відомий кант став філософською притчею про можливість духовного безсмертя, єдиним шляхом до якого є кришталева чистота совісті. Перші рядки виголошує дует тенора і баса, у квазіізоритмічному звучанні яких поряд з октавами, квінтами з’являються різкі дисонанси, що викликають асоціацію з гротеском “низового” бароко. Так звучать перші рядки: “*Всякому городу нрав и права; Всяка имѣет свой ум голова...*”. Композитор не подає розлогу розповідь про те, хто як проводить життя, в яких буденних клопотах його марнує. Не введено

¹ Тут і далі біблійні цитати подані за виданням творів Г. Сковороди під редакцією В. Шевчука, який зазначив, що цитати зі Святого Письма, які Г. Сковорода часто подавав у вільному перекладі, в пропонованому виданні перекладені за авторським текстом із посиланням на сучасний переклад Біблії (Британське і Закордонне Біблійне товариство, Лондон, 1962), що здійснив І. Огієнко [8, с. 289].

до цієї частини концерту і слів про “смерть з косою”, яка неминуче спіткає усіх, хто змарнував життя у клопотах: *“Смерть страшна, замашина косо! Ты не щадишь и царских волосов... Кто ж на ея плюет острую сталь? Тот, чья совесть, как чистый хрусталь...”* Ці поетичні рядки композитор “приберіг” для драматичної чотириголосної фуги в кульмінації четвертої частини, у зоні “золотого січення” концерту, натомість першу частину завершує частину риторичним: *“А мнѣ одна только в свѣтѣ дума, Как бы умерти мнѣ не без ума.”* Це хорівий епізод з контрастуючими унісонами, секундами і квартами, які “підхоплює” оркестр, скандуючими кульмінаційними акордами з виразними секундами, а у третьому проведенні – імітаційністю, що викликає аналогії вже до “високого” бароко.

Друга частина *“Чолнок мой бури вихр шатает...”* написана на дві пісні. Пісня 29-та є останньою за часом написання зі “Саду...”, в якій здійснюється покаєння, за зерном “Укінець такого “Повели бури” та інше”. “Хто ж це такий, що вітрам і воді наказує, і вони його слухають?” (Євангеліє від Луки, VIII – 25)”. Поет звертається до біблійного сюжету утихомирення Ісусом Тиверіадського озера, і Христос уподібнюється йому до Петри – кам’яної скелі, де той сподівається знайти пристанище після життєвих бур: *“О Маріин сыне! Ты буди едина Кораблю моему брегом... Избави мя от напасти, Смири душе тлѣнны страсти, Се дух мой терзают, Жизнь огорчают, Спаси мя, Петра, молюся!”* Інша пісня – 17-та, названа *“Видя житія сего я горе...”*, за зерном “Житейське море, що даремно хвилюється, та інше”, де автор, вражений життєвим горем, прагне пристати до “пристані тихої” і звертається до Спасителя: *“О Христе! не даждь сотлѣть во адѣ!”* Ведучим знову є тенор, звучить його лірико-драматичне соло на фоні звукообразальності в оркестру, що покликана показати картину плескоти хвиль, на яких хитається корабель життя героя. Тематизм соло та супроводу базований на яскравих музично-риторичних фігурах: афективні секундові “зітханья” – фігура виражальної дії “suspuration”, які в оркестрі подвоюються, згодом потроюються і насичуються далі шарами фактури; проникають тритонові ходи – фігура “passus duriusculus”, котрі ніби прагнуть “вистрибнути” з кола “suspuration”, що асоціюється із життєвими негараздами. Напруження постійно збільшується, хроматизована мелодика крок за кроком рухається вгору, опановуючи все наступні вершини, аж до кульмінаційного *“Се мя море пожирает!”* на фоні тремоло септакорду з доданою збільшеною квартою у низькому регістрі оркестру. Цей епізод у контексті кордоцентричної концепції – яскравий приклад “боріння” всередині свого Серця, що проживає людина, яка захлинається у вирі бурхливого життя. Пошуки продовжує хор у фугато про горе “житія сего”, який стверджує трагічну кульмінацію частини *“О горе суцим в нём!”* і завершальний епізод соло тенора й хору. Тут є відмінність концепцій поетичного і музичного творів: останній у другій частині зосереджений на переживанні тягот бурхливого душевного життя, без звернення до Христа-Спасителя, яке є ключовим у Г. Сковороди. Звичайно, історико-політичні умови створення концерту в радянську добу не давали авторові змоги демонструвати таку відверту релігійність, отож, частина завершується неупокореним сенсом: *“Ах, нѣсть мнѣ днесь мира И нѣсть мнѣ навклира... Ах ты мука, моя мука!”*. Він символізує “тоску” Серця, що “пожирає” героя. Це той негативний стан, котрий Г. Сковорода показує як антитезу до радості серця як божественного стану і, відтак, вищого блага людини.

Відповідь, до чого потрібно прагнути, дана у третій частині *“Не пойду в город богатый...”* за піснею 12-ю. Вона виникла із зерна “Блаженні вбогі духом” (Євангеліє від Матвія, V – 3), тобто “Премудрість книжника в доброчасності святкування, а коли умалється в діяннях своїх, упремудриться” (Сирах). “Змалійте і розумійте...” Отож, “блаженні вбогі духом, бо таких є Царство Небесне”. Духовна вбогість, тобто постійний **шлях до богоєднання, або перебування “в Бозі”**, як це вживав Г. Сковорода, і водночас визнання божественної вищості, противага гордині, що Іоанн Золотоуст назвав “смиреномудрієм”. Мудрість у всьому бачити вищу волю Бога – сенс цього зерна. Філософ вказує, що у природі варто шукати стан божественної гармонії, що приносить веселість та спокій – ту саму радість серця, котра є божественним станом людини, і повторює це у приспіві: *“О дуброва! О зелена! О мати моя родна! В тебѣ жизнь увеселенна, в тебѣ покой, тишина!”* Для здійснення самопізнання людині потрібні “здравый ум” та “умности Христовы”, “хлѣб да вода”, “покой да воля свята”, і якщо до цього “грѣх еще побѣдитъ”, то це є найважливіша “вигода” людини. Таким чином, у пізнанні

Христового вчення, у спокої та свободі, що є у “дуброві” – такому любимому українцями, предвічному гаю, символі єдності з природою, – бачить Г. Сковорода здійснення життєвого шляху: *“О дуброва! О свобода! В тебѣ я начал мудрѣть, До тебе моя природа, в тебѣ хочу и умрѣть”*¹. У музиці домінує сольючий бас, який символізує силу “смирennemудрія”. До нього долучаються хоріві голоси, що поступово нашаровуються імітаційно до кульмінації в епізоді-фугато у квазіпартесному викладі.

Після пасторального інструментального епізоду з флейтово-сопілковими награшами на фоні витриманих квінт знову звучить хорове фугато *“Не хочу ѣздить на море б...”*, уже на фоні оркестрового супроводу, яке доходить до кульмінації *“Не хочу городов, не хочу чинов”* – патетичного висловлювання, що є квінтесенцією вольового спротиву життєвим звабам. Після ще одного чергування хорового та симфонічного епізодів пасіонарно декламується генеральна кульмінація третьої частини, де композитор проводить головну ідею філософа – *“О дуброва! О свобода!..”*, підкреслену контрастним викладом – гомофонним, куди “на мить” проникає імітаційність, на фоні останнього витриманого звуку з’являється короткий флейтово-сопілковий нагрощ, і яка знаходить завершення в оркестровій коді з підкреслено-урочистими унісонними звучаннями.

Таким чином, український релігійно-етичний Еґо-концепт у першій великій частині концерту “Сад божественних пісень” зосереджений у кордоцентричній радості Серця й обов’язковою умовою має душевний спокій як перебування “у Бозі” та свободу, виплекану з другого, вольового первня. Тому в другій частині здійснюється перенесення здобутої внутрішньої свободи на терени зовнішні, що є свідченням воле-прагнення національного Еґо. Відбувається це не відразу, а у процесі всього подальшого розвитку, що відштовхується від лірико-драматичного центру концерту, зосередженого у четвертій частині зі шести *“Распрости вдаль взор твой”*, написаний на пісню 22-гу за зерном “Пам’ятай про останнє своє і не соґришай” (Сирах). “Буває, дорога людині здається простою, та кінець її – стежка до смерті” (Приповісті Соломонові, XIV – 12). У Г. Сковороди бачимо подібне твердження: *“Є шлях, що виглядає як правдивий, а в кінці його – пекло”*.

Соло альтя спочатку нагадує барокові арії з багатою орнаментикою, його початкова фраза побудована на розспіваній музично-риторичній фігурі хреста, в якій поєднано чисту і зменшену кварта. Таке зіставлення кварт у цій фігурі використав Б. Лятошинський у хорі на вірші Т. Шевченка “Тече вода в синє море”, а також в інших творах. Якщо у Б. Лятошинського ця фігура має напружено-драматичне вираження, то в І. Карабиця – лірико-драматичне. Альтове соло чергується з хоровими епізодами, в тому числі з двоголосною фугою “Распрости вдаль взор твой”, а згодом стає рубатно-речитативним – *“На коих вещах основал ты дом?”*. Композитор користується звукообразальністю для показу вихору, що розмітає “будинок з піску”, вводить в оркестрі фігуру зі “злітаючого” вгору пасажу, що завершується треллю, а в наступному епізоді пронизливим гліссандо, “підстрибуючими” звуками створює містерійну картину “танцю смерті”. Це гротескний епізод *“Смерте страшна, замашная, замашная косо”*, написаний на текст завершення пісні 10-ї “Всякому городу нрав и права...” на типовий для “низового” бароко сюжет про “смерть з косою”. Драматична чотириголосна fuga слугує яскравим контрастом до ліричного альтового висловлювання. Частина завершується соло альтя, що остаточно встановлює кордоцентричний настрій.

П’ята частина *“Лутче час”* створена за піснею 23-ю “О дражайше жизни время...”. Автор вказує зерно так: *“Із цього: “Зникають у марноті дні” (Книга пророка еремії, XX – 18). “Час відкупу... Відступіть і зрозумійте”*. Сковорода твердить про швидкоплинність життя, марні трати часу на пустопорожні справи, про невороття часу і робить висновок, який цитує І. Карабиця: *“Лутче час честно жить, неж скверно цѣлый день, Лутше один день свят от безбожнаго года, Лутше один год чист, неж десяток сквернен, Лутше в пользѣ десять лѣт, неж весь вѣк без плода.”* Після гротескного епізоду про смерть відбувається наростання напруження, що знайде вихід уже в завершальному апофеозі. Для динамізації розвитку

¹ У такому “предвічному гаю” бачив свій рай і Т. Шевченко, де “веселенько заспіваєм”, що написав у передсмертних рядках (“Чи не покинуть нам, небого...”, 14 лютого 1861).

залучаються інтонаційні матеріали з різних частин концерту, чергуються імітаційні фрагменти з гомофонними, використовуються фонічні ефекти паралельних тризвуків і фактурних нашарувань у хоровому звучанні. Це посилюється драматичним тематизмом у партії оркестру, з опорою на кварто-секстові висхідні інтонації у пунктирному викладі тощо. Завершується частина соло флейти і соло тенора, як арка з першої частини. Тенор озвучує фрагмент тексту пісні 21-ї *“Щастіє, гдѣ ты живеш? Горлицы, скажите!..”*, де Г. Сковорода стверджує, що *“все є любов...”* та вказує на внутрішнє знаходження щастя: *“Перстом мене не торкай, бо так не пізнаєш, зовні мене не шукай, бо не відшукаєш”*, а І. Карабиць завершує соло словами, зверненими до щастя: *“Ты мати и дом, днесь ты вижу, днесь ты слышу!”*

Шоста частина *“Прошли облака. Радостна дуга сіяет...”* за піснею 16-ю – фінал-апофеоз концерту. Вона виросла із зерна *“На цю силу: “Я веселку свою дав у хмарі”* (Буття IX – 13). Григорій Сковорода співає гімн життю, основа якого – *“веселість сердечна”*, адже лише в радості серця живе людина, натомість туга є не-життям, є смертю: коли *“кволості край, встав я із гроба”*. Ця частина – яскраве наслідування партесного концерту, відповідно, вирішена майже цілком а саррелла. Світло веселості створюється уже в першому акорді – мажорному тризвуку *“С”*, яким, до речі, й закінчується концерт, а також у діатонічному розвитку тематизму, у домінуванні *“небесного”* колориту партії сопрано (чи не вперше у концерті), у тематизмі, де вирізняються висхідні квінтові, секстові та октавні ходи, які відтіняють акорди квазінародної квартово-секундової будови в партії оркестру. У ясно-катартичному звучанні гармонічного викладу з тональною опорою A-fis хор урочисто проводить відповідь на головне питання про сенс життя: *“Веселие сердечное есть чистый свет ведра...”* – світло небес бачить проповідник саме у своєму Серці, в його радісному настрої. На фоні завершального мажорного тризвуку звучить пасторальний флейтово-сопілковий награв, персоніфікований із Г. Сковородою, що пізнав божественне у самому собі.

Музичний дискурс концерту *“Сад божественних пісень”* І. Карабиця, митця, що *“мислив серцем”*¹, актуалізує світоглядну картину українського генія Г. Сковороди. Її головні аспекти – про макро- (Всесвіт), мікро- (людина) і символічний (Біблія) світи, про Серце (що називаємо символом Сковородинського архетипу) як вмістилище Бога в людині та подвиг його самопізнання, про божественне світло і про *“сродну працю”*, яка уможливило розвинути даний Богом талант, а також ті, які крізь призму сучасного музичного мислення показує І. Карабиць – про веселість Серця як божественне відчуття та пристрасті, що його руйнують, і *“кришталеву совість”*, що є джерелом безсмертя. Ці ідеї, які філософ читає у Біблії, де *вбачає основою християнства не скорботу, а радість*, є надзвичайно сучасними – вони підтверджуються останніми дослідженнями квантових наук і якнайточніше й найповніше змальовують моральні чесноти людини і народу. Композитор побудував драматургічну канву твору в аналогії до Сковородинського сенсу життєтворчості, провівши лінію розвитку від *“материнської землі”*, через хвилювання у морі життя і до веселості Серця, до перебування *“у Бозі”* як подвигу самопізнання; а у стилістичному вирішенні поєднав три вагомні музично-ментальні сфери – глибинно-національну, виражену пісенними пластами і символікою національно-характерних ліричного тенора і флейти-сопілки, алюзією до *“золотої доби”* української філософії та музики і діалогом з проповідником Сковородою, і постійною присутністю сучасника в особах й автора, і виконавця, і слухача. Концерт для хору, солістів та оркестру є одним із вершинних явищ у художньому втіленні національного Еґо-концепту крізь призму чистоти християнської релігійності і водночас ініціює нові звернення до слова Г. Сковороди.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Гуркова Ольга Михайлівна ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – К., 2016. – 18 с.
2. Єрмакова Г. Іван Карабиць / Г. Єрмакова. – К. : Музична Україна, 1983. – 48 с.

¹ Так висловилася Л. Кияновська у передачі пам’яті митця *“Музика і музиканти. Vivere memento”*.

3. Кияновська Л. Іван Карабиць : Монографія / Любов Кияновська (рукопис).
4. Копиця М. Аура пам'яті / Маріанна Копиця // Науковий вісник НМАУ. – Вип. 31 : Vivere memento (“Пам'ятай про життя”) / Статті і спогади про Івана Карабиця. – К., 2003. – С. 10–20.
5. Мельник Л. “Сад божественних пісней” Івана Карабиця в контексті необароко європейського та українського / Лідія Мельник // Науковий вісник НМАУ. – Вип. 31 : Vivere memento (“Пам'ятай про життя”) / Статті і спогади про Івана Карабиця. – К., 2003. – С. 88–96.
6. Присталов І. К. Ліризм як жанрова основа українського оперного співу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 музичне мистецтво / Присталов Ігор Костянтинович ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2008. – 16 с.
7. Рязанцева Л. “Сад божественных песней” Ивана Карабица – возрождение старинного жанра / Лариса Рязанцева // Науковий вісник НМАУ. – Вип. 31 : Vivere memento (“Пам'ятай про життя”) / Статті і спогади про Івана Карабиця. – К., 2003. – С. 97–100.
8. Сковорода Г. С. Сад божественных пісень / Григорій Сковорода ; [упоряд., передм., прим. В. Шевчука]. – К. : Школа, 2007. – 334 с.
9. Таркова И. Тональная структура Концерта для хора, солистов и симфонического оркестра на слова Г. Сковороды “Сад божественных песней” И. Карабица / И. Таркова // Музичне мистецтво : Зб. наук. статей. – Вип. 5. – Донецьк, 2005. – С. 104–113.
10. Таркова І. Про склад і ладову організацію фіналу Концерту для хору, солістів та оркестру на слова Григорія Сковороди (“Сад божественних пісней”) Івана Карабиця / І. Таркова // Науковий вісник НМАУ. – Вип. 31 : Vivere memento (“Пам'ятай про життя”) / Статті і спогади про Івана Карабиця. – К., 2003. – С. 101–107.
11. Терещенко А. Вокально-симфонічні твори Івана Карабиця в контексті розвитку жанру в українській музиці 70–80-х років ХХ століття / Алла Терещенко // Науковий вісник НМАУ. – Вип. 31 : Vivere memento (“Пам'ятай про життя”) / Статті і спогади про Івана Карабиця. – К., 2003. – С. 75–87.
12. Ушкалов Л. Сковорода та інші. Причинки до історії української літератури / Леонід Ушкалов. – К. : Факт, 2007. – 552 с.

REFERENCES

1. Hurkova, O. M. (2016), “The work of I. Karabyts in the context of genre and stylistic tendencies in Ukrainian music of the last third of the 20th century”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical Art), 17.00.03, The Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 18 p. (in Ukrainian).
2. Yermakova, Halyna (1983). *Ivan Karabyts* [Ivan Karabyts], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
3. Kyianovska, Liubov. *Ivan Karabyts, Monohrafiia* [Ivan Karabyts, Monograph], Manuscript. (in Ukrainian).
4. Kopytza, Marianna (2003), *Aura of the Memory*, *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy, Vivere memento (“Pamiatai pro zhyttia”), Statti i spohady pro Ivana Karabytsia* [Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine, Vivere Memento (“Remember about the life”), articles and memories about Ivan Karabytz], vol. 31, Kyiv, pp. 10–20. (in Ukrainian).
5. Melnik, Lidiia (2003), “The Garden of the Devine Songs” by Ivan Karabitz in the Contents of the European and Ukrainian New Baroque Style, *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy, Vivere memento (“Pamiatai pro zhyttia”), Statti i spohady pro Ivana Karabytsia* [Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine, Vivere Memento (“Remember about the life”), articles and memories about Ivan Karabytz], vol. 31, Kyiv, pp. 88–96. (in Ukrainian).
6. Pristalov, I. K. (2008), “Lyrics as a genre basis of the Ukrainian opera singing”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical Art), 17.00.03, Odessa state musical academy named A. V. Nezhdanova, Odessa, 16 p. (in Ukrainian).
7. Ryazantzeva, L. (2003), “The Garden of the Devine Songs” by Ivan Karabitz – the Revival of the Ancient Genre, *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy, Vivere memento*

- (“*Pamiatai pro zhyttia*”), *Statti i spohady pro Ivana Karabytsia* [Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine, *Vivere Memento* (“Remember about the life”), articles and memories about Ivan Karabytz], vol. 31, Kyiv, pp. 97–100. (in Russian).
8. Skovoroda, Hryhorii (2007), *Sad bozhestvennykh pisen* [The Garden of the Devine Songs], ordering by V. Shevchuk, Kyiv, Shkola. (in Ukrainian).
 9. Tarkova, I. (2005), The tones structure of the Concert for the choir, soloists and the orchestra “The Garden of the Devine Songs” by I. Karabitz, *Muzychne mystetstvo, Zbirnyk naukovykh prats* [Music art, Collected of scientific works], vol. 5, Donetsk, pp. 104–113. (in Russian).
 10. Tarkova, I. (2003), About the Components and Harmony System of the Final Part of the Ivan Karabitz’s “Concert for the Choir, Soloists and the Orchestra”, lyrics by Gregory Scovoroda “The Garden of the Devine Songs”, *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy, Vivere memento* (“*Pamiatai pro zhyttia*”), *Statti i spohady pro Ivana Karabytsia* [Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine, *Vivere Memento* (“Remember about the life”), articles and memories about Ivan Karabytz], vol. 31, Kyiv, pp. 101–107. (in Russian).
 11. Tereschchenko, Alla. (2003), Ivan Karabitz’s Vocal and Symphonic Works in the Contents of the Genre Development in the Ukrainian Music of the 70-ties – 80-ties of the 20th century, *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy, Vivere memento* (“*Pamiatai pro zhyttia*”), *Statti i spohady pro Ivana Karabytsia* [Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine, *Vivere Memento* (“Remember about the life”), articles and memories about Ivan Karabytz], vol. 31, Kyiv, pp. 75–87. (in Ukrainian).
 12. Ushkalov, Leonid (2007). *Skovoroda ta inshi. Prychynky do istorii ukrainskoi literatury* [Skovoroda and others. Reasons to history of Ukrainian literature], Kyiv, Fakt. (in Ukrainian).

УДК 781.1: 929

Олена Верещагіна-Білявська

ФУНКЦІОНУВАННЯ СТАРОВИННИХ ДУХОВНИХ ЖАНРІВ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ АЛЬФРЕДА ШНІТКЕ

У статті досліджено специфіку функціонування на стильовому рівні старовинних жанрових моделей духовної музики в інструментальній творчості композитора. Особливості проникнення стилю старовинних духовних жанрів розглянуто на основі вивчення тематичного наповнення Першої симфонії, Фортепіанного квінтету і Третього скрипкового концерту А. Шнітке. В результаті комплексного аналізу інструментального циклу “Гімни” охарактеризовано специфіку роботи композитора з інтонаційним матеріалом старовинних духовних піснеспівів.

Ключові слова: Альфред Шнітке, *Sanctus*, *Dies irae*, гімни, цитування, алюзія, техніка адаптації.

Елена Верещагина-Белявская

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ СТАРИННЫХ ДУХОВНЫХ ЖАНРОВ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

В статье исследована специфика функционирования на стилевом уровне старинных жанровых моделей духовной музыки в инструментальном творчестве композитора. Особенности проникновения стиля старинных духовных жанров рассмотрены на основе изучения тематического наполнения Первой симфонии, Фортепианного квинтета и Третьего скрипичного концерта А. Шнитке. В результате комплексного анализа инструментального цикла “Гимны” охарактеризована специфика работы композитора с интонационным материалом старинных духовных песнопений.

Ключевые слова: Альфред Шнитке, Sanctus, Dies irae, гимны, цитирование, аллюзия, техника адаптации.

Olena Vereshchahina-Biliavska

FUNCTIONING OF ANCIENT SPIRITUAL GENRES IN ALFRED SCHNITTKE'S INSTRUMENTAL MUSIC

The article explores specificity of functioning ancient spiritual genre models on stylistic level in instrumental art of the composer. The peculiarities of style ancient spiritual genre penetration are shown on the base of studying the thematic filling of the First symphony, Piano quintet, the Third violin concert by A. Schnittke. Basing on the complex analyzing of instrumental cycle "Hymns" (Anthems) the author characterizes the specificity of composer's work with intonation material of ancient spiritual song singing.

Appealing to the traditions of XX century music often becomes one of the ways to comprehend current reality by composers. A. Schnittke's special attitude is observed in different genres of spiritual music. In the Second symphony the composer appeals to a genres model mass that is an esthetic guide in the awareness of the symphonic conception.

Choir Concerto on Grigor Narekatsy's verses combines the features of ancient Armenian mono performance, Protestant chorals and orthodox singing, that help to reveal the deep content of Middle Age monk's poetry. Requiem to F. Schiller's drama "Don Carlos" became the reason for composer's deep thoughts about the sense of human existence.

The traditions of spiritual music function on a genre style level in lots of instrumental works by A. Schnittke. The culminant part of the final in the First symphony by A. Schnittke is based on fourteen Gregorian tunes Sanctus which stop the pictures of apocalyptic catastrophe. The intonation sphere of the Fourth symphony appeals to the traditions of Jewish singing and the peculiarities of composing music by all Christian confessions that helps the composer to embody the ideas of oecumenicity. The usage of sequence Dies irae in Piano quintet helps to formulate imaginative content of these works.

Complex analyzing of "Hymns" allows to reveal the specificity of functioning the old genre models of spiritual music. The peculiarities of penetration into ancient spiritual genre style in "Hymns" occur on the level of genre style as a way of intonation. The melodic of ancient song singing in quotable and quasiquotable form influences the structure of the instrumental work giving it variant verses form which is typical for ancient vocal choral music.

Key words: Alfred Schnittke, Sanctus, Dies irae, hymns, quotation, allusion, adaptation technique.

Музичне мистецтво другої половини ХХ століття значною мірою характеризується своєрідними "культурними переключками" (О. Соколов), у реалізації яких композитори відмовляються від стандартизованих технологій. Вдаючись до таких "культурних переключок", сучасні митці сприймають традицію і стимулом до оновлення, і способом висловити авторську позицію. Звернення до традиції, яка володіє глибиною історичної пам'яті, часто стає одним із способів естетичного осмислення сучасної дійсності. Майстром, у творчості якого традиція набула особливого значення, постає перед сучасниками Альфред Шнітке – митець, якому притаманне надзвичайно гостре відчуття Пам'яті, усвідомлення зв'язків між сьогоденням і багатовіковим культурним досвідом. По-особливому ставився композитор до різноманітних жанрів духовної музики, звернення до яких часто демонструє його світоглядні орієнтири та ідеали. У Другій симфонії митець звернувся до жанрової моделі меси, яка слугує естетичним орієнтиром в усвідомленні симфонічної концепції. Хоровий концерт на вірші Гр. Нарекаци поєднує риси старовинної вірменської монодії, протестантських хоралів і православного партесного співу, за допомогою яких розкрито глибокий зміст поезії середньовічного ченця. Реквієм до драми Ф. Шиллера "Дон Карлос" став для композитора приводом до глибоких роздумів про сутність людського існування.

У багатьох інструментальних творах А. Шнітке традиції духовної музики функціонують на рівні жанрового стилю. Кульмінаційний розділ фіналу Першої симфонії А. Шнітке спирається на чотирнадцять григоріанських мелодій Sanctus, що зупиняють картини апокаліптичної катастрофи. Інтонаційна сфера Четвертої симфонії звертається до традицій іудейського співу та особливостей музикування усіх християнських конфесій, за допомогою чого композитор втілює ідеї екуменізму. Використання секвенції Dies irae у Фортепіанному квінтеті та “Життєописах” допомагає сформулювати образний зміст цих творів.

Творчість А. Шнітке в різних ракурсах неодноразово ставала об'єктом наукових досліджень. Серед них варто виділити монографію В. Холопової та О. Чигарьової [8], одноосібну ґрунтовну працю В. Холопової [7], дисертацію О. Воблікової [3], дослідження О. Бараш і Т. Урбах [1], наукові розвідки В. Валькової [2], О. Івашкіна [5], С. Савенко [6]. Проте музика композитора ще довго привертатиме увагу науковців, адже її витончений інтелектуалізм, апеляція до різних історичних і конфесійних пластів культури, глибокий психологізм та щирість висловлювання, багата змістовність і складна концептуальність потребують свого осмислення на історичній відстані й зіставлення з культурними процесами ХХІ століття.

У зв'язку з тим, що апеляція до глибинних пластів культури в творчості композитора часто проявляється у вигляді реставрації старовинних жанрів або використання окремих їх складових, автор статті має на меті розкрити специфіку функціонування на стильовому рівні старовинних жанрових моделей духовної музики в інструментальній творчості композитора. Особливості проникнення стилю старовинних духовних жанрів виявляються на основі вивчення тематичного наповнення Першої симфонії, Фортепіанного квінкету і Третього скрипкового концерту А. Шнітке та комплексного аналізу його інструментального циклу “Гімни”.

Використання у власній музичній тканині елементів “чужого” стилю проявляється в інструментальних творах А. Шнітке за допомогою прийомів цитування й алюзії. Ці принципи роботи визначив сам композитор [9]. Так, прийом цитування можна спостерігати у Першій симфонії (григоріанські мелодії Sanctus), Фортепіанному квінтеті та “Життєописах” (середньовічна секвенція Dies irae). Алюзії руських духовних віршів і знаменного співу композитор використав у Третьому скрипковому концерті, Віолончельній сонаті та Фортепіанному концерті. Різновидом цитування А. Шнітке визначив техніку адаптації, під якою розуміє переказ чужого тексту власною музичною мовою або його вільний розвиток у руслі власного стилю.

Принципи цитування й алюзії здебільшого представляють полістилістичні тенденції у сучасній музиці, адже при їх використанні межа між “своїм” і “чужим” – відчутна. При використанні техніки адаптації ця межа практично зникає, тому що “чуже” розчиняється в авторському стилі. Використання знаменних розспівів у “Гімнах” і Другому квінтеті належить до іншої якості стилю А. Шнітке – моностилістики нового типу. Спостерігаючи це явище в музиці останньої чверті ХХ століття, Г. Григор'єва зауважила, що така моностилістика “спирається на глибинні асоціації стильових витоків, їх підпорядкування єдиній художній ідеї” [4, с. 138]. Під “моно” російська дослідниця розуміє саме рівень стилю твору.

Музичним маніфестом полістилістики цілком правильно вважають Першу симфонію А. Шнітке, в якій теми Бетховена, Шопена, Чайковського, Гріга, Штрауса, алюзії естрадно-побутових жанрів, пісень і маршів, музики бароко покликані слугувати розкриттю головної ідеї твору – боротьби духовного та бездуховного. Кульмінацією розвитку ідеї боротьби є фінал симфонії. Саме там звучать діаметрально протилежні за семантикою теми, що символізують полюси конфлікту. На одному – секвенція Dies irae, на іншому – чотирнадцять григоріанських мелодій Sanctus. Момент уведення до музичної тканини головної партії фіналу середньовічної секвенції стає кульмінацією розвитку негативних образів симфонії і картин апокаліпсису. Їм протистоїть гетерофонна звучність Sanctus, мелодії яких, зазвичай, є найсвітлішими у самій месі та в експозиції фіналу. Радісний і піднесений характер Sanctus композитор підкреслює й стилістично: дванадцятизвучну вертикаль головної партії змінює ясна діатоніка з опорою на до-мажорний тризвук у побічній партії (Sanctus). Контрастне зіставлення двох старовинних наспівів стає завершальним етапом у розвитку ідеї симфонії.

Центральний епізод розроблення фіналу побудований на мотиві *Dies irae*, що витлумачений у дусі дзвонівості. Як зауважила В. Холопова, сприйняття *Dies irae* виходить за межі негативної образності фіналу, “це велично філософський образ, що закликає особистість, народ до відповіді з висоти людської історії. Освячений віками культури (згадаємо також символіку дзвонів у російській художній культурі), він є сучасним ХХ століттю своєю глобальністю” [8, с. 85]. Кульмінацією фіналу та всієї симфонії стало проведення побічної партії. Тут мелодія *Sanctus*, що послужила основою для шістдесятишестиголосного канону, символізує момент перемоги духовного над бездуховного, піднесеного над банальним.

У стилістично строкатій партитурі симфонії звучання кожної з двох старовинних тем стало останнім, синтезуючим етапом у розвитку полярних образних сфер. Їх стійка семантика дала змогу виконати такі функції в усій повноті. Ідея боротьби двох начал, традиційна для симфонії, перенесена у сферу етико-філософських роздумів саме завдяки використанню цих тем-символів.

У другій частині Квінтету, написаного в жанрі меморіалу, також звучить фрагмент секвенції *Dies irae*. Тут вона проведена поряд з іншою темою-символом – монограмою *ВАСН*, що поєднує у собі символіку музично-риторичних фігур хреста і кола. З’являючись у фортепіанних басах у репризі перед кульмінацією частини, секвенція *Dies irae* сприймається нагадуванням про Судний день, незворотний як для окремої людини, так і для людства в цілому.

Уведення в музичну тканину інструментальних творів іншого жанрового стилю за допомогою принципу цитування виправдане з погляду найповнішого розкриття концепції твору, тлумачення його художніх образів. Аналогічні функції виконують алюзії хоралу в Третньому скрипковому і Фортепіанному концертах, Віолончельній сонаті. Узагальнена форма хоралу в двох останніх творах сприймається в образному змісті символом позачасового і позаособистісного начала, що протистоїть суб’єктивній розповіді. Алюзія духовного вірша виникає наприкінці експозиції першої частини Третнього скрипкового концерту. Траурний колорит хоралу, підкреслений звучанням духових інструментів, створює психологічний контраст у розвитку частини і сприймається міні-реквіємом за світлою і чистою темою побічної партії. Поява алюзій стилю старовинного духовного жанру також символічна, що допомагає розкрити ідейно-образний зміст твору.

Якщо ж старовинна тема стає інтонаційним фундаментом, то її вплив відчутний і на композиційно-драматургічному рівні твору. Прикладом можуть слугувати чотири “Гімни” А. Шнітке, які були написані протягом 1974–1979 років. Саме в цей період можна спостерігати у творчості композитора цілеспрямований інтерес до старовинних жанрів духовної музики. Назва вказує, радше, не на походження музичного матеріалу (адже цитата старовинної мелодії звучить лише в першому творі), а на загальну атмосферу музики, її образно-емоційний колорит.

За своїми ознаками “Гімни” належать до жанру камерно-інструментальних мініатюр з рисами загальної програмності, об’єднаних у цикл. Риси програмності вказані саме у назві, що має старовинне хорове походження. У відтворенні власне архаїчного колориту важливу “роль відіграють і зовнішні “аксесуари”, прикмети часу – ... імітація звучання старовинних інструментів, опора на окремі типові мовні риси (наприклад, характерна для давньоруського співу триголосна основа, деякі особливості ладу, мелодики, ритміки і т. п.). Проте не це є визначальним для Шнітке. Старовинний жанр для нього – перш за все художній феномен і цілісна модель світосприйняття, що створює лінію спадкоємності, зв’язку епох” [8, с. 104]. Найяскравіше цей зв’язок епох відчувається у першому “Гімні”, написаному для віолончелі, арфи та литавр і базованому на справжньому триголосному гімні “Святий Боже”. Влучно й образно описує загальний колорит твору В. Холопова: “Емоційно колористична атмосфера “Гімну-І” чимось нагадує психологічну обстановку фільму А. Тарковського “Андрій Рубльов”: гучність порожніх просторів, багатотрудність створення шедеврів мистецтва. Особливий колорит, що огортає “Гімни” Шнітке, – це той гул багатоголосся, яке виникає в храмі як акустичне відображення одноголосся. Проте в цьому гулі ніби криються таємничість і нерозгаданість, міць зусиль тих, хто творить “на віки віків” – той комплекс уявлень, який виникає при дотику до давньоруської культури” [8, с. 109].

Старовинний культовий піснеспів не лише стає інтонаційним джерелом інструментального твору, а й виступає у першій інструментальній мініатюрі генеральною формотворчою ідеєю, що керує процесом становлення музичної форми.

Варіантно-строфічна форма, яку композитор обрав для першого “Гімну”, поглиблює зв’язки сучасного інструментального твору зі старовинною хоровою музикою. Сім строф-варіацій відокремлені одна від одної своєрідним “інструментальним ритуранелем”. У своєму справжньому звучанні давньоруський наспів з’являється лише у шостій строфі, а перші п’ять представляють тільки етапи його становлення.

Драматургічне навантаження виконує також “інструментальний ритуранель” перед кожною строфою. Саме з його гострих дисонуючих співзвуч народжуються ультрахроматизми першої строфи. Перших три акорди асоціативно пов’язані зі серійною технікою в її вертикальному прояві. У тихій звучності першої строфи починаються пошуки “путі” – провідного голосу старовинного гімну – спочатку обережні й невпевнені. Ці пошуки розпочинаються в партії віолончелі, у гулі вібрацій якої окреслюється одна з інтонацій гімну. Її відразу ж підхоплюють імітації в арфі і литавр. Для її закріплення композитор обирає структуру канону з певними ускладненнями: його ланки проведені то в ритмічному збільшенні, то у зменшенні. В партії віолончелі також окреслені й паростки “верху” гімну. І лише лінія “низу” ще прихована під гулом ультрахроматичних інтонацій. На тлі витриманого акорду “інструментального ритуранелю” у стихаючій звучності литавр ще тривають пошуки діатонічного мотиву. Далі в другій строфі дещо несподівано з’являється цитата давнього гімну, яка приголомшує визначеністю та діатонічністю. При збереженні загальної гармонії звучання старовинного піснеспіву точно відтворена лише мелодична лінія “низу”. Лінії “путі” та “верху” постійно переплітаються, передаючись з однієї партії в іншу. Вони продовжують генеральну ідею пошуку. Проте цього разу вже не нарівні пошуку діатонічного ладу (його же віднайдено), а на рівні пошуку місця мелодій.

Асоціативно реалізацію цієї ідеї можна пов’язати з роботою художника-реставратора над старовинними фресками: під шаром сучасних фарб на стіні храму художник відшуковує контури старовинної фрески, за реставрацію якої береться. Ніби очищуючи її від нашарувань (перша строфа), він віднаходить малюнок старого майстра (поява цитати). Час не зглянувся над давнім шедевром – контури малюнка розмиті, нечіткі. Реставрація – копіткий і тривалий процес (строфи друга–четверта), що таїть багато несподіванок. Реставратор то ніби впритул підходить до закінчення роботи, то ніби знову віддаляється від фінального мазка. І, нарешті, старовинна фреска набуває свого істинного обличчя, грає власними початковими кольорами, здивувавши усіх (п’ята строфа, де з’являється точна цитата). Сам реставратор, розглядаючи плоди своєї праці, згадує свою першу зустріч із шедевром давнього майстра, оповитим ореолом таємничості (шоста строфа). І в першій, і в останній строфі це відчуття втаємниченого досягається завдяки появі теми у низькому регістрі та в тихій звучності.

Варто зазначити, що така асоціація з реставраторською роботою у першому “Гімні” виправдана тому, що в творчості А. Шнітке ідея реставрації старовини є однією з провідних. У контексті даного твору вона набуває символічного значення як ідея пошуків морально-художнього ідеалу. На рівні першого цитування старовинного гімну проявляється початковий результат цих пошуків – модель ідеалу віднайдено. Наступним етапом стане підкріплення її символіки у людській свідомості, що протікає не без душевних напружень. Цю неточну, але першу і, головне, діатонічно визначену цитату відмежовує від наступного етапу “інструментальний ритуранель”, що складається з двох акордів, побудованих за серійним принципом комплементарності.

У всіх строфах А. Шнітке обирає канонічні засоби розвитку теми. В третій строфі тільки-но віднайдена діатонічність теми знову руйнується. Мелодію “путі” проводить віолончель з флажолетами, продовжуючи ідею пошуку його чіткої лінії. Канонічна імітація теми “путі” представлена у партії арфи і литавр.

У четвертій строфі композитор поступово відходить від контурів старовинного церковного піснеспіву, в результаті чого тема “путі” виявляється практично втраченою. Як усвідомлення втрати сприймається звучання п’ятої строфи, що стає кульмінацією твору. Вона –

гостро експресивна. Окремі інтонації теми тут звучать у партії литавр. Справжній триголосо́ний варіант гімну “Святий Боже” (у запису М. Бражнікова) проходить лише у шостій строфі, поданий навіть в однаковому зі старовинним записом ладово-висотному розміщенні. За образоемоційним змістом шоста строфа різко контрастує усім попереднім матеріалом: гру тембрових фарб змінює певна скупість, а речитативно-декламаційному стилю кульмінаційної варіації тепер протиставлено строге звучання піднесено-урочистого триголосся. Витлумачуючи ідею реставрації старовини, таке звучання може асоціюватися з моментом зустрічі людини зі справжнім давнім шедевром, поряд з яким меркнуть насичені та строкаті картини сучасності.

У третьому “Гімні” для віолончелі, фагота, клавесину і дзвонів постійно відчутні алюзії давньоруського співу. В партитурі протягом усього твору підкреслено ясне діатонічне триголосся самостійних мелодичних ліній, у той час, як усі інші голоси виконують функцію гармонічної підтримки. Мелодика триголосся максимально наближена до жанрового прототипу, а плавність мелодичних ліній споріднює їх зі зразками знаменного розспіву. Триголосся володіє і внутрішньою інтонаційною спорідненістю – всі мелодичні лінії є варіантами єдиного тематичного утворення.

В основу структури третього “Гімну” також покладено варіантно-строфічну будову з темою та сімома варіаціями. Композиція “Гімну-III” має ознаки форми, що крещендує: у кожній новій строфі спостерігаємо підсилення динаміки, ущільнення фактури, ускладнення гармонії та збільшення тривалості звучання варіацій. Крещендування форми яскраво проявляється на рівні зіставлення епізодів, кожний з яких володіє внутрішньою стабільністю, типовою для старовинного гімну.

Інтонаційний матеріал твору згрупований навколо двох тем. Перша триголосна тема-алюзія експонована в початкових трьох тактах у партіях фагота, віолончелі й клавесина. Друга тема, яку автор статті умовно називає алюзією-символом, з’являється у третьому-четвертому тактах у партії дзвонів. За інтонаційною побудовою ці дві теми споріднені між собою, проте друга є лаконічнішою. Вона концентрує у собі головні елементи знаменного розспіву і сталіша у розгортанні.

Варіантний повтор спостерігаємо лише у роботі з першою триголосною темою. Варіації постають дуже короткими і насиченими. У п’ятій варіації композитор використовує прийом, який можна назвати адаптацією алюзії. Ми схильні вважати його у даному випадку окремим прийомом використання “чужого” матеріалу. Сутність його в даному випадку полягає у тому, що в перших чотирьох варіаціях мелодія сприймалася майже цитатою, але нею не була, а в наступних трьох варіаціях ця квазіцитата отримує вільний розвиток в авторській манері А. Шнітке. Можна лише вгадувати контури теми-алюзії, що ніби розмиті фактурними варіаціями, сховані всередині дисонуючих звучань гармонічної вертикалі. Іноді слух може впіймати лише окремі інтонації однієї з партій триголосся, котрі допомагають відчутти наявність квазіцитати гімну в інструментальній партитурі.

Друга ж тема “Гімну-III” зберігається практично у незмінному вигляді протягом усієї п’єси, з’являючись лише наприкінці строфи і виконуючи розділову функцію (подібну до “інструментальних ритуралів” у “Гімні-I”). Якщо у першій триголосній темі протягом усіх варіацій наявні внутрішні тембральні перестановки мелодій, то другу тему завжди виконують дзвони. Вона стає алюзією-символом, протиставляючись мінливості адаптованої алюзії. Тільки в останній, восьмій строфі спостерігаємо її варіантне проведення, що підкреслює крещендуючий аспект форми.

Гімн як формотворча ідея рухає становленням форми та фінального “Гімну-IV”. У фіналі циклу нема ні цитат, ні стилізованих зон давньоруського співу. Проте у цій п’єсі збережено провідний принцип варіантної строфічності, що яскраво проявився у попередніх мініатюрах.

На основі вивчення тематичного наповнення Першої симфонії, Фортепіанного квінтету і Третього скрипкового концерту А. Шнітке можна зробити висновок про те, що цитування старовинних духовних мелодій отримує у композитора певне символічне тлумачення, за допомогою чого він досить чітко формулює образний зміст творів. Комплексний аналіз “Гімнів” дав змогу розкрити специфіку функціонування старовинних жанрових моделей

духовної музики. Особливості проникнення стилю старовинних духовних жанрів у “Гімнах” виявляються на рівні жанрового стилю як способу інтонування. Мелодика давніх піснеспівів у цитованому і квазіцитованому вигляді впливає на структуру інструментального твору, надаючи їй усіх ознак варіантно-строфічної форми, яка є типовою для старовинної вокально-хорової музики. Крім того, введення старовинних мелодій розширює асоціативне коло образів інструментального циклу. Поряд з ідеєю часткової реставрації жанрового прототипу в “Гімнах” присутня також ідея його оновлення. Новаторство, що вже міститься у самому використанні хорового гімну як інтонаційно-тематичного джерела інструментального твору, підсилюється наявністю прихованих формотворчих ресурсів старовинного жанру.

З іншими творами А. Шнітке, в яких використані інтонаційні моделі старовинних культових жанрів, “Гімни” споріднює авторське ставлення до жанрового прототипу як до певного символу духовної гармонії та ідеалу.

Використання мелодики давньоруського співу в інструментальних творах А. Шнітке було продовжено у Другому квартеті, в якому інтонаційним матеріалом стали не лише триголосні гімни, а й знаменні стихирі та погласиці. Визначення специфіки використання техніки адаптації у Другому квартеті композитора відкриває перспективи для подальших музикознавчих досліджень у контексті функціонування старовинних моделей духовної музики на рівні жанрового стилю в інструментальній творчості А. Шнітке.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бараш Е. В., Урбах Т. С. Симфонии Альфреда Шнитке. Мысли композитора и аналитический комментарий / Е. В. Бараш, Т. С. Урбах. – М. : Композитор, 2009. – 248 с.
2. Валькова В. С. Тематические функции стиливых цитат в произведениях советских композиторов / В. С. Валькова // Советская музыка 70–80-х годов: Стиль и стиливые диалоги. – Москва : ГМПИ, 1985. – Вып. 82. – С. 54–79.
3. Вобликова А. Б. Симфонические концепции А. Шнитке как явление художественной культуры: дисс. ...канд. искусствоведения : 17.00.02, “Музыкальное искусство” / А. Б. Вобликова. – Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания. – М., 1989. – 234 с.
4. Григорьева Г. Стиливые проблемы русской советской музыки второй половины XX века / Г. Григорьева. – М. : Сов. композитор, 1989. – 208 с.
5. Ивашкин А. Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии / А. Ивашкин // Музыкальная академия. – 1995. – № 1. – С. 1–8.
6. Савенко С. Музыка А. Шнитке как язык современности / С. Савенко // Музыка. Культура. Человек. – Свердловск, 1991. – С. 144–152.
7. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке / В. Холопова. – М. : Аркаим, 2003. – 251 с.
8. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарева. – М. : Сов. композитор, 1990. – 347 с.
9. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки / А. Шнитке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. – М. : Сов. композитор, 1990. – С. 327–331.

REFERENCES

1. Barash, Y. V. and Urbakh, T. S. (2009), *Simfonii Al'freda Shnitke. Mysli kompozitora i analiticheskiiy kommentariy* [The symphonies of Alfred Schnittke. Composer's thoughts and analytical comments], Moscow, Kompozitor. (in Russian).
2. Valkova, V. S. (1985), Thematic functions of stylistic quotations in the works of Soviet composers, *Sovetskaya muzyka 70–80-kh godov: Stil' i stilevye dialogi* [Soviet music of the 70–80's: Style and stylistic dialogues], Moscow, SMPI, no. 82, pp. 54–79. (in Russian).
3. Voblikova, A. B. (1989), “Symphonic concepts of A. Schnittke as a phenomenon of art culture” The dissertation of the candidate of Art, specials 17.00.02 “Musical art”, Union Scientific Research Institute of Art, Moscow, p. 234. (in Russian).

4. Grigoryeva, G. (1995), *Stilevye problemy russkoy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka* [Stylish problems of Russian Soviet music of the second part of XX century], Moscow, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
5. Ivashkin, A. (1995), Shostakovich and Schnittke. About the problem of Concerto Grosso, *Muzykal'naya akademiya* [Musical academy] no. 1, pp. 1–8. (in Russian).
6. Savenko, S. (1991), A. Schnittke's music as a language of a nowadays], *Muzyka. Kultura. Tchelovek* [Music. Culture. Human], Sverdlovsk, pp. 144–152. (in Russian).
7. Kholopova, V. (2003), *Kompozitor Al'fred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke], Moscow, Arkaim. (in Russian).
8. Kholopova, V. and Tchigareva, Y. (1990), *Al'fred Shnitke. Ocherk zhizni i tvorchestva* [Alfred Schnittke. The outline of life and creativity], Moscow, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
9. Shnitke, A. (1990), Polystylish trends in modern music, *Kholopova V. and Tchigareva Y. Alfred Shnitke. Ocherk zhyzni i tvorchestva* [Kholopova V. and Tchigareva Y. Alfred Schnittke. The outline of life and creativity], Moscow, Sovetskiy kompozitor, pp. 327–331. (in Russian).

УДК 781.68

Вероніка Тормахова

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В ПОП-МУЗИЦІ

У статті виокремлено характерні риси естрадної музики та висвітлено її стилеві напрямки. Проаналізовано різні типи музичної інтерпретації, основою якої є текст, представлений як нотним записом, так і аудіо- чи відеоматеріалами. Розкрито специфіку інтерпретації в поп-музиці, яка найчастіше може бути творчістю виконавця, композитора (аранжувальника) та режисера. Наведено комплекс засобів, які змінюються під час створення інтерпретаційної версії твору, що належить до естрадної музики.

Ключові слова: естрадна музика, поп-музика, текст, інтерпретація.

Вероника Тормахова

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ПОП-МУЗЫКЕ

В статье выделены характерные черты эстрадной музыки и освещены ее стилевые направления. Проанализировано различные типы музыкальной интерпретации, основой которой является текст, представленный как нотной записью, так и аудио- или видеоматериалами. Раскрыта специфика интерпретации в поп-музыке, которая зачастую является творчеством исполнителя, композитора (аранжировщика) и режиссера. Приведен комплекс средств, которые изменяются при создании интерпретационной версии произведения, относящегося к эстрадной музыке.

Ключевые слова: эстрадная музыка, поп-музыка, текст, интерпретация.

Veronika Tormakhova

FEATURES OF INTERPRETATION IN POP MUSIC

The existence of music as an art form is inextricably linked to its sound reproduction. Process performance of musical works creates the phenomenon of interpretation. However, in different styles and directions, it is fundamentally another. Analysis of pop music took place in the Ukrainian musicology. As in other areas – primarily academic (classical) music – interpreting the phenomenon plays important, but its role in jazz, rock and pop styles will be fundamentally different. Studies of

interpretation in the direction of pop music are a challenge that requires scientific study because of its lack of coverage in musicological literature.

Referring to the analysis of the specific interpretation in pop music should decide, so that music can be attributed to the variety, and what features of its destinations. Several researchers offer different terms. We use terms such as “light”, “mass”, “pop”, “popular” music. We believe more accurate term is “pop” music. This is due to its focus on mass audience via the show, assisted special effects (except musical component) it is merely a stage. So all these features inherent to pop music, based often represented not only the musical component but also visually – good show, scenography, dance show.

First, we note that one of the most important concepts that characteristic work of art – a text. It is possible to emphasize that when we speak of “classical” music, text should be understood as musical scores. If pop music, often also takes into digital form – is an audio or video file in a computer program designed for audio processing.

According to the nature of interpretational versions of the musical interpretation are: listening, editorial, performing, composing and musicological varieties. Most important for this study section are performing and composing interpretations that are sold in pop music. Performing interpretation embodied in the music sound new “reading” of the work. Usually pop music composer concept of interpretation concerning the works, although the author’s persona music, text and arrangement can remain unknown to the public. If you try to isolate those components that may change due to the interpretation of the musical text pop songs, you can include the following: arrangement, rhythm, size, harmony, tone, manner of performance, minor changes tune.

Usually, the interpretation of pop songs arises as a reaction to the emergence of vibrant compositions that are fashionable for a short period of time. The appearance versions can be a kind of tribute to the work of a particular artist for its commemoration. However, another reason is also possible reconsideration of the song when it was trying to “fix”. Given the specific operation of pop culture, for which characterized the significant role of visual principles the leading form of promotion tracks is clip. Many interpretations associated not only with the creation of audio versions of the work, but also visual, livelihood and distribution of which is the Internet. We believe in pop music can also talk about the emergence of another type of interpretation – the director. In rock and pop music sound is not simply one of the participants, and co-author of the action that is the result of collective work of many participants.

Key words: *popular music, pop music, text, interpretation.*

Наявність музики як виду мистецтва нерозривно пов’язана з її звуковим відтворенням. Процес виконання музичного твору породжує явище інтерпретації. Проте в різних стилевих напрямках воно має принципово інший характер. Аналіз естрадної музики давно став однією з актуальних тем, що зайняла місце в українському музикознавстві. Як і в інших напрямках – насамперед академічній (класичній) музиці – феномен інтерпретації відіграє велике значення, але його роль у джазі, рок- та поп-стилях буде принципово відрізнятися. Дослідження особливостей інтерпретації в напрямках естрадної музики є проблемою, яка потребує наукового обґрунтування внаслідок її недостатнього висвітлення в музикознавчій літературі.

Звернення до естрадної музики пов’язане з науковими розробками О. Баташева [1], Л. Васильєвої [2], В. Конен [3], В. Олендарьова [6], А. Сохора [7], В. Тормахової [8], в яких визначаються основні поняття, котрі представляють наш науковий інтерес – “естрада”, “легка”, “популярна” музика. Вивчення специфіки інтерпретації музичного твору в опозиції суб’єктивного та об’єктивного відображена у роботі дослідника Ю. Кочнева [4]. В наукових розробках сучасного українського музикознавця В. Москаленка [5] детально проаналізовано поняття “текст”, “інтерпретація”, класифіковано типи музичної інтерпретації та виокремлено етапи та особливості музичного аналізу тексту.

Мета статті – проаналізувати специфіку інтерпретації в напрямках естрадної музики. Напрямами естради можна назвати джаз, рок- та поп-музику, але характер інтерпретації в них принципово відрізнятиметься. Виокремлення її особливостей та відмінностей є нагальним

завданням, яке буде сприяти розумінню процесів, пов'язаних з творчістю представників “легкої” музики.

Звертаючись до аналізу специфіки інтерпретації в поп-музиці, необхідно визначитися з тим, яку музику можна віднести до естрадної, та в чому особливості її напрямків. Ряд дослідників пропонують різні терміни. Використовують такі поняття, як “легка”, “масова”, “естрадна”, “популярна” музика. Сучасний український дослідник В. Олендарьов зазначив: “Значне місце в сучасній культурі займає музика, яка називається “побутовою”, “легкою”, “популярною”, “прикладною”, а останнім часом – і “масовою” (цей термін, що запропонував А. Сохор, виглядає порівняно з іншими об’ємнішим). Цей факт, що його констатують у багатьох працях, зумовлює актуальність вивчення як масової музики в цілому, так і її окремих видів, у тому числі джазу ... ” [6, с. 2]. На думку В. Конен, джаз, рок-, а також поп-музику можна віднести до “третього пласту”. “Перший у ХХ столітті (тобто в епоху звукових масових комунікацій) тип музики “третього пласту”, який отримує значення міжнародної музичної мови, – імпровізаційний джаз – за всієї своєї естетичної різноманітної спрямованості – залишається все ж явищем музично-естетичного порядку” [3, с. 144–145]. Для позначення цієї сфери музичної творчості А. Сохор використовує поняття “масова” і називає так загальнодоступну, повсюдно поширену, адресовану широким слухацьким колам музику [7].

На нашу думку, влучнішим є термін “естрадна” музика. У попередніх наукових розробках ми запропонували наступне визначення естрадної музики: “Естрадна музика – це велике поняття, що поєднує в собі такі різновиди сучасної музики як джаз, рок- і поп-музика... Естрадна музика – багатошарове явище, що має безліч жанрів, які відрізняються за естетикою, за типом професіоналізму, за приналежністю до різних національних культур та історичних періодів. Саме завдяки своїй орієнтації на масового слухача за допомогою шоу, допоміжних спецефектів (окрім музичного компоненту) вона є суто сценічним, тобто естрадним напрямком” [8, с. 4]. Отже, всі ці ознаки притаманні для поп-музики, в основі якої часто представлений не лише музичний компонент, а й візуальний – яскраве шоу, сценографія, танцювальна постановка. Варто розглянути, що саме є основою для її інтерпретації.

Насамперед зазначимо, що одне з найважливіших понять, яке характерне для мистецького твору – це текст. Отже, виникає поняття, як саме можна визначити “текст”. Ю. Кочнев зазначив, що авторський текст – це “система звучань, максимально адекватна замислу композитора” [4, с. 12]. Відоме й дещо інше визначення, котре сформулював український музикознавець В. Москаленко. На його думку, текст музичного твору – це здатне до відтворення в нових формах джерело інформації, яким представлена його унікальність у системі художньої творчості. Серед різновидів текстів В. Москаленко виокремив нотний запис, живі тексти (слухові уявлення), музичне звучання.

Можна наголосити, що коли ми кажемо про “класичну” музику (до початку ХХ ст.), текст варто розуміти як нотний текст. Проте вже в ряді творів, які можна віднести до авангардних течій академічної музики ХХ–ХХІ ст., текст може поставати відразу у вигляді технічно відтворюваного цілого. У випадку поп-музики текст найчастіше також набуває цифрового вигляду – це аудіо чи відео, МРЗ або сесія у комп’ютерній програмі, призначеної для обробки звуку.

Які ж можна виділити типи інтерпретацій тексту? В. Москаленко називає п’ять типів: “Відповідно до характеру інтерпретаційних версій у музичній інтерпретації виділяються: слухацький, редакторський, виконавський, композиторський та музикознавчий різновиди” [5, с. 109]. Найактуальнішим для даного дослідження є перетин виконавської та композиторської інтерпретації, які реалізуються у поп-музиці. Виконавська інтерпретація втілюється в музичному звучанні нового “прочитання” твору. Варто зазначити, що в поп-музиці та інших напрямках естрадного виконавства процес відтворення музичного тексту й творчої участі кожного учасника шоу є різною. О. Баташев вказує на те, що хоча поп-музику і джаз можна віднести до естради, проте характер виконання, специфіка інтерпретації значно відрізнятимуться. “Природа музичного виконавства в джазі і в легкій інструментальній музиці різна. В останній особливо велика роль композитора (або аранжувальника). Роль же виконавця полягає, в основному, в умінні правильно передати зміст твору... При виконанні джазу

співвідношення інше. Тут виконавець може стати повноправним співавтором композитора, і в цілому творча активність музиканта у джаз-оркестрі вища, ніж в оркестрі естрадному” [1, с. 114–115].

Зазвичай у поп-музиці поняття інтерпретації стосується композиторської творчості, хоча сама персона автора музики, тексту й аранжування може залишатися для публіки невідомою. Якщо спробувати виокремити ті компоненти, які можуть змінюватись у результаті інтерпретації в музичному тексті поп-композиції, то можна назвати наступні:

- аранжування;
- ритм;
- розмір;
- гармонія;
- тембр;
- манера виконання;
- незначні зміни мелодії.

Інтерпретація поп-пісень виникає зазвичай як реакція на яскраву композицію, що є модною протягом невеликого відрізка часу. Виникнення версій може бути своєрідною даниною творчості конкретного виконавця з метою його вшанування. Проте можлива також інша причина переосмислення пісні, якщо її намагаються “виправити”. Враховуючи специфіку функціонування поп-культури, для якої притаманна значна роль візуального начала, можна стверджувати, що провідною формою просування композицій є відеокліп. Чимало інтерпретацій пов’язано зі створенням версій не лише звукової частини твору, а й візуальних, джерелом існування та поширення яких є мережа Інтернет.

Ці ж самі компоненти (засоби виразності, виконавська манера й аранжування) можуть змінюватись в рамках рок-напрямків естрадної музики, проте зміна в гармонічному плані відбувається зазвичай у бік спрощення. Більшість рок-виконавців грають не по нотах, а вивчають композицію на слух, підбираючи й адаптуючи твори інших виконавців або створюючи власні. Тобто характер інтерпретації в рок-музиці буде іншим. Специфіку рок-музики детально змалювала Л. Васильєва. “Автором рок-композиції є колектив музикантів, який має атрибути конкретної особи (ім’я, імідж, юридичні права). Індивідуальне начало в рок-творі реалізується як авторська приналежність рифів, ритмічних брейків, сольних імпровізацій, манери інтонування, мелодійного малюнку вокальних партій тощо. При змінах у складі змінюється й “звуковий образ” гурту, а виділення одного з учасників як самостійної творчої особистості може призвести до розпаду колективу” [2, с. 10]. Якщо казати про аранжування, то в поп-музиці є, як правило, окремий аранжувальник, що автоматично прирівнює його до типу композиторської інтерпретації. Натомість у джазі аранжування здійснюють сам виконавець або ансамбль виконавців (як у рок-музиці).

На наше переконання, в поп-музиці можна казати також про виникнення ще одного типу інтерпретації – режисерської. Подібний тип притаманний і для рок-напрямків, де роль сценічного оформлення може бути чималою. В рок- та поп-музиці звукорежисер стає не просто одним з учасників, а співавтором того дійства, що стає результатом колективної творчості багатьох учасників. Це відбувається насамперед у стильових напрямках поп-музики, де використовують багато звукових обробок інструментального тембру та людських голосів. Варто згадати творчість відомого американського гурту “Pentatonix”, де звучання композицій складно уявити без пишно оброблених голосів, що стало їх візитною карткою. Серед вітчизняних гуртів їхніми послідовниками є чоловічий секстет а capella – Duke Time з Одеси, широко відомий яскравими аранжуваннями за допомогою різноманітних обробок голосів, які часом є яскравими інструментальними.

Явище музичної інтерпретації – неодмінна частина функціонування музичного твору. Проте роль і значення виконавця в різних напрямках естрадної музики є неоднаковою. У поп-музиці можна розрізнити виконавську, композиторську (інтерпретацію аранжувальника) та режисерську інтерпретацію. Кожна інтерпретаційна іпостась представлена здебільшого окремою особою, проте на перший план у результаті жанрової специфіки стилю виступає виконавець.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баташев А. Советский джаз: исторический очерк / А. Баташев. – М. : Музыка, 1972. – 176 с.
2. Васильєва Л. Л. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / Л. Л. Васильєва. – Київський національний університет культури і мистецтв. – К., 2004. – 19 с.
3. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке ХХ века. / В. Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.
4. Кочнев Ю. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации: автореферат дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.01 “Теория и история культуры” / Ю. Кочнев. – Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Ленинград, 1970. – 22 с.
5. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації / В. Г. Москаленко // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журнал. – 2008. – № 1(1) / [Гол. ред. В. І. Рожок]. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського. – С. 106–111.
6. Олендарев В. Н. Отечественный джаз и проблема стиля : дис... на соискание ученой степени канд. искусствоведения : 17.00.03 “Музыкальное искусство” / В. В. Олендарев. – Киевская консерватория им. П. И. Чайковского. – К., 1995. – 191 с.
7. Сохор А. О музыке серьезной и легкой / А. Сохор. – Л. : Музыка, 1964. – 87 с.
8. 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” / Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. – К., 2007. – 17 с.

REFERENCES

1. Batashev, A. (1972), *Sovetskiy dzhaz (istoricheskiy ocherk)* [Soviet jazz (historical overview)], Moscow, Muzyka. (in Russian).
2. Vasylijeva, L. L. (2004), “Rock music as a factor of culture in the second half of the twentieth century”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Art Studies), 17.00.01, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, 19 p. (in Ukrainian).
3. Konen, V. (1994), *Tretiy plast. Novye massovye zhanry v muzyke XX veka* [Third layer. New massive genres in music of the twentieth century], Moscow, Muzyka. (in Russian).
4. Kochnev, Yu. (1970), “Objective and subjective in the musical interpretations”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Art Studies), Rimsky-Korsakov Leningrad State Conservatory, Leningrad, 22 p. (in Russian).
5. Moskalenko, V. H. (2008), Analysis in the foreshortening of musical interpretation, *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho: naukovyi zhurnal* [Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: scientific journal], The chief editor V. I. Rozghok, no. 1(1), Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, pp.106–111. (in Ukrainian).
6. Olendarev, V. (1995), “A domestic jazz and problem of style”: The dissertation of the candidate of Art Studies, 17.00.02 “Musical art”, Kyiv, 191 p. (in Russian).
7. Sokhor, A. (1964) *O muzyke ser'eznoy i legkoy* [About music serious and light], Leningrad, Muzyka. (in Russian).
8. Tormakhova, V. M. (2007), “Ukrainian pop music and folklore, interpenetration and synthesis”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Art Studies), 17.00.03, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 17 p. (in Ukrainian).

УДК 784.1

Юлія Масленнікова

**ХОРОВОЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕНЬ:
ОСНОВНІ КОНЦЕПЦІЇ, ПОЗИЦІЇ, ПІДХОДИ**

У статті розглянуто поширені в музикознавстві концепції у галузі теорії та історії хорового виконавства, здійснено аналіз і характеристику основних аспектів хорового виконавства. Наголошено, що в сучасній теорії хорового виконавства не вироблено спільного підходу до розуміння й систематизації хорового виконавства як цілісного явища, що існує як самостійна інтонаційна практика.

Ключові слова: хорове виконавство, виконавець, інтонування, творча практика, виконавська майстерність.

Юлія Масленнікова

**ХОРОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО КАК ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ:
ОСНОВНЫЕ КОНЦЕПЦИИ, ПОЗИЦИИ, ПОДХОДЫ**

В статье рассмотрены распространенные в музыковедении концепции в области теории и истории хорового исполнительства, осуществлены анализ и характеристика основных аспектов хорового исполнительства. Отмечено, что в современной теории хорового исполнительства не выработано единого подхода к пониманию и систематизации хорового исполнительства как целостного явления, оно существует как самостоятельная интонационная практика.

Ключевые слова: хоровое исполнительство, исполнитель, интонирование, творческая практика, исполнительское мастерство.

Yulia Masliennikova

**CHORAL PERFORMANCE AS A SUBJECT OF THE RESEARCH:
BASIC CONCEPTS, ATTITUDES, APPROACHES**

This article dwells upon the common musicological concepts concerning the theory and history of choral performance. The analysis and description of the main aspects of choral performance are carried out. It is emphasized that the modern theory of choral performance has not developed a common approach to understanding and systematization of choral singing as an integral phenomenon that exists as an independent intonation practice.

It is generally admitted that Ukrainian contemporary choral performance is an integral part of national culture. Its fundamental significance is determined by the traditions of the past, as well as by its full-blown flowering nowadays. The mindset formation and cultural identity of Ukrainians in general are related to choral performance and wider choral art. Unlike any other art form or genre choral art as a vivid manifestation of the spiritual essence of national phenomenon has participated in the formation of Ukrainian statesmanship in the political sense.

Undoubtedly, choral performance turns out to be the vital environment of the rise of choral art. In a point of fact, choral performance is a secondary musical activity, which manifests itself in the form of artistic interpretation as the implementation of composer's conception. Exponents affect the listener with the specific means of musical expression such as tempo-rhythmical, agogic, dynamic, intonational, timbre, articulatory means of sound. Specific means of choral performance include: synthetic character (connected with the word), the specificity of the instrument (vocal), collective principles and the conductor as an essential basis between the composer and the exponent (which affects the listener). Therefore, the classic triad "composer-exponent-listener" is transformed into "poet-composer-conductor-exponent-listener". Conducting skills are divided into two levels of performance: director,

choir (transference of the material by the conductor through the exponent). The exponent is the interpreter; as its implementation is guided by his own interpretation of the musical image and the presence of specific means of musical expression, which are necessary according to him.

It is worthy to note that performance art exists as an independent creative practice, which is also a means of consolidation, restoration and improvement of human musical abilities and achievements. Performance as a process of implementation of composer's intention set to the lyrics and the way of its transmission into sound form is the objective reality of a composition. So, the main function of performance art being the intonation practice is to convert the written discourse into oral.

Despite the considerable body of musicological studies which reveal various aspects of choral performance – choral schools issues and traditions, the problems of conductor manual techniques, technical issues of vocal and choral intonation, psychological principles of the interaction between a conductor and choir members and others – none of the research involves the consideration of modern Ukrainian choral performance as an integral phenomenon that exists as an independent intonation practice and has an extensive internal structure, representing different forms of communication activity being sensitive to environmental changing factors.

Taking into consideration the fact that the choir is a complex musical organism and its operation depends not only on the conductor, but also on the exponents, their practical and creative collaboration, there is a strong need of complex development of work-specific action communication skills of the choirmaster.

Thus, the problems of choral performance lies in the following aspects: the classification and systematization of performing phenomena; performance as a phenomenon of style; performance as a kind of intonation; performance as artistic and creative activities; performance as a field of technical mastery forming. Choral Performance is considered by modern researchers, primarily as a specific kind of musical performance and a school.

Key words: *choral performance, exponent, intoning, creative operation, technical mastery.*

Хорове виконавство є одним з різновидів музичного виконавства, в основі якого – закономірності, притаманні для будь-якого іншого музично-виконавського мистецтва. Враховуючи той факт, що хоровий колектив – це складний музичний організм, а його робота залежить не лише від диригента, а й від виконавців, їхньої практично-творчої співпраці, виникає питання про необхідність комплексного розвитку особливих діяльнісно-комунікативних навичок хормейстера.

Це питання складне і багатоаспектне. Окрім його аспекти розкриваються у загальнотеоретичних працях, присвячених проблемам виконавства – Ольги Катрич [5], Владислави Білоус [1], Наталії Жайворонок [3], Тетяни Зінської [4], Тетяни Веркіної [2]; працях, що розкривають поняття хорової школи Павла Ковалика [6]; працях, у яких розглянуто явище хорового інтонування Вікторії Михайлець [10]; роботах, пов'язаних з дослідженням комунікативних елементів хорового виконавства Тетяни Коробки [8].

Мета статті – проаналізувати поширені музикознавчі концепції, позиції, підходи, спрямовані на дослідження явища хорового виконавства.

Виконавство як комунікативне явище є областю реалізації дієвого потенціалу музиканта. Виконавський процес існує у взаємодії трьох основних складових: 1) музичний твір; 2) особа, яка його виконує; 3) особа, яка його сприймає [8]. Ольга Катрич окреслила цей процес крізь призму явища інтонування, як “першоінтонування–переінтонування–співінтонування”. Останнє, на її думку, має значення достовірного виконання, яке повністю відповідає задуму автора, характерне інтерактивним зв'язком композитора та виконавця. Спроектуювши цю “тріаду” в площину музичного стилю, музикознавець запропонувала поняття “нестильової музично-виконавської інтерпретації” та “стильової музично-виконавської інтерпретації” [5, с. 8].

Виконавське мистецтво як особливу творчу практику розглянула у низці своїх робіт Тетяна Веркіна. Вона описала виконавство як процес втілення покладеного на письмові носії композиторського задуму та способу його передачі у звуковій формі буття твору. На думку дослідниці, основна роль виконавської діяльності полягає у перетворенні письмового дискурсу в усний, що постає практикою актуального інтонування. За словами Т. Веркіної, актуальне

інтонування базується на індивідуальному “досвіді споглядання” та підпорядковується слуховій діяльності. Музикознавець розглянула основні способи і закономірності формування виконавської концепції, що розуміється нею як інтенційний акт [2, с. 15].

Наталія Жайворонок зазначила, що у музичному виконавстві усвідомлення змісту твору, його ідейно-семантичних, конструктивних, виражально-художніх ознак відіграє ключову роль. Чільне місце, на думку дослідниці, у цьому процесі посідає виконавець, основні функції якого полягають у технологічному та художньо-пізнавальному освоєнні твору і творчо-художньому його виконанні. Якість виконання цих функцій залежить від особистості виконавця, його природних задатків, техніко-виконавських і творчих здібностей, якості теоретичної підготовки, а також досвіду виконавської діяльності [3, с. 10].

Музичне виконавство як систему функціонування та взаємодії музичної освіти й концертної діяльності охарактеризувала Тетяна Зінська. Автор наголосила, що виконавство як різновид творчої діяльності дає змогу реалізувати нотний текст через музично-комунікативну співпрацю суб'єктів музично-виконавського процесу – автора, виконавця та слухача, де останні, “вступаючи у діалог” з нотним текстом (композиторським задумом), розкривають художньо-ідейні феномени музики [4, с. 8].

Проблематику виховання художньої майстерності у виконавстві досліджувала Владислава Білоус. Вона розглянула музично-виконавську майстерність як якість особистості, що формується в процесі профпідготовки та виконавської діяльності, виявляючи вищий рівень умінь, навичок та інтерпретаційної творчості [1, с. 5]. Структура музично-виконавської майстерності, на думку В. Білоус, охоплює такі компоненти, як теоретичний (музична грамотність), художній (передача емоційного змісту твору), технічний (рівень володіння прийомами виконавства), суспільно-психологічний (комунікаційний) [1, с. 6].

“Ідеальне” та “еталонне” як специфічні категорії музично-виконавського мистецтва дослідила Марія Кононова. На думку музикознавця, звукоідеали виконавства (образ абсолютно ідеального виконання, котрий виникає в уяві виконавця як взірець) займають чільне місце у формуванні індивідуальних інтерпретаційних зразків виконання. В процесі їх створення та функціонування важливу роль виконують упорядковані в суспільному розумінні жанрово-стильові еталони виконавства [7, с. 10].

Хорове виконавство – це вид музичного виконавства, фундаментальні закономірності котрого є аналогічними будь-якому іншому різновидові музичного виконавства. Наприклад, хорове мистецтво є вторинною музичною дією, мета якої – інтерпретація творчо-художньої ідеї композитора. Виконавець впливає на слухача через засоби музичної виразності: темпово-ритмічні, агогічні, інтонаційні, динамічні, темброві. Водночас, хорове виконавство має ряд специфічних властивостей. Серед них Оксана Сухецька зазначила синтетичний характер (зв'язок зі словом), специфіку “виконавського інструментарію” (вокал), колективний характер творчості й наявність диригента як сполучної ланки між композитором та виконавцем. Таким чином, у хоровому виконавстві, за словами О. Сухецької, класична тріада “композитор–виконавець–слухач” змінюється пентадою “поет–композитор–диригент–виконавець–слухач”, а мистецтво керування хором охоплює виконавство керівника та виконавство хору (передачу твору диригентом через виконавця, котрий виступає інтерпретатором [12, с. 5].

Особливості хорового виконавства як специфічного виду художньої діяльності висвітлила Світлана Федюра. З огляду на те, що хорове виконавство існує в тріаді “композитор–виконавець–слухач”, вона сформулила три основні проблеми: традиції і новаторства як системи взаємовпливу “композиторська ідея–виконавець”, взаємин між хоровим мистецтвом і суспільством, творчого протистояння між колективним та індивідуальним творчим самовираженням. С. Федюра дала визначення поняття “виконавець” у контексті хорового мистецтва, а саме як сукупності музикантів-співаків (колектив), в котрому кожна творча ланка має свій музичний смак, індивідуальний творчий прояв та “почерк”, власний світогляд, бачення образу й трактування як літературного, так і музичного образу твору. Творча співпраця диригента і виконавця можлива в сприятливій психологічній атмосфері, за умови єдності у розумінні та трактуванні музичного джерела, використанні специфічних засобів музичної виразності [14, с. 1]. Дослідниця акцентувала увагу на питаннях, які сучасне хорове

виконавство ставить перед колективами, необхідності перетворення співака у митця, здатного на власну інтелектуальну і творчу ініціативу.

Основні етапи та чинники розвитку вокальних основ українського хорового виконавства розглянула у працях Вікторія Михайлець. Вона дала визначення специфіки вокальної роботи у хорі, описала можливі методи методики подолання вокальних труднощів для хормейстерів, обґрунтувала технічно-вокальні основи хорового співу від часів Київської Русі (приходський, церковнослов'янський спів) до сьогодення. Дослідниця визначила три періоди докорінних змін технічно-вокальних постулатів хорового мистецтва: допартесну епоху, епоху впливу західних музичних стилів та епоху сьогодення (полістилістику). Партесний стиль, на її думку, сприяв поділу хорового мистецтва на церковне та світське, зумовивши виникнення вокально-хорової освіти для різних вікових категорій. Наступний “стрибок” у професіоналізації вокального виконавства відбувся під впливом італійської та німецької музичних культур. Шукаючи чинники впливу на вокальну техніку, дослідниця прийшла до висновку, що такими були: структура хору, жанрово-стилістичні вимоги та виконавські особливості певних жанрів [10, с. 8].

Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії на прикладі київської хорової школи дослідив Павло Ковалик [6]. На його думку, суть її творчої спрямованості полягає у специфічній системі технологічно-вокальної, музично-педагогічної, виконавсько-педагогічної підготовки. Головними чинниками індивідуальності хорового виконавства київської школи він визначив ідею національної ідентифікації хорового виконавства, синкретизм академічних та демократичних засад і високу творчу майстерність [6, с. 8]. Автор довів, що “творчий зв’язок” у системі взаємоспівпраці “учитель–учень”, “художній керівник–хоровий колектив” міститься у професійних постулатах, діалозі суб’єктів співпраці, системі комунікативних чинників і засобів, які обумовлені позитивно налаштованою особистісно-психологічною, творчою співпрацею [6, с. 14].

Отже, хорове виконавство є одним з різновидів музичного виконавства, в основі якого, з одного боку, містяться закономірності, притаманні будь-якому іншому музично-виконавському мистецтву, з іншого – власні специфічні риси і властивості. Як комунікативне явище виконавство є областю реалізації дієвого потенціалу музиканта і може бути розглянуте як:

- 1) специфічний різновид інтонаційного процесу “першоінтонування–переінтонування–співінтонування” (О. Катрич);
- 2) особлива творча практика актуального інтонування, що народжується як інтенційний акт (Т. Веркіна);
- 3) технологічне та художньо-пізнавальне освоєння твору і творчо-художнє його виконання (Н. Жайворонок);
- 4) музично-комунікативна співпраця суб’єктів музично-виконавського процесу – автора, виконавця та слухача (Т. Зінська).

Одним з важливих аспектів виконавства є формування музично-виконавської майстерності як якості особистості, що виникає в процесі профпідготовки та виконавської діяльності, виявляючи вищий рівень умінь, навичок та інтерпретаційної творчості (В. Білоус). Чільне місце у формуванні індивідуальних інтерпретаційних зразків виконання займають звукоідеали виконавства, зокрема, образ абсолютно ідеального виконання, який виникає в уяві виконавця як взірець (М. Кононова).

Хорове мистецтво є вторинною музичною дією, мета якої – інтерпретація творчо-художньої ідеї композитора. Воно має низку специфічних властивостей, зокрема, синтетичний характер (зв’язок зі словом), специфіку “виконавського інструментарію” (вокал), колективний характер творчості й наявність диригента як сполучної ланки між композитором та виконавцем (О. Сухецька).

Виконавський суб’єкт хорового мистецтва – це сукупність музикантів-співаків (колектив), в якому кожна творча ланка має свій музичний смак, індивідуальний творчий прояв та “почерк”, власний світогляд, бачення образу й трактування художнього образу твору (С. Федюра).

Основні етапи розвитку вокальних основ українського хорового виконавства можуть бути визначені як допартесна епоха, епоха впливу західних музичних стилів та епоха сьогодення (полістилістика) (В. Михайлець).

Однією з найбільш представницьких виконавсько-хорових шкіл України є київська, сформована ідеєю національної ідентифікації, синкретизмом академічних та демократичних засад і засадами високої творчої майстерності (П. Ковалик).

ЛІТЕРАТУРА

1. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / В. П. Білоус. – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2005. – 16 с.
2. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – “Музичне мистецтво” / Т. Б. Веркіна. – Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. – Одеса, 2008. – 16 с.
3. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / Н. Б. Жайворонок. – Київський національний університет культури і мистецтв. – Київ, 2006. – 16 с.
4. Зінська М. М. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 26.00.01 “Теорія та історія культури” / М. М. Зінська. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2011. – 18 с.
5. Катрич О. Т. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / О. Т. Катрич. – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2001. – 14 с.
6. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / П. А. Ковалик. – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2002. – 20 с.
7. Кононова М. В. Ідеальне та еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / М. В. Кононова. – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Київ, 2009. – 18 с.
8. Коробка Т. С. Комунікаційний процес у хоровому виконавстві як складна система творчих взаємозв’язків // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: збірник статей. – Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Пам’яті Л. К. Каверіної. – Вип. 106. – К : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. – С. 377–392.
9. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К. Мартинсен. – М. : Музыка, 1966. – 220 с.
10. Михайлець В. В. Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / В. В. Михайлець. – Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. – Одеса, 2004. – 20 с.
11. Рабинович Д. Исполнитель и стиль / Д. Рабинович. – Вып. 1. – М. : Сов. композитор, 1979. – С. 156.
12. Сухецька О. Онтологія музичного виконавства та мистецтво керування хором / О. Сухецька // Проблеми підготовки сучасного вчителя. Збірник наук. праць Уман. держ. пед. ун-ту ім. Павла Тичини. – 2014. – № 10 (3). – С. 124–129.
13. Фишер Э. Фортепианные сонаты Л. ван Бетховена / Э. Фишер // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М. : Музыка, 1977. – Вып. 8. – С. 164–194.
14. Федюра С. А. Хорове виконавство на сучасному етапі. / С. А. Федюра // Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя. Серія: Психолого-педагогічні науки. – 2013. – № 1. – С. 71–74.

REFERENCES

1. Bilous, V. (2005), "Psychological aspects of performing art skills", Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical Art), 17.00.03, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 16 p. (in Ukrainian).
2. Vierkina, T. (2008), "Actual intonation as performance problem", Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical Art), 17.00.03, Odessa National A. Nezhdanova Academy of Music, Odessa, 16 p. (in Ukrainian).
3. Zhaivoronok, N. (2006), "Musical performance as a phenomenon of musical culture", Thesis abstract for Cand. Sc. (Theory and history of culture), 17.00.01, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 16 p. (in Ukrainian).
4. Zinska, M. (2011), "Music and performing arts in social and cultural space of Ukraine late XX – early XXI century", Thesis abstract for Cand. Sc. (Theory and history of culture), 26.00.01, The National Academy of Culture and Arts, Kyiv, 18 p. (in Ukrainian).
5. Katrych, O. (2001), "Style musicians (theoretical and aesthetic aspects)", Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical Art), 17.00.03, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 14 p. (in Ukrainian).
6. Kovalyk, P. (2002), "Choral performance as a phenomenon of creative interaction (from experience of the Kyiv choral school)", Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical Art), 17.00.03, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 20 p. (in Ukrainian).
7. Kononova, M. (2009), "The ideal reference system and the categories of music and performing arts", Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical Art), 17.00.03, M. T. Rylsky Institute of Art, Folklore Studies and Ethnology, Kyiv, 18 p. (in Ukrainian).
8. Korobka, T. (2013), The communication process in choral performance art as a complex system of relationships, *Naukovyi visnyk NMAU im. P.I. Chaikovskoho: zbirnyk statei. – Kulturolohichni aspekty suchasnoho mystetskoho dyskursu. Pamiati L. K. Kaverinoi* [Scientific Bulletin NMAU them. Tchaikovsky: a collection of articles. – Cultural aspects of contemporary artistic discourse. Memory L. K. Kaverina], vol. 106, Kyiv, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, pp. 377–392. (in Ukrainian).
9. Martinsen, K. (1966), *Individual'naya fortepiannaya tekhnika na osnove zvukotvorcheskoy voli* [Individual piano technique based on the sound creative will], Moscow, Muzyka. (in Russian).
10. Mykhailets, V. (2004), "Vocal Choral basis of art historical and theoretical aspects, Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical Art), 17.00.03, Odessa National A. Nezhdanova Academy of Music, Odessa, 20 p. (in Ukrainian).
11. Rabinovich, D. (1979), *Ispolnytel i styl* [Artist and Style], Vol. 1. Moscow, Sov. Compozitor. (in Russian).
12. Sukhetska, A. (2014), Ontology musical performance and arts management chorus, *Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelia. zb. nauk. pr. Uman. derzh. ped. un-tu im. Pavla Tychyny* [Problems of modern teacher, Coll. Science. works Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University], vol. 10 (3), pp. 124–129. (in Ukrainian).
13. Fisher, E. (1977), *Fortepiannye sonaty L. van Bethovena* [Piano Sonatas of Beethoven], *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran.* [Performance arts foreign countries], vol. 8, Moscow, Music, pp. 164–194. (in Russian).
14. Fediura, S. (2013), Choral Performance nowadays, *Naukovi zapysky Nizhynskoho derzhavnoho universytetu im. Mykoly Hoholia. Seriya: Psykholoho-pedahohichni nauky* [Proceedings of Mykola Gogol Nizhyn State University. Series: Psycho-pedagogical science], vol. 1, pp. 71–74. (in Ukrainian).

УДК 787.6/.7

Надія Брояко

БАНДУРНЕ ВИКОНАВСТВО У СУЧАСНИХ СУБКУЛЬТУРАХ УКРАЇНИ

У статті проаналізовано особливості бандурного виконавства в різних стильових напрямках українського музичного простору. Охарактеризовано своєрідне перевтілення бандури у межах напрямку World music, який вбирає у себе досягнення естрадної музики, джазу та фольклору різних країн світу, що є перспективним утворенням і має великий культуротворчий потенціал.

Ключові слова: бандура, виконавство, субкультура, музичні стильові напрямки, Україна.

Надежда Брояко

БАНДУРНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В СОВРЕМЕННЫХ СУБКУЛЬТУРАХ УКРАИНЫ

В статье проанализированы особенности бандурного исполнительства в различных стилевых направлениях украинского музыкального пространства. Охарактеризовано своеобразное перевоплощение бандуры в рамках направления World music, впитывающего в себя достижения эстрадной музыки, джаза и фольклора разных стран мира, являющегося перспективным образованием и имеет большой культуротворческий потенциал.

Ключевые слова: бандура, исполнение, субкультура, музыкальные стилевые направления, Украина.

Nadiya Broiako

BANDURA PERFORMANCE IN MODERN SUBCULTURES OF UKRAINE

Culture of present, as defined by many authors cannot be represented in the dual form, it consists of many subcultures. Subcultures develop in isolation from each other, but sometimes demonstrate examples of interaction and borrowing certain elements. In contemporary musical culture is redefining the role of traditional instruments. Because the direction of propagation World music growing interest in ethnic cultures, modes, tools that are now used in stylistic directions, the origin of which is synthetic. Quite interesting phenomenon in Ukrainian music space is interest in bandura performance. And it is not the revival of folk traditions in their authentic form, but rather about the use of ethnic instruments in popular music. This trend is at the moment still has not found sufficient scientific justification, which determines the relevance of the problems outlined.

There are two forms of operation bandura performance: national and household concert, which differ not only from the repertoire and style of play, but also had significant differences toolkit. People performing domestic focused on instruments made from old samples, while academic bandura art immediately welcomed interpreted structurally improved tools.

At the end of 90-th years is to popularize bandura creativity by combining it with other performing sometimes unusual compositions. Modern bandura art – is an important integral part of Ukrainian musical culture that is in constant development and updating, improved tools, methods enrich the game significantly expands the repertoire, new soloists-virtuosos, new original groups. Within this trend, a number of groups belonging to different stylistic directions of rock and pop music, which are beginning to include bandura as one of the essential tools. Usually this is folk-rock groups. A striking example of bandura in rock music band is “Shadow of the Sun”.

Another group that is actively using bandura – a female trio “Kralya”, performing cover versions of the best international and Ukrainian pop hits, excerpts from musicals, jazz compositions. There are several groups that have only recently started their artistic career – a group “Brothers”,

duo B & B Project, Jaroslav Dzhus and George Matveyev. Lviv duet “Crossed Parallels”, consisting of saxophone and bandura mixed styles such as jazz, rock, ethno and pop. Thus, it may be noted that the Ukrainian bandura cultural space is a tool, which recently treated representatives of different musical styles and directions, which are part of subcultures. For the folk-rock, “Cossack rock” appeal to the bandura is not just important from the standpoint of technical and expressive possibilities of the instrument, but above all a symbol of the national idea, which is trying to defend members of the group. For Bandura musicians who played mostly cover versions of pop songs, this repertoire is the ability to promote their own work. However, the emergence of interesting combinations is a manifestation of dissemination towards World music, which incorporates achievements of pop music, jazz and folklore around the world, which certainly is a promising formation that has great culture creativity.

Key words: *bandura, design, subculture, music style directions, Ukraine.*

У ХХ ст. побутувала філософсько-культурологічна концепція, згідно з якою всю культуру розділяли на дві частини – елітарну і масову. Прихильниками такої позиції були видатні мислителі – Т. Адорно, М. Хоркхаймер та ін. Культура сьогодення, за визначеннями багатьох авторів, уже не може бути представлена у дуалістичному вигляді, натомість вона складається з великої кількості субкультур, які, з одного боку, розвиваються відокремлено одна від одної, а з іншого – демонструють приклади взаємодії і запозичення певних елементів. У сучасній музичній культурі відбувається переосмислення ролі традиційних інструментів. Унаслідок поширення напрямку World music зростає інтерес до етнічних культур, ладів, інструментарію, що їх тепер використовують у стилевих напрямках, походження яких – синтетичне. Цікавим явищем в українському музичному просторі є інтерес до бандурного виконавства. Причому, йдеться не про відродження фольклорних традицій у їх автентичному вигляді, а радше про застосування етнічних інструментів у популярній музиці. Ця тенденція нині ще не набула достатнього наукового обґрунтування, що зумовлює актуальність окресленої проблематики.

Аналіз бандурного мистецтва порівняно широко представлений в українській музикознавчій думці. Роль бандури як засобу національного виховання української молоді висвітлила О. Бойко [1]. Генеза і розвиток традиційних форм українського співу розглянуті у роботах К. Черемського [5]. Одними з перших ґрунтовних досліджень бандурного мистецтва стали праці В. Дутчак [2]. Значний інтерес становлять роботи, в яких змальовані тенденції розвитку бандурного мистецтва як явища нашої культури. Одне з останніх за часом і актуальних досліджень – праця Т. Слюсаренко [3].

Мета статті – проаналізувати бандурне виконавство в межах сучасних субкультур, наявних в українському музичному просторі.

Бандурне мистецтво становить значний інтерес з боку музикознавства насамперед через неоднозначність даного феномену. З боку фольклористики найбільшу зацікавленість мало кобзарське мистецтво, а бандурне сприймалось як дещо “вороже” та штучне. Проте, якщо не зважати на обставини становлення цієї нової галузі інструментального виконавства, то вона практично відразу почала асоціюватися з концертним стилем, високою технічною майстерністю і вправністю. Однією з перших спроб відобразити історію академічного бандурного виконавства стало дослідження В. Дутчак “Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970-х – 1990-х років. Творчість і виконавство” (1996). У ньому авторка розкрила особливості творів українських композиторів для бандури, різноманітних сольних й ансамблевих жанрів у контексті тогочасного українського музичного мистецтва. У цій роботі В. Дутчак виділила дві форми функціонування бандурного виконавства: народно-побутову та концертну, які не лише розрізнялися репертуаром та стилями гри, а й мали суттєві відмінності інструментарію. Народно-побутове виконавство орієнтувалося на інструменти, вироблені за старовинними зразками, тим часом академічне бандурне мистецтво відразу схвально сприйняло конструктивно удосконалені інструменти [2].

Наприкінці 1990-х років відбулася популяризація бандурної творчості за рахунок поєднання її з іншими виконавськими, часом незвичними складами. “Сучасну бандурну

творчість стимулюють також ансамблеві форми виконавства: поєднання бандури з фортепіано, флейтою, органом, струнними й ударними інструментами, а також із симфонічним чи народним оркестром, естрадними та джазовими колективами” [2, с. 13].

Науковець Т. Слюсаренко також вказує на те, що популярність та пріоритетність естрадного жанру на концертних сценах певною мірою зумовили зміни у репертуарі виконавців. “На межі ХХ – початку ХХІ століть в репертуарі бандуристів (зокрема, тріо “Вербена” та квартету “Львів’янка”) з’являються музичні твори українських та зарубіжних композиторів естрадного спрямування, що позначилося на виконавсько-стильових трансформаціях” [3, с. 8]. Якщо в середині ХХ століття переважали обробки українських народних пісень, то наприкінці століття виконують здебільшого твори переважно ліричного характеру, хоча незмінною залишається й патріотична тематика.

В. Дутчак цілком слушно відзначила надзвичайно великий потенціал бандурного мистецтва: “Сучасне бандурне мистецтво – важлива невід’ємна частина української музичної культури, що перебуває у постійному розвитку та оновленні: удосконалюється інструментарій, збагачуються методики гри, помітно розширюється репертуар, з’являються нові солісти-віртуози, нові оригінальні колективи” [2, с. 22]. У рамках даної тенденції виник ряд гуртів, що належать до різних стильових напрямків рок- та поп-музики, які почали вводити у свою практику бандуру як один з обов’язкових інструментів. Зазвичай це фолк-рок-колективи. Яскравим прикладом використання бандури в рок-музиці є гурт “Тінь сонця”. На сайті колективу дано наступне визначення їх творчого кредо: “Тінь Сонця” представляє унікальний в Україні та світі жанр козацький рок (за іншими визначеннями – heavy-folk). Чи не єдина українська рок-команда, в якій поряд з гітарами звучить бандура на постійній основі. Гурт позиціонує себе як послідовник високоякісної рок-музики зі змістовними, зачасти патріотичними текстами, в яких відроджується славетна українська минувшина, а напівзабута міфологія постає реальністю” [4].

Гурт, який можна віднести до напрямку фолк-метал, було засновано в 1999 році. Спочатку виконавський склад колективу мало відрізнявся від звичайного рок-гурту: гітара, бас-гітара, ударні. А з 2002 року почалися творчі пошуки Сергія Василюка – фронтмена та засновника колективу, які призводять до зміни складу виконавців та появи клавішних, переходу до козацької тематики. У 2005 році до них приєднався бандурист І. Лузан, а також додалася партія скрипки. Після цього завершився процес пошуків нових звучань, що, проте, не заважає періодичній зміні виконавців.

Уведення бандури стало не лише важливим концептуальним рішенням для учасників гурту, адже цей інструмент є символом українського козацтва, національно-визвольної боротьби, що відповідало обраній тематиці пісень. Сучасна дослідниця О. Бойко влучно зазначила: “Бандура була і залишається національним символом України та одним з провідних засобів національного виховання, а також засобом виховання національної культури, свідомості та збереження української самобутності й традицій” [1, с. 125]. Так само звучання бандури, підсиленої звукознімачем, дуже добре поєднується з електрогітарою, створюючи взаємодоповнюючий дует. У творчості даного колективу бандура стала не просто доповненням чи прикрасою до саунду інших інструментів, а одним з провідних, який лунає від самого початку до кінця композиції, до того ж, часто виконуючи соло, особливо у вступних розділах. Цікавим є те, що гурт виконує не лише авторські пісні, а й звертається до народнопісенної творчості, здійснюючи цікаві рок-інтерпретації, як наприклад “Кривий танець”.

В авторських композиціях яскраво представлена тематика козацтва, бою, боротьби, пам’яті. Прикладом є пісня “Козацька могила”:

*Козацька могила – то біль степів,
Колиска бентежних нестримних снів,
Їй ніч свої сльози ллє, та молиться трава.
Шуліка кружляє над нею, зве:
“Прийди і зі степом з’єднай себе!
Стану в пригоді, сину, як не забув мене...”*

Ще одним гуртом, який активно використовує бандуру, є жіноче тріо “Краля”. Варто зазначити, що цей колектив належить до зовсім іншого стильового напрямку. Насамперед значна частина репертуару, особливо того, який вони виконували на початку творчої кар’єри, це кавер-версії найкращих світових та українських хітів поп-музики, фрагменти з мюзиклів, джазові композиції. Також тріо грають українські фольклорні пісні в обробці, яка зближує їх з напрямком World music. Вокальні дані дають змогу співати у змішаній манері, використовуючи естрадну, академічну й автентичну манеру виконання. Попри орієнтацію на більш естрадну та популярну манеру виконання, в творчому доробку колективу з’являються композиції суто інструментальні, які можна віднести до напрямків lounge, soft jazz, нью-ейдж.

Є ряд гуртів, що лише недавно почали свою творчу діяльність, тому переважну основу їх репертуару становлять кавер-версії відомих рок- та поп-композицій – як зарубіжних, так і українських. Варто згадати тріо бандуристів – гурт “Брати”, до якого належать троє братів – Мирослав, Святослав і Ярослав Шпаки. На відміну від тріо “Краля” хлопці виконують композиції тільки в інструментальному вигляді. Дует В&В Project, складається лише з двох інструментів – бандури і баяна, учасники якого також виконують переважно кавер-версії хітів, популяризуючи свою творчість за допомогою мережі Інтернет. Так, у їх репертуарі є “Пори року” А. Вівальді, “Libertango” А. П’яццолі, пісні Adele, DJ Tiesto, Daft Punk.

Є також виконавці, яких запрошуюють узяти участь у окремих композиціях відоміші артисти та колективи. Зокрема бандурист Ярослав Джусь записав композицію “Забути” (2013) з поп-виконавицею Еуга і “Василь Гупало” (2015) з легендарним гуртом ТНМК (“Танок на майдані Конго”). Георгій Матвеев також виконує кавер-версії популярних композицій, проте, на відміну від попередніх виконавців, також використовує бандуру не лише як мелодико-гармонійний інструмент, а й як ударний, вистукуючи ритм на задній частині корпусу. Звичайно, що досягнути цього одночасно неможливо, тому композиції записують потреково, з поступовим прописуванням окремих партій.

Львівський дует “Crossed Parallels”, який складається із саксофона й бандури, міксує такі стилі: джаз, рок, етно та поп. Причому якщо основою є джазова композиція, як, наприклад відомий стандарт “Take five”, то його можна віднести до фолк-джазу, адже використовують не лише бандурне звучання, а й типові звороти, характерні для гуцульського ладу. Варто зазначити, що виконавці намагаються не лише відтворити аранжування відомих композицій, а радше творчо їх переосмислити, зробити неповторну інтерпретацію, яка, ймовірно, зможе розкрити нові образи.

Отже, можна зазначити, що в українському культурному просторі бандура є інструментом, до якого протягом останнього часу звертаються представники різних музичних стильових напрямків, які є складовими частинами субкультур. Для фолк-року, “козацького року” звернення до бандури має не лише велике значення з позиції технічно-виразних можливостей інструменту, але й насамперед символом національної ідеї, яку намагаються відстоювати учасники гурту. Для бандуристів-виконавців, які переважно грають кавер-версії естрадних композицій, даний репертуар стає можливістю популяризувати власну творчість, адже виконання, скажімо, композицій відомого американського гурту Metallica на бандурі стає своєрідною “родзинкою”, що привертатиме увагу публіки. Разом з тим, виникнення цікавих поєднань, як-от саксофон і бандура, є проявом поширення напрямку World music, що вбирає в себе досягнення естрадної музики, джазу та фольклору різних країн світу, і є, безперечно, перспективним утворенням, маючи великий культуротворчий потенціал.

Таким чином, бандура – це інструмент, що служить символом української культури. Академічна виконавська традиція гри на цьому інструменті яскраво представлена в музичному просторі. В сучасному суспільстві можна спостерігати надзвичайний інтерес до естрадної музики з боку аудиторії. Позитивною тенденцією є звернення різних гуртів та окремих виконавців до бандури як інструмента, що може мати надзвичайно важливе символічне значення, котре краще підкреслюватиме ідеологічне підґрунтя їх творчості. Другим аспектом є оновлення існуючих стильових напрямків чи розвиток тих, що лише зароджуються, за рахунок створення незвичних інструментальних поєднань і звучань, яке сприятиме популяризації бандури не лише в Україні, а й за кордоном.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойко О. Ю. Бандура як засіб національного виховання української молоді (історичний аспект) / О. Ю. Бойко // Педагогіка та психологія: збірник наук. праць. Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди. – Харків, 2013. – Вип. 44. – С. 118–125.
2. Дутчак В. Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970-х – 1990-х років. Творчість і виконавство: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 “Музичне мистецтво” / В. Г. Дутчак. – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 1996. – 24 с.
3. Слюсаренко Т. О. Бандурне виконавство як явище національної української культури: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 “Музичне мистецтво”. / Т. О. Слюсаренко. – Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2016. – 20 с.
4. “Тінь Сонця”. Офіційний сайт гурту [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sunshadow.com.ua/group/>
5. Черемський К. П. Генеза і розвиток традиційних форм українського співоцтва: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01 “Теорія та історія культури” / К. П. Черемський. – Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2005. – 23 с.

REFERENCES

1. Boyko, O. (2013), Bandura as a means of national education of Ukrainian youth (historical aspect), *Pedahohika ta psykholohiia: Zbirnyk nauk. prats* [Pedagogy and Psychology: Collected sciences works], Kharkiv G. Skovoroda National Pedagogical University, Kharkiv, Vol. 44, pp. 118–125. (in Ukrainian).
2. Dutchak, V. G. (1996), “The development of professional principles of bandura art in the 1970’s – 1990’s. Creation and Performance”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical art), 17.00.03, P. Tchaikovsky national music academy of Ukraine, Kyiv, 24 p. (in Ukrainian).
3. Slyusarenko, T. O. (2016), “Bandura performance as a phenomenon of Ukrainian national culture”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical art), 17.00.03, Kharkiv National I. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, 20 p. (in Ukrainian).
4. “Shadow of the Sun”. Official site of group, Electronic resource, available at: <http://sunshadow.com.ua/group/> (in Ukrainian).
5. Cheremskiy, K. P. (2005), “Genesis and development of traditional forms of Ukrainian singing”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Theory and history of culture), 17.00.01, Kharkiv National I. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, 23 p. (in Ukrainian).

УДК 786. 2+78. 071

Наталія Каданцева

**КАМЕРНЫЙ ГЕНЕЗИС ОПЕРНОГО ЖАНРА В ОПРЕДЕЛЕНИИ
ВЫРАЗИТЕЛЬНОЙ СПЕЦИФИКИ “ДИДОНЫ И ЭНЕЯ” ГЕНРИ ПЕРСЕЛЛА**

В статье исследованы особенности актуальных смысловых срезов камерной “мадригальной” оперы Г. Перселла “Дидона и Эней”, рожденной в условиях английского прото-рококо конца XVII века. Рассмотрена специфика соответствующих стилевых тяготений оперы к адраматическим структурам неосимволистской современности. Охарактеризован отличительный признак оперы “Дидона и Эней” Г. Перселла – ее камерность, обусловленная культурным принципом прото-рококо как детище английской Реставрации XVII века.

Ключевые слова: камерная музыка, оперный генезис, рококо, прото-рококо, музыкальный стиль, опера как жанр.

Наталія Каданцева

**КАМЕРНА ГЕНЕЗА ОПЕРНОГО ЖАНРУ У ВИЗНАЧЕННІ
ВИРАЗНОЇ СПЕЦИФІКИ “ДІДОНІ ТА ЕНЕЯ” ГЕНРІ ПЕРСЕЛЛА**

У статті досліджено особливості актуальних смислових зрізів камерної “мадригальної” опери Г. Перселла “Дідона та Еней”, народженої в умовах англійського прото-рококо кінця XVII століття. Розглянуто специфіку відповідних стильових тяжінь опери до драматичних структур неосимволістського сьогодення. Охарактеризовано відмінну ознаку опери “Дідона та Еней” Г. Перселла – її камерність, зумовлену культурним принципом прото-рококо як дітища англійської Реставрації XVII ст.

Ключові слова: камерна музыка, оперна генеза, рококо, прото-рококо, музичний стиль, опера як жанр

Natalia Kadantseva

**CHAMBER GENESIS OF THE OPERA GENRE WITHIN DETERMINATION
OF EXPRESSION FEATURES OF “DIDO AND AENEAS” BY HENRY PURCELL**

The content of this article is the researched peculiarities of current sense lenses of the chamber “madrigal” opera by G. Purcell “Dido and Aeneas” born in the conditions of English proto-rococo of the end of XVII cent. and therefore responding the stylistic longings towards a-dramatic structures of neo-symbolic contemporary. Chamber music as a term formed within the art of early baroque and classicism in a paired relatedness with the church quality of expression: church – chamber sonata, concert. A within this pair of terms in the traditions of secularized scientific approach it is common to interpret the term “chamber” as “secular”, therefore opposing to the church type of genre. Such antithesis “chamber-church” was unknown to the French instrumental tradition, in which the saloon art was determined as a type of spiritual assembly as an inheritance of the likes of Gallia of IV–VI centuries, that represented the Orthodoxy of the Merovingian epoch. Church-spiritual signs of saloonness were defined by figurativity and composition symbols of rococo. This direction formed in specific conditions of French aristocratic, namely deeply religious tradition. French saloonness had direct analogy in practice of Italian cameratas – and formation of English opera happened in the face of G. Purcell, who’s wholly the contemporary of English Restoration, apprentice of pro-French oriented English Chapel.

The features of related stylistic longings towards a-dramatic structures of neo-symbolical contemporaneity have been researched. Transformation of story about the heroic mission of Aeneas into the story of unfortunate love of Dido was mentioned, from which Aeneas separated through the intrigues of witches but not the call of honor of the Rome’s Founder that indicates conscious feminization of not only the participants of the performance, but also of the concept of the story. Also stands out the factor of play activity related with the mythological story, from which the sacrificial heroic core of events and psychology of heroes is consciously removed and the tempered sacrifice of Dido’s love stands out. All the aforementioned means that the greatness of Purcell is a genially capacious generalization of original achievements of English-Briton aristocratic art of the Restoration epoch as nationally independent branch of proto-rococo.

Distinguishing feature of the opera “Dido and Aeneas” by G. Purcell is characterized: its chamberness stipulated by cultural principle of proto-rococo as the child of English Restoration of XVII cent., who, within the conditions of English Restoration, established in closeness to the French opera through introduction of ballet performances and basing on tenor part in the characteristics of the main hero. Though the opera by Purcell principally disassociates in the spirit of Briton-English saloonness of “masks” from the dramatic-tragic declamatory pathetics for the benefit of madrigal

contemplationess and academic elegance of art, feminine and actable grounds of which formed the style quality marked as Briton-English proto-rococo by us.

Key words: *chamber music, opera genesis, rococo, proto-rococo, musical style, opera as genre.*

Условия культурной идеи современности поставангарда, отмеченного неосимволистскими принципами камернизации оперного действия, доминируют над жизнеподобной масштабностью большой исторической оперы, преобладавшей в искусстве последних трех столетий. В репертуар постановок оперных театров, в том числе в Одесской опере, настойчиво внедряются раннеоперные композиции, которые были детищем камерат-салонов и тем самым соответствовавших принципам искусства не жизнеподобного, но назидательно-эстетского.

Специфика английской музыки эпохи Реставрации XVII столетия в ее касаниях французского рококо и оригинальности мадригального пути осознания камерности обозначена в трудах Т. Ливановой [5], В. Бобровского [11]. Тематика рококо в ее камерной аристократической серьезности выделена в работах В. Шуранова [14], Е. Хиль [12] определена в соотношении с поставангардом современности у Е. Марковой [6], обозначена в национальной специфике в исследовании Т. Акиндиновой и А. Амашукели [1].

Цель статьи – проанализировать актуальные смысловые срезы камерной “матригальной” оперы Г. Перселла “Дидона и Эней”, рожденной в условиях английского прото-рококо конца XVII в. и тем самым соответствующей стиливым тяготениям к адраматическим структурам неосимволистской современности. Кроме этого, следует систематизировать сведения о ранней опере в аспекте органической связи ее с литургической драмой и мистерией с их условным нравопочительным принципом выражения, выделить особенности проявления культуры матригала в Британии-Англии; проанализировать “Дидону” Перселла по ее вписанности в английское прото-рококо и в связи со стиливыми предпочтениями XX – начала XXI века.

Камерная музыка как термин сложился в искусстве раннего барокко и классицизма в парной соотносительности с церковным качеством выражения: церковная – камерная соната, концерт [11, с. 193]. И в этой паре понятий в традициях секуляризованного научного подхода принято интерпретировать термин “камерная” как “светская”, тем самым противопоставляя церковной разновидности жанра. Этого рода разграничения камерное – церковное четко просматривается в практике инструментальной музыки и, прежде всего, в немецко-итальянской традиции, которые исторически оказались непосредственно связанными государственно-вероисповедальными узами.

Такой антитезы камерное–церковное не знала французская инструментальная традиция, в которой салонное искусство определялось как род духовных собраний, в наследование нравов Галлии IV–VI вв. [2, с. 190], представлявшей Православие эпохи Меровингов [16]. Церковно-духовные знаки салонности определялись фигуративностью и композиционной символикой рококо [14, с. 100–102]. Это направление сложилось в специфических условиях французской аристократической, то есть глубоко религиозной традиции, условность соотношения которой с жизненными прообразами в культивировании только умирительно-прелестного и изящно-женственного, игрового-детского противостояла театру, в котором трагико-драматические коллизии восславляли героизму человеческих дел. Французская салонность имела непосредственную аналогию в практике итальянских камерат – а становление английской оперы осуществилось в лице Г. Перселла, в целом, сверстника английской Реставрации [10, с. 55], воспитанника профранцузски ориентированной Королевской капеллы [5, с. 274].

Так, в книге Т. Ливановой читаем о культурной ориентировке английского Двора эпохи Реставрации 1660–1688/9 гг.:

“Карл II вернулся в Англию под сильным впечатлением французской придворной жизни. Французские и итальянские музыканты пользовались его покровительством... Королевским капельмейстером был француз Луи Габю...” [5, с. 274].

Прореволюционная “прогрессистская” позиция, на которую был ориентирован текст книги Т. Ливановой, определяла сугубо негативную оценку всего, что было связано с двором, аристократией и Реставрацией. Защищая гений Перселла, автор цитированного издания всячески подчеркивала индивидуализированность его выражения в искусстве (“Но Перселл накладывает на все свое искусство удивительно индивидуальный отпечаток: художник с яркой индивидуальностью, он органически впитал в себя влияние английского фольклора...” [5, с. 275]).

При этом констатируется, что Перселл “прежде всего тонкий лирик” [5, с. 277], а тип постановок, культивировавшийся при дворе, “не способствовали развитию его драматического дарования” [5, с. 277]. Последнее совершенно справедливо, поскольку салонное искусство, показательное для культурной идеи Двора, представляло, по французским заветам, противоположность театру, отчего драматизм-трагизм, в соответствии с церковными правилами, исключались из образного расклада произведений. В связи с неприятием английского, точнее, на тот момент бриттско-кельтского, аристократизма, этого рода салонное искусство характеризовалось в следующих типологических измерениях: “...Даже шекспировские пьесы поддавались в ту эпоху безвкусным и легкомысленным переделкам в угоду *развлекательности* (курсив Н. К., в этой терминологии трактовалась принципиальная пролегиозная не-реалистическая – не-драматическая концепция этого рода искусства), отчасти под влиянием придворной эстетики Реставрации. Из драмы – путем балетных и вообще дивертисментных вставок – делалась нередко ‘маска’” [5, с. 277].

Но не забываем, что в традициях галликанской и бриттско-кельтской церкви балетность была отмечена сакральным знаком, в соответствии с сохранившимися там раннехристианской обрядовостью танцев в церкви [1, с. 95–96]. Так что балетно-дивертисментное присутствие в пьесах типа “маска” свидетельствовало о церковной серьезности, то есть умиленно-участливом лирическом тоне выражения, который и отмечает музыку Перселла. Цитированная автор признает: “Но и сам Перселл был также склонен к грациозной шутливости, к “игре”, к легкой “шекспировской” фантастике” [5, с. 277], – указывая на органику для композитора того “развлекательного” придворного стиля, мягкая игривость которого проитивостояла свирепой “серьезности” наследников Кромвеля.

“Дидона и Эней” – единственная опера Перселла, тогда как иные сценические произведения представляют собой музыку к спектаклю, хотя обилие музыкальных номеров в отдельных случаях приближает партитуру к оперной: “По своему объему музыка к “Королеве фей” (по “Сну в летнюю ночь” У. Шекспира. – Н. К.) равна настоящей оперной партитуре...” [5, с. 275]. Фабула упомянутой пьесы по Шекспиру, а также иные постановки по произведениям великого драматурга и наиболее богато снабженные музыкой “Король Артур”, “Бондука, или Британская героиня”, вышеупомянутая “Королева фей”, – свидетельствуют о кельтско-бриттской и *анти-англской* (анти-кромвелевской) направленности сюжетов сочинений композитора как воспитанника и рупора художественных идей контрреволюции Реставрации.

Обращаем внимание на то, что английская клавирная школа была ориентирована на игру на верджинале, в которой само название инструмента фиксировало активное женское участие этого рода салонного “домашнего” искусства. Английский (этнически точнее сказать: кельтско-бриттский) клавиризм был сформирован с некоторым опережением и в параллель к французской клавесинной школе, реализовавшей принципы рококо. И хотя рококо связывают с искусством первой половины XVIII в. [9, с. 689], в характеристике плеяды клавесинистов, выстроивших эту школу рококо, в качестве основателя заявляют Ж. Шамбоньера: “Шамбоньер – основоположник и глава французской школы клавесинистов, среди его многочисленных учеников: Г. Ардель, Р. Камбер (тот, который “после своих неудач перебрался в Лондон [5, с. 274]. – Н. К.), Ж. А. д’Англебер, братья Куперены..., Н. Лебег... Как композитор Шамбоньер *испытал влияние английских вирджиналистов...* (курсив Н. К.)” [5, с. 277]

Время работы Шамбоньера – середина XVII в., его мастерство *питалось* искусством вирджиналистов, которые, также, как и французы, культивируя “легкую” мелизматическую игру, одновременно *гиперболизировали* женственность-инфантильность образов рококо: активными исполнителями на вирджинале, как свидетельствует название инструмента, были девушки.

В контексте сказанного идея Перселла создать свою единственную оперу для “любительского исполнения ученицами пансиона” [5, с. 277], а также преобразование сюжета о героической миссии Энея в историю о несчастной любви Дидоны, от которой Энея отрывают козни ведьм, а не зов долга Основателя Рима, – указывают на осознанную *феминизацию* не только участников спектакля, но и концепции сюжета. Выделяется также фактор *игровой* активности работы с мифологическим сюжетом, из которого осознанно изымается жертвенно-героический стержень событий и психологии героев, выделяется *кроткая жертва любви* Дидоны. В результате опера закономерно получает название с именем героини на первом месте, хотя мифологический сюжет отводит ей существенное, но все же совершенно вторичное место в истории Подвига Энея.

Все изложенное говорит о высокой оригинальности и социальной актуальности для конца XVII ст. сочинения композитора. И тогда неудивительно обобщение Т. Ливановой: “Опера невелика по объему, но содержание ее настолько значительно, что она справедливо считается высшим достижением английского оперного искусства XVII в.” [5, с. 277].

Сформулируем величие Перселла – как гениально емкое обобщение оригинальных достижений английского-бриттского аристократического искусства эпохи Реставрации в виде национально самостоятельной ветви *прото-рококо*: факторы феминизации и игровой пасторальности сообщают действию принципиальную *высокую* камерность-салонность, а обилие церковных риторических знаков в темах и структуре сочинения создают сопричастность *сакральности*.

В музыкальном отношении действие разворачивается от Арии Дидоны I акта до ее же Арии в III – в окружении ансамблево-хоровых *мадригальных* номеров. Т. Ливанова в своей характеристике музыки сочинения подчеркивает запечатление в ней *психологической драмы* [5, с. 277], аргументируя это музыкальной реакцией не на событийность, а на психологические переключения в самовыражении героев. Как мы уже отметили, в центре действия – Дидона, история которой указывает на предназначенность для нее роли искупительной жертвы в восшествии ее избранника на Подвиг. Такая, в духе прото-рококо, переориентировка на женскую составляющую в паре главных персонажей определена сюжетным стержнем первых опер (“Дафна” Я. Пери, “Эвридика” Я. Пери и Дж. Каччини), в которых божественно отмеченный герой оказывается отстраненным от уз любви волею законов мира и судьбы.

Обращаем внимание на содержательный ряд событий, в центре которых оказывается образ несчастной любви Дидоны, тем самым обнажая типовую для мадригала тему (известно, что в основе сюжетики мадригальных текстов лежали описания природы, наследие монашеской поэзии, а также любви-страдания, в развитие христианской идеи искупительного мученичества). Вторая картина, посвященная воплощению колдовских деяний Ведьм, заканчивается картиной грозы, тогда как начало II и III действий отмечено “музыкой на природе” (Охоты в начале II и На берегу моря), осуществляемой соответствующими хоровыми номерами со вставными вокальными соло и танцевальными выходами. Тем самым в сюжетную канву представления вплетены типовые образные сферы, имеющие сакральные истоки.

Сказанное позволяет сделать вывод о преобразовании мифологического сюжета в мистерию Искупления, в которой жертвенная миссия ведет судьбу Дидоны. В этом плане неубедителен вывод Т. Ливановой о жанровом существе оперы Перселла как “психологической драмы”: здесь нет драматизма как столкновения характеров, здесь герои осознают свое предназначение и ведомы им.

Интересна функция Ведьм в оперном действе, появление которых связывается с влиянием национального фольклора. Однако для посткромвелевской Англии, пережившей “охоту за ведьмами” как религиозно-государственную акцию, фигуры Ведьм имели актуальную социально-культурную символику: “Преследования ведьм охватили все страны католической и протестантской Европы... Новым в преследовании ведьм в XVI–XVII вв. было то, что церковь и светские власти видели в них уже не одиночек, а “антицерковь” во главе с сатаной... Наряду с верой во вредоносных ведьм в народе существовала вера в добрых ведьм, которые способны нейтрализовать действия первых... Однако лишь во второй половине XVII в., когда террор, вызванный массовыми преследованиями ведьм, стал приводить к социальной дезорганизации и

была осознана огромная опасность для общества продолжения этих гонений, преследования ведьм постепенно утихли...” [7, с. 119].

Сюжетно в (по тексту Тейта) козни Ведьм заменяют как бы посланника богов (они и являются в финале II действия в облике Меркурия), которые определили героическое предназначение Энея, побудившее его, в “Энеиде” Вергилия, оставить родных в погибающей Трое ради сохранения царского рода и создания новой Империи. И данная мифологическая сюжетная линия была хорошо известна исполнителям и слушателям оперы. Соответственно, Эней, отвлекаемый благостным пребыванием в Карфагене рядом с любящей его царицей Дидоной (см. параллель к пребыванию Одиссея-Улисса в Калипсо в “Илиаде”), отступает от героического предназначения. Тем самым Ведьмы в тексте либретто обретают некоторый трикстерский срез, что своеобразно подается музыкой III акта: пляска Матросов, а затем Ведьм, – и те, и другие сопричастны восстановлению героического облика Энея, то есть оказываются сопричастными к восстановлению нравственного позитива в облике Энея.

Соответственно, фантастическая сцена в виде 2-й картины I действия также наполняется амбивалентным смыслом зло–добро: любовная радость Энея, озаменованная союзом с Дидоной, сворачивает героя с пути его предназначения. Показательно строение целого оперы: 3 акта, что принципиально отлично от 4-х–5-ти актности французской и итальянской оперы. Нарождавшаяся Неаполитанская оперная школа во главе с А. Скарлатти выдвинула концепцию 3-х актной композиции – но с комедийными вставками, создававших суммарную промистериальную 5-ти актность (христианская мистерия всегда предполагала жизненно-актуальные, комические в том числе, вставки в поддержку сиюминутности значения сообщаемой библейской истины).

Подобно мистерии, литургической драме, первые оперы имели рондообразную структуру, в которой основная идея спектакля, обусловленная церковно значимым Праздником, подобно рефрену рондо (круг – символ Всего, Бога [4, с. 25–27]), пронизывала всю структуру. В опере Перселла мадригально решенные ансамбли, хоры (камерные по составу) составляют музыкально сквозную линию, в которой эпизодами выступают сольные номера, исполняемые Дидоной, Энеем, Белиндой (наперсницей Дидоны). Наподобие жизненно-бытийных “вставок” в мистерии и в *seria*, в сочинении Перселла размещены сцены с Ведьмами: самостоятельная 2-я картина I действия и вставной номер в III акте.

Как уже отмечено, бытовая, не фантастическая, а аллегорическая наполненность образов Ведьм, амбивалентно представляющих добро и зло в действии оперы, сообщает последнему назидательность, устраняя драму характеров и подчеркивая иерархию сил мира: мир Высшей воли – мир человеческого несовершенства.

Показательна, в контексте сказанного, сугубо меланхолическая окраска эмоционального тонуса самовыражения главной героини, Дидоны. Как мы уже отметили, драматургия оперы определяется ее двумя Ариями – в I и III действиях. Причем, обе решены в жанре *Lamento*, то есть в выражении высокой печали, обе написаны в форме вариаций по *basso ostinato*, соответственно, в структуре с *cantus firmus*, составившей основание гимнопений мессы эпохи Ренессанса. В этом плане самовыражение героини ритуализировано, но не психологизировано: здесь не столько правда характера, сколько правда ситуации. Причем, вторая Ария в *g-moll*, отмеченная в мелодике церковными знаками *catabasis* и *rassus duriesculus*, то есть показателями Покаяния и высшего напряжения, в целом соответствует просветленной *пасторальной* окрашенности звучания: “Характерное для Перселла соединение “хрупкости”, субъективной тонкости и силы здесь особенно благородно. Пользуясь типичными приемами *Lamento* (‘вздохи’, *g-moll. basso ostinato*), он создает в то же время совершенно своеобразную музыку. ...Печальный хор оплакивает погибшую Дидону. Печаль эта легка и светла...” [5, с. 279].

Из сказанного очевидна мистериально-очистительная акция жертвоприношения Дидоны: Эней свершит свое героическое предназначение, как об этом свидетельствуют “Энеида” Вергилия и предание об основании латинян-италиков троянцами. Партия Энея поручена тенору, что сродни традиции французской, а не итальянской оперы в проявлении героического начала. Однако, в отличие от французской оперы, изначально в качестве *театрального* спектакля противостоявшей культуре салона, опера Перселла ориентируется на салонную избранность-

замкнутость представляемого действия, соотносимого с условиями салонов-камерат итальянских гуманистических собраний, породивших идею оперы как таковую.

Одухотворенность салонных сообществ, противостоявших в культивировании кротких и нежных нравов жестокости и грязи жизни, но по-храмовому не отзывавшихся на трагико-драматические коллизии бытия, лелеявших чувства добрые, христианскую терпимость и женскую кротость манеры общения [2, с. 193–195], – все это узнаваемо в опере Перселла. Такой ракурс понимания музыкального смысла произведения Перселла соответствует наиндивидуально представляемой субъективности выражения, черпающего в культуре мадригала. И если, как уже отмечено, ансамблево-хоровые (камерные) номера являются преобладающими в сочинении, то тем более эта мадригальность наглядно проявляется в сольных номерах, в Ариях Дидоны, в которых вокальная партия, яркая и самозначимая, тем не менее, вплетена в контрастно-полифоническую фактуру по *basso ostinato*, “отодвигающую” непосредственность проявления патетики нежной созерцательностью *quasi*-церковного звучания целого.

Отличительным признаком оперы “Дидона и Эней” Г. Перселла является ее камерность, обусловленная культурным принципом прото-рококо, в условиях английской Реставрации определившегося в приближенности к французской опере введением балетных номеров и опоре на теноровую партию в характеристике главного героя. Однако опера Перселла принципиально отмежевывается, в духе бриттско-английской салонности “масок”, от драматико-трагической декламационной патетики в пользу мадригальной созерцательности и ученого изящества искусства, женственные и игровые основания которого составили стилевое качество, обозначенное нами как бриттско-английское прото-рококо.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры / Т. Акиндинова, А. Амашукели. – 2-е изд., испр. и доп. – С. Петербург : Изд-во РХГА, 2015. – 239 с.
2. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII – XVIII вв. / С. Артамонов – Москва : Просвещение, 1978. – 608 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Москва–Ленинград : Музыка, 1971. – 379 с.
4. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. – Москва : Издат. Асс. Духовного объединения “Золотой век”, 1995. – 289 с.
5. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. / Т. Ливанова. – Москва–Ленинград : Гос. муз. издат., 1940. – 616 с.
6. Маркова Е. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века / Е. Маркова // Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже столетий. Книга 1. – Одесса : Астропринт, 2006. – С. 76–128.
7. Мифологический словарь / [Гл. ред. Е. М. Мелетинской, член ред. коллегии С. Аверинцев и др.]. – Москва : Сов. энциклопедия, 1991. – 736 с.
8. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип. 1. / О. Муравська. – Одеса : Друкарський дім, 2010. – 214 с.
9. Рококо // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах / [Гл. ред. Ю. Келдыш]. – Т. 4: Окунев-Симович. – М. : Сов. энциклопедия, 1978. – С. 689–690.
10. Советский энциклопедический словарь. – Москва : Сов. энциклопедия, 1984. – 1599 с.
11. Соната // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах / [Гл. ред. Ю. Келдыш]. – Т. 5: Симон-Хейлер. – Москва : Сов. энциклопедия, 1981. – С. 193–200.
12. Хиль Е. Детский-юношеский фортепианный концерт в жанровой типологии отечественной инструментальной музыки XX века: дис. на соиск. уч. степ. канд. искусств.: спец. 17.00.03 – “Муз. искусство”. – Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. – Одесса, 2015. – 187 с.
13. Шамбоньер, Шампион де Шамбоньер (*Champion de Chambonieres*) Жак // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах / [Гл. ред. Ю. Келдыш]. – Т. 6: Хейнце-Яшугин, Дополнения. – Москва : Сов. энциклопедия, 1982. – С. 276–277.

14. Шуранов В. Муза французских клавесинистов и парадоксы эстетики рококо / В. Шуранов // Методологическая функция Христианского мировоззрения в музыкознании. Межвузовский сб. науч. статей / [Отв. ред.-состав. В. В. Медушевский]. – Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, УГАИ им. З. Исмаилова. – Москва–Уфа, 2007. – С. 87–107.
15. Purcell Henry // Encyclopedia Britanica. 2009. – Интернет-ресурс: <https://www.britanica.com/biography/Henry-Purcell>.
16. Vita patrum. Житие Отцов, составленное святителем Григорием Турским / [Предисловие отца Серафима (Роуза)]. – Москва : издат. дом Русский Паломник. – 2005. – 370 с.

REFERENCES

1. Akindinova, T. and Amashukeli, A. (2015), *Tanets v traditsii khristianskoi kul'tury* [Dance in the tradition of Christian culture], St. Petersburg, RKhGA. (in Russian).
2. Artamonov, S. (1978), *Istoriya zarubezhnoy literatury XVII–XVIII vv.* [History of Foreign Literature of XVII–XVIII centuries], Moscow, Prosveshchenie. (in Russian).
3. Asaf'ev, B. (1971), *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process], Moscow–Leningrad, Muzyka. (in Russian).
4. Goodman, F. (1995), *Magicheskie simvoly* [Magical symbols], Moscow, Association of Spiritual Union “Zolotoi Vek”. (in Russian).
5. Livanova, T. (1940), *Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 g.* [History of Western European music before 1789], Moscow–Leningrad, Gos. muz. izdat. (in Russian).
6. Markova, E. (2006), Neo-Eurocentrism and neo-symbolism at the beginning of XXI century, *Neoevropotsentrizm: muzykal'naya kul'tura na rubezhe stoletiy. Kniga 1* [Neo-Eurocentrism: musical culture at the turn of the century. Book 1], Odesa, Astroprint, pp. 76–128. (in Russian).
7. Meletinska, E. M. (1991), *Mifologicheskii slovar'* [Mythological dictionary], members of editing panel: Averincev, S. and others, Moscow, Sov.entsiklopediya. (in Russian).
8. Muravska O. (2010) *Narysy z istorii zarubizhnoi muzychnoi kultury* [Sketches on the history of foreign musical culture], Vol. 1, Odesa, Drukarskyi Dim. (in Ukrainian).
9. Keldysh, Yu (1978), Rococo, *Muzykal'naya entsiklopediya v 6-ti tomakh* [Music Encyclopedia in 6 volumes]. Vol. 4, Okunev–Simovich, M, Sov. entsiklopediya, pp. 689–690. (in Russian).
10. *Sovetskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Soviet Encyclopedic Dictionary] (1984), Moscow, Sov. entsiklopediya. (in Russian).
11. Keldysh, Yu. (1981), Sonata, *Muzykal'naya entsiklopediya v 6-ti tomakh* [Music Encyclopedia in 6 volumes], Vol. 5, Simon-Kheiler, Moscow, Sov. entsiklopediya, pp. 193–200. (in Russian).
12. Hil, E. (2015), “Children and Youth Piano Concerto in the genre typology of national instrumental music of the twentieth century”, The dissertation of the candidate of art, specials: 17.00.03 – “Musical Art”, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa, 187 p. (in Russian).
13. Keldysh, Yu. (1982), Chambonnières, Champion de Chambonieres Jacques, *Muzykal'naya entsiklopediya v 6-ti tomakh* [Music Encyclopedia in 6 volumes], vol. 6 Kheintse-Yashugin, Supplements, Moscow, Sov. entsiklopediya, pp. 276–277. (in Russian).
14. Shuranov V. (2007) Muse of French clavecinists and paradoxes of Rococo aesthetics, *Metodologicheskaya funktsiya Khristianskogo mirovozzreniya v muzykoznanii. Mezhvuzovskiy sb. nauchnykh statey* [Methodological function of the Christian worldview in musicology. Intercollegiate Collection of Research Papers], Responsible Editor-Complier V. Medushevsky, Moscow State Tchaikovsky Conservatory USIA named after Z. Ismagilov, Moscow–Ufa, pp. 87–107. (in Russian).
15. Purcell, Henry (2009), Encyclopedia Britanica, available at: <https://www.britanica.com/biography/Henry-Purcell>. (in English).
16. Hierarch Turskiy, Grigoriy (2005), *Vita patrum. Zhytiie Otsov. Predislovie otsa Serafima (Rouza)* [Vita partum. Life of the Fathers. Introduction by Father Seraphim (Rose)], Moscow, Izdat. dom Russkiy palomnik. (in Russian).

УДК 78.03 (477) + 008 (477)

Ганна Плечелюк

**ОБРАЗ НИВИ ЯК СИМВОЛ АРХЕТИПУ ПЕРЕРОДЖЕННЯ
У КАНТАТІ МИРОСЛАВА СКОРИКА “ВЕСНА”**

У статті проаналізовано кантату М. Скорика “Весна” як зразок втілення архетипу Переродження, котре обґрунтував К. Г. Юнг. Закцентовано, що подолання зимових пуг, поступове оживання природи, весняне оновлення землі, процвітання та родючість ниви автори прирівняли до поетанного духовно-соціального переродження нації, трактуючи його як вищий, духовно-соціальний рівень вияву архетипу. Визначено кульмінаційні точки драматургічного розвитку для показу процесу суспільного оновлення: соло баритона “Встань, орачу, встань!” у третій частині та контрастні епізоди фіналу – від натхненного розспіву “Дай теплоти”, рішучої теми “Дай і огню”, грізного фугато “Сили рукам дай” до коди-апофеозу “Пути ламать”.

Ключові слова: кантата, архетип Переродження, українська традиція, музичне вираження, засоби музичної виразовості.

Анна Плечелюк

**ОБРАЗ НИВЫ КАК СИМВОЛ АРХЕТИПА ПЕРЕРОЖДЕНИЯ
В КАНТАТЕ МИРОСЛАВА СКОРИКА “ВЕСНА”**

В статье проанализировано кантату М. Скорика “Весна” как образец воплощения архетипа Перерождения, обоснованного К. Г. Юнгом. Подчёркнуто, что преодоление зимних оков, постепенное оживание природы, весеннее обновление земли, процветание и плодородие нивы приравнены авторами к поэтапному духовно-социальному перерождению нации, которое трактуется как высший, духовно-социальный уровень проявления архетипа. Определено кульминационные точки драматургического развития для показа процесса общественного обновления: соло баритона “Встань, пахарь, встань!” в третьей части и контрастные эпизоды финала – от вдохновенного распева “Дай теплоты”, решительной темы “Дай и огня”, грозного фугато “Силы рукам дай” до коды-апофеоза “Узы ломать”.

Ключевые слова: кантата, архетип Перерождения, украинская традиция, музыкальное выражение, средства музыкальной выразительности.

Hanna Plecheliuk

**THE FIELD IMAGE AS A SYMBOL OF THE REBIRTH ARCHETYPE IN THE
CANTATA “SPRING” BY MYROSLAV SKORYK**

The cantata “Spring” by M. Skoryk as an example embodiment of the Rebirth archetype reasonable by C. G. Jung is analysed in the article. Stated that overcome of winter shackles, gradually coming to life nature, spring renewal of land, prosperity and fertility of fields are equated to the gradual spiritual and social rebirth of the nation, which is treated as a higher, spiritual and social level expression of archetype.

The article states that modern society tired of technological progress in the search for spiritual foundations are increasingly drawn to original natural religion concepts. Therefore actual humanities problem, including musicology, is to create a modern understanding of the phenomena of religion that will allow our contemporary see themselves on a continuum of eternal values. An important concept of the collective consciousness of all time is the rebirth archetype is embodied in a series of images of world religions and folk traditions, including dying and resurrected gods of nature and others.

Ukrainian people as farmers have preserved a significant part of folk tradition in religious thought, combining in the collective consciousness and Christian religious primary basis. For example, Christ is the “Red Sun”, Mother Earth is “resurrected” every year in spring to new life, not only to its virgin beauty bloom and to become a covered field and give a rich harvest. Thus, land-cornfield is one of the cornerstones of character of Rebirth archetype in Ukrainian traditions and its modern interpretation study, its traditional fullness and modifications, is the purpose of the present study, carried out by the example of the cantata “Spring” by M. Skoryk.

The field image as a symbol of Rebirth archetype founded in Ukrainian national consciousness was the source of the vast artistic heritage, which includes well-known writings by I. Franko. The idea of spiritual and social rebirth of the people embodied in poetry for example update (“coming to life”) of nature. The Ukrainian nation is encoded in the field image as a semantic unit. The author is embodies of the arrival of spring, the awakening of the world around us and “coming to life” of the earth in the each verse. M. Skoryk choosing five poems from the cycle consistently emphasized the social aspect of the degeneration of the people that are in bondage, which in turn is associated with winter.

The study concluded that the cantata “Spring” clearly shown the images of earth-field, field, mother which rise to the level of a strong magical character of the Ukrainian people. Overcoming the shackles of winter, gradually coming to life nature, spring renewal land, prosperity and fertility fields equal to the authors of gradual spiritual and social rebirth of the nation, which is treated as a higher, spiritual and social level expression of the Rebirth archetype reasonable by Carl Gustav Jung.

Key words: *cantata, the Rebirth archetype, Ukrainian tradition, musical expression, means of musical expression.*

Сучасне суспільство, втомлене від технічного прогресу, в пошуках духовних основ дедалі частіше звертається до явищ і понять, котрі належать до системи первинної природної релігійності. Тому актуальною проблемою гуманітарних наук, у тому числі музикознавства, є створення сучасного уявлення про феномени цієї релігійності, що дасть змогу нашому сучасникові бачити себе у континуумі вічних цінностей. Важливим поняттям колективної свідомості усіх часів і народів є Переродження, архетип якого втілений у низці образів світових релігій та фольклорних традицій, у тому числі помираючих і воскресаючих богів, сил природи та ін. Українці як народ-хлібороб досі зберегли вагому складову народної традиції у релігійному мисленні, поєднавши в колективній свідомості християнську та первинно-релігійну основи. Так, Христос є “красним сонечком”, а Матінка Земля “воскресає” щороку навесні для нового життя, і не тільки щоби квітнути своєю цілинною красою, а щоби стати засіяною **нивою** і дати багатий врожай. Таким чином, земля-нива є одним з наріжних символів архетипу Переродження в українській традиції, що потребує наукового дослідження.

Звертаючись до музичної франкіани, насамперед оглянемо основні джерела, дотичні до нашої теми. Згаданий твір М. Скорика отримав аналітичне висвітлення у працях, серед яких виділимо найновіші дослідження Х. Казимирів [2], Л. Кияновської [4; 5], Л. Немцової [6], основні позиції яких враховуватимемо в наших міркуваннях. У цілому, враховуючи вітаїстичний характер твору та з огляду на політичні події в Україні у час його написання, дослідники вважають кантату “Весна” символом сподівань на суспільне оновлення у часи “хрущовської відлиги” і бачать як один із тих, що відкривають нову музичну епоху національного “шістдесятництва”: його “концепція... відобразила, ніби в краплині води, й засвоєння вікових традицій галицької культури, і сприйняття поетичної філософії одного з найвидатніших поетів-мислителів України, і тенденції “пробудження” національної самосвідомості в 60-х рр., дивовижно переплетені з описаними Франком настроями та сподіваннями майже за століття до того, і сприйняття модерної виразової техніки, яка вразила молодих мистців у вперше відкритих тоді композиціях Ігоря Стравинського, Бели Бартока, Пауля Гіндеміта, Артюра Онеггера, інших корифеїв музики ХХ ст.” [5, с. 384]). Кантата М. Скорика, на думку Л. Кияновської, – один із зразків “егалітаризму” як вираження інтелектуального діалогу з національними цінностями і мистецькою традицією [5], а Франкове

“мільйони чекають щасливої зміни...”, за словами В. Драганчук, є “національним відгуком на “Оду до радості” Ф. Шиллера” [1, с. 8].

Мета статті – виявити особливості сучасного трактування образу ниви як одного з наріжних символів архетипу Переродження в українській традиції, його традиційної наповненості та модифікацій, на прикладі кантати М. Скорика “Весна”.

В аналізі образу ниви як символу архетипу Переродження виходитимемо з лінгвістичного розуміння концепту *нива*. Як стверджує Н. Калинюк, етнокультурне поняття “земля”, побудоване на прадавніх уявленнях соціуму, уособлює зашифровану систему значень – як прямих, так і узагальнено-образних. Втілюючи позицію перехідної зони між світами, образ землі набуває форм архетипу (*земля–життя* і *земля–смерть*), тобто, виконує роль своєрідного острова, на якому перебуває людина, духовний первінь котрої перебуває в боротьбі за можливість потрапити у вищий божественний або підземний світ [3, с. 1]. Дослідниця вбачає різні смислові грані обраного символу в поєднанні зі спорідненими аксіосимволами землі – мати, життя, смерть, могила, мова, страдниця та годувальниця, туга. Пройшовши тривале формування фольклорною спадщиною, названі опозиції отримують відповідні образні означення – свята, сира, чорна, щедра, рідна, чужа, своя, нещасна. Розвиток поняття “земля” через вікові традиції до сучасного оновленого розуміння лексики слова призвів до конкретизації значущості номінації в українській мові; таким чином, Земля є планета; країна, держава, край; простір, суходіл; ґрунт. За словами авторки, змістовно близькі до номінації *земля* такі образи, як поле, степ, луг, лан, *нива*, що постають у різному контексті [3, с. 7–9]. При цьому семантика ниви як співобразу полягає у розширенні “осмислення національного простору як джерела життя” [3, с. 10].

Образ плодючої ниви як символу архетипу Переродження, закладений в українській національній свідомості, став джерелом величезної мистецької спадщини, до якої увійшли й відомі “Веснянки” І. Франка. У циклі на прикладі оновлення (“оживання”) природи втілюється ідея духовно-суспільного переродження народу, де в образі ниви як смислової одиниці закодовано українську націю. У кожному вірші автор відображає прихід весни, пробудження довколишнього світу та “оживання” землі: “Дивувалась зима: / Як се скріпла земля / Наливаєсь теплом, / Оживає щодня?”, котра чекає відродження: “жде спрагла земля плодотворної зливи”; “мільйони чекають щасливої зміни, ... / Що людськість, мов красна весна, оновить”.

Мирослав Скорик, обравши п’ять віршів з циклу, послідовно акцентував соціальний аспект переродження народу, який перебуває у неволі, котра своєю чергою, асоціюється із зимою і відтворена у вступі. Похмуро-грізну зимову картину змальовують мідні духові (активні інтонаційні ходи, мінорний лад, повільний темп, “важкий”, акцентований акордово-гармонічний виклад), на противагу яким звучить, як весняний промінчик, ніжна, мажорна, політна мелодія у струнних (легкості надає пошвавлений темп та розмір 6/8). Розлогі акорди арфи, використання дзвіночків, проста побудова метро-ритмічного та інтонаційного рисунка (вісімковий “вальсовий” хід по тонічному тризвуку C-dur), світла тема солістки та хорові перегуки характеризують першу частину кантати “Дивувалась зима”, в якій маленькою квіткою-підсніжником “проростає” воля народу: “Дивувалась зима: / Як посміли над сніг / Проклюнутись квітки / Запахущі, дрібні?” Уже в початкових рядках поет і композитор показують нездоланність *новопереродженої землі-України*: озеленіла та уквітчана, вона переборола холод ярма, насилля і наруги. Застосовано хоровий діалог, в якому основну мелодичну лінію виконує жіноча група, а відповідь-відлуння на повторюваній прімі – партія чоловіча. Голоси, злиті в єдину мелодико-гармонічну фактуру, рухаючись звукорядом угору, досягають динамічної (*f*) та інтонаційної вершин.

У другій частині “Гримить” запрограмовано ідею очікування нового життя, щасливого мирного майбутнього, добрих плодів після сходження благодатної зливи на українську землю. Музичне висловлювання має урочистий характер, швидкий темп, тут відзначимо акцентовані акордові нашарування, почергові імпульсивні стрибки голосів на ч 4 (імітування грому), від активних на початку твору (*f*) до поступово затихаючих у фіналі (*pp*), чіткий ритмічний рисунок (хід рівними четвертними) в штриху *non legato*.

Абсолютно контрастна з попередньою є третя частина “Гріє сонечко”. Тиха, лірична трель сопілки і пасажний виклад мелодії переважно в другій і третій октавах на фоні м’яких струнних, чуттєві вступи арфи, мов блиск перших промінців, спокійний темп – усе це створює настрої весняного сонячного ранку. Подальший розвиток здійснюється в дусі народної пісні – композитор проводить веснянкову тему в сопрано, на затриманому, динамічно сфлірованому звуці котрого побудована тема альта. Дівоча кантілена переходить у пристрасне соло баритона “Встань, орачу, встань”, продубльоване, як стверджувальне відлуння, жіночою групою. Спонування поета пробудитися спрямоване до людини, котра асоціює своє життя з працею на ниві, котра вірить і надіється, що земля, омита потом, величезними трудами, зміцнена святими молитвами, дасть щедрі плоди – це прохання спрямоване до українця. Міцна сила волі, робочі руки, велике серце допоможуть зібрати урожай з Божої благодаті на увесь край – і оживе нація, і переродиться дух народності, як оновлюється земля навесні, як піднімаються жита на нивах! Композитор, розділяючи бачення автора поезій, виділяє текст “Так і груди землі диха-двигаясь / Силою дивною, оживуючою”: після веселої, рухливої, легкої, наповненої вокалізми розспівами у супроводі струнних інструментів, виконаної жіночим хором теми “Любо дихає воздух леготом”, – через заповільнення, подовження тривалостей удвічі (з восьмих на четверті, четверті з крапкою), використання пунктирного ритму, що ніби відтворює пульсацію серця, виростає тема, яка символізує переродження землі як душі народу. М. Скорик акцентує заклик до підняття вольового духу співвітчизників, повторюючи в хорі чотири рази “Встань, орачу!” (рішуче, в пошкваленому темпі, розділяє активні виголоси на почергові вступи однорідних хорових груп, подекуди затримуючи мотив “встань” на довгих тривалостях). Аналогічно розв’язує митець мету-заклик поета піднятися з колін та сіяти “золоте зерно”. У широкому шестидольному розмірі, мелодико-гармонічній фактурі, протяжному звуковеденні, поступовому динамічному напруженні композитор будує драматичну кульмінацію частини: “З трепетом любви мати щирая / Обійме його, / Кров’ю теплою накормить його, / Обережливо виростить його”. Звертання поета “Гей, брати! В кого серце чистее, / Руки сильні, думка чесная, / – Прокидайтесь!” звучить як патріотично піднесений марш (застосований пунктирний ритм та штрих *pop legato* сприяє враженню крокування). Усіма засобами музичної виразовості композитор прагне стрепенути застигли від жорстокості, несправедливості душі й активізувати пробудження народу, для засіву нового зерна правди, братерства, вольності, доброго майбуття. Завершується частина висхідним, широким мелодичним рухом хору, помпезними затриманими цілотактово акордами на фоні церковних дзвонів. Таке вирішення поетичних рядків “Сійте! На пухку землю, на живу рілля / Впадуть сімена думки вашої” ще раз підкреслює важливість народного духовно-соціального зростання задля суспільного переродження України.

Поліфонічно осмислює композитор четверту частину кантати “Розвивайся, зелена діброва”. Митець мінає використані поетом слова “лозо, борзо” та у формі чотириголосної фуґи проводить тему, мелодика котрої характерна для народних дум, балад. Поступово збільшуючи динаміку (з *p* до *ff*), ускладнюючи інтонаційне зерно теми, М. Скорик зображає процес переродження природи, алегорично зіставленої з пригніченою нацією “Оживає помертвіла природа наново. / Оживає, розриває пута зимовії”. В іншій мелодико-ритмічній побудові фуґи, проте, залишаючись у тому ж народно-пісенному дусі, розвивається веснянкова тема замовляння поета “Зеленійся, рідне поле, / Українська ниво! / Підоймися, колосися, / Достигай щасливо!”. Асоціативна сторона вірша показує ідейний зміст римованих рядків, що полягає в образі ниви-нації, запрограмованої з волі автора слів на повне оновлення, трансформацію – як форму архетипу Переродження (за К. Юнгом [7]). Тому композитор тему-заклик відродження духовного та соціального життя українського народу повторює кілька разів, завершуючи частину затриманим мажорним тризвуком “достигай!”

The musical score is presented in two systems. The first system contains the first two stanzas of the lyrics, and the second system contains the final two stanzas. The vocal parts are written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the piano accompaniment is for piano and left hand. The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*, and various musical notations including slurs, ties, and fermatas.

Lyrics (Ukrainian):

у - кра - їн - ська ни - во, у - кра - їн -
 у - кра - їн - ська ни - во, у - кра - їн -
 - ська. О, шас - ли -
 - ська. Пі - дой - ми - ся, до - сти - гай, шас -
 - ська. Пі - дой - ми - ся, о, до - сти - гай, шас -
 - ська. О, ко - ло - си - ся до - сти -
 - ська. О, шас - ли -

116

cresc. molto *f*

до - сти - гай!

cresc. molto *f*

ли - во, шас - ли - во до - сти - гай!

cresc. molto *f*

ли - во, шас - ли - во, до - сти - гай!

cresc. molto *f*

ли - во, шас - ли - во, до - сти - гай!

У п'ятій частині "Земле моя" з українських уст звучить пристрасна мольба-прохання до землі-матері подарувати зернинку тієї безмежної сили, з якої здатна щовесни оновлюватися і народжувати нові плоди. Декламаційна арія-сповідь доручена соло баритона (активний стрибок на ч4 у першій долі такту виділяє звернення "земле") з драматичним дублюванням, а згодом і розширеним викладом теми у хорі. Велике прагнення, навіть вимагання магичної сили змальоване на фінальних словах строфи у високій теситурі, на *ff*, агогічним розширенням темпу й акцентованим виділенням кожного складу "Дай і мені!". Остання частина кантати наповнена контрастними епізодами: кожен строфу М. Скорик відтворює по-різному – від натхненного розспіву "Дай теплоти", палкого, рішучого, тріольного проведення теми "Дай і огню", що завершується нерозв'язаним затриманим акордом "Вічну дай страсть", грізного, маршеподібного фугато "Сили рукам дай" – до коди-апофеозу через широкі ходи довгими тривалостями, мелодичного обігрування обернень тонічного тризвуку "Пути ламать". Композитор відтворив сенс тісної взаємодії народу та землі-держави як невід'ємної субстанції, цілюща енергія котрої спроможна переродити країну.

Таким чином, у кантаті "Весна" чітко увиразнюється образ землі-ниви, поля, матері, які підняті до рівня сильного магичного символу українського народу. Подолання зимових пут, поступове оживання природи, весняне оновлення землі, процвітання та родючість ниви автори прирівняли до поетапного духовно-соціального переродження нації, яке є вищим, духовно-соціальним рівнем вияву архетипу Переродження, що обґрунтував К. Г. Юнг.

ЛІТЕРАТУРА

1. Драганчук В. Архетип Мойсея у музичному дискурсі: національне в рефлексіях універсалізму Івана Франка / Вікторія Драганчук // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. – № 2 (вип. 35). – С. 5–13. – Режим доступу : http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusku/mistectvoznnavstvo/Must_16_2.pdf

2. Казимирів Х. Міфологема землі в українській музиці у контексті весняної тематики : обрядовий і соціальний аспекти / Христина Казимирів // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. – № 1 (вип. 34). – С. 51–58. – Режим доступу : http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusku/mistectvoznnavstvo/Must_16_1.pdf
3. Калинюк Н. В. Лінгвостилістична динаміка образу *земля* в українській поетичній мові: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : 10.02.01 – “Українська мова” / Калинюк Наталія Василівна ; Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. – К., 2010. – 20 с.
4. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець / Любов Кияновська. – Львів : б/в, 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/bitstream/handle/123456789/73607/29-Kiyanoska.pdf?sequence=1>
6. Немцова Л. О. Хорова франкіана: соціокультурний та жанрово-стильовий виміри : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Немцова Лілія Орестівна ; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2017. – 20 с.
7. 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, Viktoriia (2016), The Moses archetypes in a musical discourse: the national in reflections of Ivan Franko's universalism, *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriiia : Mystetstvoznnavstvo* [The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University Specialisation: Art Studies], iss. 2 (35), pp. 5–13. (in Ukrainian), available at : http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusku/mistectvoznnavstvo/Must_16_2.pdf (access January 17, 2017).
2. Kazymyryv, Khrystyna (2016), Earth mythologeme in Ukrainian music in the context of spring theme: the ritual and social aspects, *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriiia : Mystetstvoznnavstvo* [The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University Specialisation: Art Studies], iss. 1 (34), pp. 51–58. (in Ukrainian), available at : http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusku/mistectvoznnavstvo/Must_16_1.pdf (access January 28, 2017).
3. Kalyniuk, N. V. (2010), “Linguostylistic dynamic of the image of *the earth* in the Ukrainian poetic language”, Thesis abstract for Cand. Sc. (philology), 10.02.01, National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv, 20 p. (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. Nemtsova, L. O. (2017), “Choral Frankiana: sociocultural and genre-stylistic dimensions”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical Art), 17.00.03, M. Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv, 20 p. (in Ukrainian).
7. 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).

Оксана Сергеева

К ПРОБЛЕМЕ ЭПИЧЕСКОГО В МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ “Я УТВЕРЖДАЮСЬ” ЕВГЕНИЯ СТАНКОВИЧА

В статье исследована проблема эпического в музыкально-поэтическом тексте Третьей симфонии “Я утверждаюсь” Е. Станковича. Проанализировано думно-балладное (с элементами плача) пространство выражения эпического. Обозначены авторские темпы и метрономы, позиционирующие эпическую медлительность музыкально-событийного повествования. Выделены и охарактеризованы “консервативные эпические приемы” сновидения и колокольности, эпические образы ветра/бури и плуга.

Ключевые слова: симфония, эпическое, повествование, поэзия П. Тычины.

Оксана Сергієва

ДО ПРОБЛЕМИ ЕПІЧНОГО В МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНОМУ ТЕКСТІ ТРЕТЬОЇ СИМФОНІЇ “Я СТВЕРДЖУЮСЬ” ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА

У статті досліджено проблему епічного в музично-поетичному тексті Третьої симфонії “Я стверджуюсь” Є. Станковича. Проаналізовано думно-баладний (з елементами плачу) простір вираження епічного. Позначені авторські темпи і метрономи, що позиціонують епічну повільність музично-подієвого оповідання. Виділено й охарактеризовано “консервативні епічні прийоми” сновидіння і дзвоновості, епічні образи вітру/бури та плуга.

Ключові слова: симфонія, епічне, оповідання, поезія П. Тичини.

Oksana Sergieva

TO THE PROBLEM OF EPIC IN MUSICAL AND POETIC TEXT OF THE THIRD SYMPHONY “MYSELF I STATE” BY YEUGEN STANKOVICH

Herein the problem of epic in musical and poetic text of the Third Symphony “Myself I State” by Ye. Stankovich is studied. Eleven verse compositions by P. Tychnyna has been studied, namely: “The Blue Fanned My Soul...”, “I Don’t live when I Don’t burn...”, “There is Poplar in the Field”, “Watered the Horse”, “The Revolutionary Anthem”, “The Plow”, “The Wind from Ukraine”, “How He Fell...”, “Funerals of Friend”, “Sun Travels the Banks of Eternity...”, “Myself I State”. They defined the “real component” of symphony’ musical plan and turned out to be the basis of colossal six-parted vocal and symphonic cycle. In the table it was noted that word texts of these compositions were used by the composer in different variants of his interpretation. At the same time, the general title of the symphony appeared to be the positioning of collective/objective point of view of spectator/narrator – the poet/composer identifying himself as people and narrating on its behalf. The epic of compositions by P. Tychnyna is defined by genre and meter-rhythmical structure of poem organically assimilated with musical and text space of the symphony. In particular, in the verse novel “How He Fell...” taken as basis for the IV part (the “Ballade”) the epic element showing itself through interpretation of some distinctive artistic elements of folk-song folklore was noticed and also the ballade intonation of the poem was denoted. At the same time, the mentioned ballade style organically synthesized with the дума style showed itself throughout the symphonic cycle at different levels of its musical embodying. Meanwhile, дума and ballade space for expression of epic is enriched with interpretation of genre peculiarities of weeping.

Author’s temps and metronomes positioning the epic slowness of music and eventful narration of the symphony are emphasized and characterized in “Myself I State”.

Such properties, as “variability” and “repeatability” positioning the principle of identity of “narration” and “re-narration” were emphasized. They become foundational methods of forming epic narration, in particular, in the V part (“Recitatives”).

Landscape and nature origin typical for epic symphonic style was studied on the level of the character of wind. This character strengthened the narration of narration I (“Prelude”), II (“Toccata”) and III (“Canons”) parts with the elements of descriptive character and also became the symbol of expression of development dynamics: from personal feelings and conditions to stormy society and social transformations of historical reality. Moreover, the presence of gradation wing/storm is meaningful and it reflects the increase of semantic sings of the symbol.

Positioning the epic by virtue of intonational characters of wind/storm is enriched with visualization of enormous plow. This character is expressed through the genres of toccata and march that appeared in II, IV and V parts of the symphony. Dramatically opposite to the character of wind/storm, the character of plow symbolized a new life. While containing the underlying text for conceptualization of revolution as not only as destructive force, but also it is associated with the bylina character of legendary bogatyr Mikula Selyaninovich.

“Conservative epic receptions” as dreaming and “bell-likeness” are emphasized and characterized. While forming steady associative artistic aura of oneurotrop, enrich the traditional line of allegorical intonational expression of revolution theme in symphony.

Key words: *symphony, epic, narrative, P. Tychna’s poetry.*

Третья симфония “Я утверждаюсь” Е. Станковича сравнительно длительное время привлекает внимание многих заинтересованных. С одной стороны, она является объектом исполнительского интерпретирования, с другой – областью внимания и изучения со стороны исследователей. Такое пристальное разнонаправленное обращение к данному произведению говорит о его уникальности в современной украинской музыке, что обуславливает формирование определенного круга вопросов и проблем, актуальных для сегодняшнего музыковедения.

Среди разных вопросов научного изучения выделяется проблема эпического. Она в большей или меньшей степени была актуализирована при анализе данной симфонии такими исследователями как Л. Дума [2], Е. Зинькевич [3], С. Лисецкий [8], В. Москаленко [10], А. Терещенко [22] и др. При этом не все аспекты данной проблематики получили свое исчерпывающее разрешение.

В результате, цель настоящей статьи – обозначить эпическое в музыкально-поэтическом тексте Третьей симфонии Е. Станковича с последующим анализом его характерных особенностей художественного воплощения.

Обращение Е. Станковича к поэзии П. Тычины обусловило “реальную составляющую” (термин В. Москаленко) [11] музыкального замысла “Я утверждаюсь”. Автор произведения в интервью с музыковедом А. Луниной говорил следующее: “Композиция симфонии складывалась на основе поэзии, [которая] <...> будоражит, стимулирует композитора на написание музыкального сочинения, кроме того, прекрасно ложится на музыку, потому что сама крайне музыкальна. <...> Стихи предопределили течение музыкального материала” [9, с. 180–182].

Одиннадцать стихотворных сочинений П. Тычины явились основой формирования колоссального шестичастного вокально-симфонического цикла. Они изображают многогранную картину исторической действительности о событиях революции и гражданской войны 1917–1921 годов в Украине, Второй мировой войны, а также “глубокие раздумья над судьбами мира и интимные переживания личности” [4, стб. 1238]. Словесные тексты данных сочинений были использованы композитором в различных вариантах своего позиционирования, а именно:

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

I часть (“Прелюдия”)	
П. Тычина	<p>1. “Блакить мою душу обвіяла...” (1907) (законченное произведение вне сборников).</p> <p>2. “Як не горю – я не живу...” (1915) (законченное произведение вне сборников).</p> <p>3. “Там тополі у полі...” (1916) (из сборника “Сонячні кларнети”, 1918).</p>
Е. Станкович	<p>1. Использован без изменений первый катрен двукатренной миниатюры “Блакить мою душу обвіяла...” (т. 4 – ц. 20, т. 7). Композиторским дополнением становится хоровое звучание “А...” (ц. 20, т. 7 – ц. 40, т. 6), а также начальное слово “Добрідень!” из четвертой строфы “Добрідень! – я світу сказав!”, структурирующее эпизод <i>Andante molto</i> и завершающее “Прелюдию” (ц. 80, тт. 4–6).</p> <p>2. Состоящее из двух пятистиший (квнтетов) стихотворение “Як не горю – я не живу...” использовано в полном объеме.</p> <p>3. В тексте четырехкатренной миниатюры “Там тополі у полі...” элиминированы: а) вторые строки 1-го и 2-го катренов – “Хтось на заході жертву приніс” и “Креше небо і котить свій гнів”, б) третий катрен – “Хилить вітер жита понад шляхом / (Ой там хмара похмура з півдня) / І так сумтно, так сумно співає – / Тільки перепел б’є десь у дзвін...”.</p>
II часть (“Токката”)	
П. Тычина	<p>1. “Напував коня” (1919) (законченное произведение вне сборников).</p> <p>2. “Револуційний гімн” (1919) (законченное произведение вне сборников).</p> <p>3. “Плуг” (1919) (из сборника “Плуг”, 1920).</p>
Е. Станкович	<p>1. Поэзия “Напував коня” в словесном тексте партитуры скорректирована посредством изъятия начального и завершающего дистиха “Напував коня. / Загадався”, а также строк: “Побіг по вулиці, стрибнув на стріхи / (Загойдалися панські оріхи...)”, “...Колись. Як служив. У місті:”, “Враз куля як бджола, / Посеред ока лягла. / Стерявся...”.</p> <p>2. Позиционированием стихотворения “Револуційний гімн” явились строки “Із раба зробити брата – / Гасло пролетаріата! / Розкувать невільний світ – / Наш єдиний заповіт!” (ц. 40, т. 10 – ц. 50, т. 3; ц. 90, тт. 1–4; 1 т. перед ц. 130 – ц. 130, тт. 1–3; ц. 130, тт. 7–10). Они взаимодействуют с текстом “Плуг”, структурируя новую целостность.</p> <p>3. Стихотворное пространство “Плуг” динамически усилено вследствие видоизменения начальной строфы “Вітер. / Не вітер – буря!” посредством добавления плачевого возгласа “А...” (ц. 60, тт. 6–7), изменения фразы “за чорними хмарами мільйон мільйонів / мускулястих рук” на “за чорними хмарами мільйони / мускулястих рук” (ц. 70, тт. 4–7), а также элиминирования из текста строки “(чи то місто, дорога, чи дуг)”.</p>
III часть (“Каноны”)	
П. Тычина	“Вітер з України” (1923) (из сборника “Вітер з України”, 1924).
Е. Станкович	В формировании словесного текста использованы заключительные строки “Нікого так я не люблю, / як вітра вітровіння, / його шляхи, його боління / і землю, / землю свою” (т. 7 – ц. 10, тт. 1–10; ц. 20, т. 10 – ц. 30, тт. 1–10), а также фраза-рефрен “Чортів вітер! Проклятий вітер!” (ц. 40, т. 8 – ц. 50, т. 10).
IV часть (“Баллада”)	
П. Тычина	“Як упав же він...” (1918) (из сборника “Плуг”, 1920).

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Е. Станкович	Текст стихотворения применен полностью.
V часть (“Речитативы”)	
П. Тычина	1. Поэма “Похорон друга” (1942) (из сборника “День настане”, 1943). 2. Пятое стихотворение “На берегах вічності ходить сонце...” (из поэмы-цикла “В космічному оркестрі”, 1921).
Е. Станкович	1. Словесный материал поэмы представлен в виде повторяющегося/видоизменяющегося катрена “Усе міняється, оновлюється, рветься, / у ранах кров’ю сходить, з туги в груди б’є, / замулюється мулом, порохом береться, / землі сирій всього себе передає” (т. 2–9; ц. 10, т. 7 – ц. 20, т. 4) ¹ , а также таких строк: а) “І кожен день, і кожну ясну годину / розгортуються й закривається земля” (т. 10 – ц. 10, тт. 1–5), б) “Та ні, життя тримає строгу послідовність, / і що здається хаосом – є тонкий лад” (ц. 20, тт. 4–8), в) “Ї сама земля – то рідна мати, / яка тебе і носить, і глядить...” ² / Законів боротьби нікому не зламати, / закони материнства не перемінить. І те, що в світі рух іде стрибком, не плавко, / говорить нам: Іди! лиш наша вірна путь!” (ц. 20, т. 8 – ц. 30, т. 8; ц. 40, тт. 2–5). 2. Заключительные строки стихотворения “Люди, любіть землю! / Поети, у космос ведіть! / А в космос шлях – / жить!” в прочтении композитора – “Люди, любіть землю! / Поети, в простори ведіть! / А в простір шлях – / жить!” (ц. 50, т. 4 – ц. 60, т. 3).
VI часть (“Финал”)	
П. Тычина	“Я утверждаюсь” (1943) (из сборника “Поезії”, 1945).
Е. Станкович	Из 14-ти строф стихотворения композитор избирает для структурирования словесного текста 1-ю (т. 2 – ц. 10, т. 6), 2-ю (ц. 10, т. 7 – ц. 20, т. 5) и 10-ю строфы (ц. 30, т. 1 – ц. 40, т. 7).

“Реальная составляющая” замысла симфонии отражена также в общем программном названии – “Я утверждаюсь”. Раскрытие его семантики сосредоточено в финале произведения через основную идею одноименного тычининского стихотворения – прославление мужества и героизма украинского народа, любовь к своему отечеству, торжество жизни. Интересным фактом становится декларирование поэтом этой идейной линии в своих статьях. К примеру, в завершении статьи-обращения “Моему народу” наличествуют такие строки: “Торжествуй, народ мой! <...> Ты ж, народ мой, возрождаешься, из руин воскресаешь! <...> И главный мотив всех твоих сегодняшних песен и речей: “Я побеждаю! Я, народ украинский, живу! Я утверждаюсь!”” [24, с. 21–22]. Одновременно с этим общее заглавие симфонии является внешним источником объединения в целостную эпическую композицию самостоятельных “внутренне завершенных и разноплановых” шести частей цикла. Оно (заглавие) позиционирует коллективную/объективную “точк[у] зрения, позици[ю] наблюдателя, рассказчика”, который идентифицирует себя с народом и повествует от его имени [27, с. 56].

Эпичность тычининских произведений определяет жанровая и метро-ритмическая организация стиха, органично ассимилированная музыкально-текстовым пространством симфонии. Например, миниатюры “Плуг” и “Як упав же він...”, структурирующие словесно-музыкальный текст II и IV частей сочинения, позиционируют “дуже своєрідни[й] і неповторни[й] ... епос” [28, с. 83]. Так, в наполненной “м’яким ліричним настроєм” поезии “Як упав же він...” “епічний елемент ... сильний, ... бо мова йде і про смерть революціонера-бійця, і про широкий фронт битви” [28, с. 85]. Этот элемент проявляет себя также в стихотворном

¹ “Усе міняється, оновлюється, рветься, / у ранах кров’ю сходить, з туги в груди б’є, / замулюється мулом, порохом береться, / а потім знов зеленим з-під землі встає” (ц. 30, т. 10 – ц. 40, т. 5); “Усе міняється, оновлюється, рветься, <...> / Усе підводиться, встає, росте й сміється” (ц. 40, т. 6 – ц. 50, т. 1).

² Данные строки являются композиторским вариантом стихотворного изложения П. Тычины: “Ї сама земля – не є змія, / яка тебе всякчас і носить, і глядить...”.

повествовании через интерпретирование некоторых отличительных художественных элементов народно-песенного фольклора¹, а именно:

а) образ воина, “який розлучається з вірним другом – конем і вмирає в чистім полі” [28, с. 86] (например, “Ой на горі вогонь горить” [25, с. 111] и др.);

б) символизирующий смерть образ “чорного ворона-птаха”² (например, “Нечай” [14, с. 7–9], “Ой злетѣли два голубы та зъ лѣса на села” [14, с. 59–60], “Ой на горі огонь горить” [25, с. 112] и др.);

в) выкрик “гей” (например, “Ой ти, Грицю, Грицю, молодой козаче” [16, с. 569], “Ой сяду я край віконця, гей” [16, с. 577–578], “Ходить Турчинь по рыночку, гей, море бре” [14, с. 45–46] и др.);

г) одна из форм национального языка – просторечие “та й” (например, “Ой у полі жито” [16, с. 567–568], “Ой у мѣстѣ въ Бузановѣ” [14, с. 46–48] и др.);

д) специфическая староукраинская диалектная форма говора – предлог “ік” (например, “Ой ти, ковалю, коваль-коваленко” [13, с. 115–116] и др.).

Еще одной выразительной составляющей эпической направленности “Як упав же він...” становится балладная интонация стиха. Она позиционирует:

а) сюжетную канву сочинения, указывая на жанр исторической баллады, маркированием которой является гибель солдата-революционера;

б) традицию интерпретирования стиля народно-песенного стиха, в т. ч. балладного, посредством использования четырехстопного хорее. Дополнительным акцентом здесь становится парное чередование четырех четных хорейческих стоп и трех незарифмованных нечетных, содержащее приметы балладной строфы.

Жанровая направленность “Як упав же він...” определила программное название IV части симфонии – “Баллада”. Здесь балладный стиль, органично синтезируясь со стилем думовым, проявляет себя на уровне специфичных признаков. Так, вступление сосредоточено на диалоговом изложении мощных аккордов-триолей *tutti* оркестра и мелодии солирующего альты в рамках умеренно-сдержанного, “исполнен[ного] серьезности и достоинства” [5, с. 57] темпа *Moderato*, отраженный метрономом $\downarrow = 92$. Здесь ладо-интонационный контур охватывает “полный двенадцатиступенный звукоряд”, позиционирующий “дв[е] думны[е] ладовы[е] систем[ы] от *ми* и *ми-бемоль*, что подчеркнуто избранной автором нотацией” [10, с. 110]. Одновременно данный звукоряд позиционирует “три малые секунды: *ми-фа-ми-бемоль*, символизирующие инициалы фамилии, имени и отчества” композитора – “личностны[й] знак – монограмм[у]” [9, с. 110]. Такое оригинальное композиторское решение демонстрирует ситуацию, при которой “в эпосе автор может иногда говорить за героя и таким образом хотя бы на время становится им. Создав некую движущуюся модель жизни, автор отходит в сторону” [1, с. 18].

В итоге обозначенная жанрово-ладовая модель на протяжении цикла обнаруживает себя в качестве сквозной линии позиционирования эпического, истоком которой становится открывающая I часть мелодия теноров “Блакить мою душу обвіяла...”, кульминацией – V часть с ее акцентированными философскими строками “Та ні, життя тримає строгу послідовність, / і ще здається хаосом – є тонкий лад...” и “окончательным интонационным обобщением” (В. Москаленко) – Финал.

Думно-балладными признаками в музыкальном тексте IV части также являются “загальні для епіки речитативно-декламаційні прийоми *parlando-rubato*” [17, с. 143]. Наличествую в мелодии

¹ О наличии фольклорной/эпической линии в творчестве П. Тычины писали многие литераторы, к примеру: “Павло Тичина – незрівнянний майстер умілого, розумного й тактовного використання елементів народної мови, яке йде у нього поруч із дуже природною індивідуальною словотворчістю” (М. Рильский) [19, с. 214]; “...стихи Тычины совсем не были простой стилизацией под фольклор, – это почти в один голос признали критики, отметив сочетание в них эпической простоты и народной поэзии со “сложною мудростью” новейшего искусства” (Л. Новиченко) [15, с. 86–87].

² Семантика данного образа была определена композитором таким образом: “Ворон – птица, поедающая мертвые тела. Таким он выведен в моей Третьей симфонии “Я стверджуюсь” на стихи Павла Тычины: “З криком сів на груди ворон, чорний ворон-птах”. Чорний ворон став символом зловещего начала” [9, с. 146].

и оркестровой партии, они оттеняют ее относительно небольшой диапазон, нерегулярную ритмику, импровизационность, орнаментальность, сложность темброво-динамической палитры голоса и инструментария. Наряду с этим выделяются музыкальные фрагменты, выражающие “особливу атмосферу мінливої напруги” [17, с. 126]. К примеру, после асинхронного декламационно-многократного провозглашения хором слова “Слава!” (ц. 30, тт. 4–5) органично воспринимается исполняемый тенорами насыщенный речевыми интонациями музыкально-поэтический фрагмент “докотилось і лягло до ніг” (ц. 30, т. 6). Здесь дважды нисходящее мелодическое движение восьмых в пределах думного лада маркетировано ферматами и оттенено динамическим спадом *mf* → *pp* и темповой ремаркой *Tempo rubato*.

Вместе с тем думно-балладное пространство выражения эпического дополнено интерпретированием жанровой специфики плача – “песни по усопшим” (Е. Станкович). Она проявляет себя в инструментальном изложении солирующего альты в виде секундово-нисходящих мелодических линий, частично оттененные мелизматическими фигурами мордента и форшлага и подчеркнутые исполнительским штрихом *glissando*, а также громкостной динамикой *p/crescendo/diminuendo*, выразительной ремаркой *espr.* и тембровой спецификой *con sord.* (тт. 2, 4–5, 8). В результате налицо не только генетическая связь думы и голошения, но, в частности, следование традиции, где “кобзарі самі часто називали думи *плачами*, а моменти найвищої напруженості у речитатіях дум асоціювалися у них з “додаванням жалощів”” [17, с. 126].

Авторские темповые обозначения и цифровые показатели метрономов, позиционирующие медлительность и протяженность музыкально-событийного повествования, становятся дополнительным выражением структурирования эпического пространства IV части. Здесь они охватывают границы от очень/весьма медленных темпов (*Molto largo* (ц. 20, т. 5), ♩ = 46 (*Molto largo*) (ц. 50 т. 3), *Molto lento* ♩ = 40 (ц. 110, т. 6)) до темпов умеренных (♩ = 80 (*Molto più mosso*) (ц. 60, т. 8)) / весьма умеренных (♩ = 92 (т. 1 – ц. 10, тт. 4, 6; ц. 20, тт. 1–4), ♩ = 60 (ц. 30, т. 7)). Особенный колорит большинству темповых обозначений придает корректирующее указание “molto”, указывающее на существенное замедление при общей медлительности повествования.

Подобная тенденция прослеживается и в остальных частях цикла. Например, метрономное указание ♩ ≈ 60, значащееся в обрамляющих симфонию частях, соответствует темповому пространству *Andante – Largetto* (I часть: т. 1 – ц. 20, т. 5; ц. 70, тт. 5–9 – ц. 80, тт. 1–3; VI часть: т. 1 – ц. 20, тт. 1–5). Причем метроном “Финала” имеет дополнительное указание *Molto tenuto*, усиливающее достаточно замедленную темповую характеристику в соответствии со сдержанным, порой ораторско-декламационным (ц. 30), музыкально-поэтическим изложением “Я утверждаюсь”. Вместе с тем показателями общей замедленности становятся такие характеристики как “спокойно, размеренно” [29, с. 234], принадлежащие авторским указаниям *Andante molto* (I часть: ц. 80, тт. 4–6) и *Molto andante* (III часть: т. 6), интенсифицированные “molto” и метроном ♩ = 92 (III часть: ц. 40, т. 5).

Наряду с этим признаки замедления присутствуют в ремарках, а именно: *meno mosso* (I часть: ц. 40, тт. 7–10 – ц. 50, тт. 1–7; IV часть: ц. 70, т. 9 – ц. 90, тт. 1–2) и *ritenuto* (*rit.* (I часть: ц. 110, т. 5), *rit. molto* (I часть: ц. 70, т. 4; II часть: ц. 150, т. 5), *rosso rit.* (I часть: ц. 20, т. 6; ц. 70, т. 3) / *rosso ritenuto* (V часть: ц. 60, т. 3; VI часть: ц. 40, т. 4)).

В целом отметим содержательность избранных композитором итальянских названий темпов, которые позиционируют не только скорость движения музыкально-художественного сочинения, но также его образную характерность. Например, проявлением сверхразмерной эпичности в IV части становится *Molto largo*. Ориентировочное значение второй половины этого составного термина “широко” свидетельствует, по мнению Г. Римана, о “само[М] медленно[М] изъ всѣхъ обозначеній темпа, дальше котораго идетъ развѣ *molto l. [largo]*, хотя ... это послѣднее немногимъ отличается отъ перваго. <...> характернымъ отличіемъ *l. [largo]* является особая свинцовая тяжесть, неустранимая и фигураціей; ... подобное настроеніе <...> на протяженіи ограниченнаго числа тактовъ ... способно производить превосходное дѣйствіе” [20, с. 732–733]. И, действительно, предельно емко и значительно воспринимается после оркестрового вступления начальное повествование тычининского стиха. Каноническое

изложение “Як упав же він з коня та й на білий сніг”, продолженное звучанием импровизационно-экспрессивной мелодии флейты, и подхваченное исполнением *ad libitum* в разных темпах “Слава!”, создает атмосферу серьезности и весомости (ц. 20, т. 5 – ц. 30, т. 5). При повторном изложении данного катрена темповое пространство *Molto largo* обогащается новой темповой краской – цифровым метрономным указанием $\text{♩} = 60$, семантика которого охватывает диапазон *Andante–Larghetto*. Эта характеристика вносит в общую атмосферу медлительности некоторое оживление благодаря не только незначительному увеличению скорости движения, но также специфическому звучанию – асинхронно-импровизационному произношению (*sussurando: f → dim.*) “Як упав же він з коня” (сопрано) / “та й на білий сніг” (альты), сопровождаемое резко-скользящим возгласом-плачем “А...” (бас) (ц. 30, т. 10 – ц. 40, т. 1), и постепенно динамически угасающим (*mf → poco dim. → pp*) говором в разнобой “– Слава! Слава! – докотилось і лягло до ніг. – Слава!” (сопрано, альт, тенор) (ц. 40, тт. 9–10).

Авторский метроном $\text{♩} = 46$, дополненный указанием *Molto largo*, соответствует сверхпредельному *Grave* (ц. 50, т. 3). Вследствие этого характер музыки наполняется дополнительными обертонами. Поскольку *Grave* позиционирует разнообразие своего значения (к примеру, “значительно”, “серьезно” и др. [7, с. 55; 30, с. 236]), его образно-смысловая характеристика в синхронизации с затяжным скоростным развертыванием органично дополняет музыкальное воплощение стихотворных строк: “Ще ж як руку притулив / к серцю ік свому. / Рад би ще він раз побачить / отаку зиму”.

Еще одной гранью медлительного темпового пространства “Баллады” является *Molto lento* $\text{♩} = 40$ (ц. 110, т. 6). Означая очень “медленно, неторопливо” [7, с. 67; 29, с. 234] и относясь к “весьма медленным” темпам (Ю. Юцевич), данное указание сопровождает исполняемую сопрано на тишайшей звучности завершающую фразу “Як вмирав у чистім полі – слав усім привіт”, мелодия которой дублирована холодно-прозрачными флажолетами арфы и продолжена истаивающими эфемерными звуками *solo* вибратона.

Целесообразно указать на расширение интерпретационных возможностей “*lento*” посредством авторской ремарки *gliss. lento*, которая выразительно завершает длящийся звуковой комплекс “– Добридень!”, исполняемый хором в начале “Токкаты” (т. 2). Она насыщает дополнительными красками специфический исполнительский штрих, внося в общую панораму эпического пространства некоторую долю неповторимости и своеобразия.

Таким образом, интерпретирующий эпическую поэтику словесно-музыкальный текст “Як упав же він...” П. Тычины позиционирует атмосферу народно-песенной повествовательности. Здесь Е. Станкович подобен сказителю, прозорливо услышавший “філософськи-забарвлений історизм і глибок[у] соціальність ... [що] обумовили наявність певного епічного “ядра”” [23, с. 15] в поэтической миниатюре, и создавший на ее основе народную песню в рамках IV части монументального симфонического цикла. В данном случае композитор одновременно продолжает и передает традицию перепевания “Як упав же він...”. Вспомним, например, кобзарей, источником интерпретационных решений которых становилось данное стихотворение. Свидетельством служит исполнение певцом-бандуристом Андреем Бобырем упомянутого произведения П. Тычины на собственную музыку (вместе со старинной думой “Про вдову”) на одном из вечеров в Союзе писателей Украины в 1963 году [26], а также наличие его в репертуаре современного кобзаря Тараса Компаниченко, многократно засвидетельствованное видеоматериалами в интернете¹.

Словесный материал поэмы “Похорон друга” – еще одна весомая составляющая проявления эпического в Третьей симфонии. В его интерпретировании композитор акцентирует “рефреноподобный” катрен², вариационно изменяющийся при неоднократном

¹ Например, видеозаписи, размещенные на YouTube, а также личной страничке Т. Компаниченко в Facebook (Вечера памяти Николая Будника, 2010 (<https://www.youtube.com/watch?v=4AObCbCZ6WQ>), “Жнива фест 2011 – Весілля” (<https://www.youtube.com/watch?v=eMYSyKp9VJw>), Вечер, посвященный бою под Крутами, 2012 (<https://www.youtube.com/watch?v=N7MvBa7WjIQ>) и др.).

² На музыкально-повествовательное начало его строк указывал М. Рьльский: “Докладніше спинив[шись] на ... поємі” “Похорон друга”, характеризовал ее как симфонию, называя, например, повторяющийся катрен ее первой темой [19, с. 218].

повторении в процессе развития V части. Вследствие этого *вариационность* и *повторность*, позиционирующие такой принцип *тождества* как *изложение* и *переизложение*, становятся основополагающими способами формообразования эпического повествования. К тому же немаловажное значение имеет здесь “фоническо[е] своеобрази[е] разноголосия, полифонизма” [12, с. 35] интонационно-тематического материала. Его выразителем становится “поліфонічний хор” (А. Терещенко), исполняющий строки обозначенного катрена. Такая демонстрация музыкального изложения обостряет семантическое значение философско-гуманистической идеи изменчивости всего живого и исключительной ценности человеческой жизни.

Вместе с тем эпическое обнаруживает себя на уровне музыкального изложения строк “Та ні, життя тримає строгу послідовність <...> закони материнства не перемінить” (ц. 20, т. 4 – ц. 30, т. 8) посредством интерпретирования некоторых характерных жанровых атрибутов думы, среди которых назовем: а) “синтез двух думных звукорядов от *ми* и *ми-бемоль*” [10, с. 111]; б) неравносложность строения стихов, где строки содержат от 9 до 13 слогов¹; это формирует нерегулярность метроритмики (4/4, 2/4, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4); в) экспрессивная мелодекламация, акцентирующими параметрами которой становятся: речитативность, триольные и синкопированные ритмические фигуры в сочетании с паузами, громкостная динамика (*mp* → *f* → *ff*); г) тембровая палитра баритонального певческого голоса, оригинальность которой усилена техническими возможностями микрофона.

Поскольку “эпический симфонизм включает в себя... пейзажно-природное начало: в эпосе стихии природы неотделимы от судеб человеческих” [21, с. 345], образ *ветра* становится еще одной коннотацией эпичности музыкально-поэтического текста симфонии “Я утверждаюсь”. Он усилил повествовательность изложения I, II, III частей “элементами или эпизодами изобразительного характера, подобно тому, как в романе или новелле возникают словесные пейзажи или описание внешности персонажа” [1, с. 21]. В целом значимость символики ветра выражена в ее динамическом развитии – от личностных переживаний и состояний к бурным общественно-социальным преобразованиям исторической действительности. К тому же показательное наличие градации ветер/буря, отражающее нарастание семантических признаков символа. В частности, она первоначально проявляет себя в словесно-музыкальном повествовании “Там тополі у полі...”, двухголосно контрапунктирующим с “Як не горю – я не живу...” в разделе *Meno mosso* I части (ц. 40, т. 7 – ц. 80, т. 3). Здесь образ ветра/бури работает на подтекст, иносказательно повествуя о “розпалі Першої світової війни, коли на західних кордонах Російської імперії приносились криваві жертви, що вимірювалися сотнями тисяч і мільйонами живих людей у солдатських шинелях! ... стає зрозумілою причина поетового суму, пояснюється, чому в його серці – “і бурі, і грози, й рокотання-ридання бандур”...” [23, с. 583]. Отображением внутреннего, глубинного смысла подтекста становятся такие отличительные музыкально-выразительные средства, как: синкопированный и триольный ритм в партии хора; громкостная динамика, охватывающая границы *mf* → *f* с включением *crescendo* и *diminuendo* (ц. 40, т. 7 – ц. 50, т. 7), а также *p* → *ff* в рамках эпизода *Roco a roco cresc.* (ц. 50, т. 8 – ц. 60, тт. 1–3); переливы в верхнем регистре секстолей/септолей шестнадцатых фортепиано (ц. 40, т. 7 – ц. 50, т. 1); стремительно-восходящее *glissando* арф и скрипок в сочетании с нисходящим ходом триолей, завершающийся напряженной малосекундовой интонацией (*e-es*) в партии басов² (ц. 60, тт. 2–3).

¹ Та ні, життя тримає строгу послідовність, (13)
і ще здається хаосом – є тонкий лад. (12)
Йї сама земля – то рідна мати, (9)
яка тебе і носить, і глядить... (10)
Законів боротьби нікому не зламати, (13)
закони материнства не перемінить. (12)

² Последняя музыкальная характеристика становится ярким звукоизобразительным дополнением тычининских строк, т. к. “У рядках “В моїм серці і бурі, і грози, / Йї рокотання-ридання бандур...” поет через звукову організацію тексту (алітерація “р”) і через виразно емоційні за змістом “рокотання-ридання” домігся точної передачі потрібного йому звучання цього музичного інструмента” [6, с. 15].

Музыкальное прочтение текстового материала стихотворений “Напував коня”, “Плуг” (II часть) и “Вітер з України” (III часть) является еще одним уровнем позиционирования образной символики ветра/бури в ее предельной насыщенности и оригинальности. Здесь наличествует синтез философски-чувственного и звуко-живописного начал, содержащий подтекст, скрытой семантикой которого становится повествование о революции в своей пейзажной данности. Причем позиционирование ветра/бури формирует ощущение, при котором ““Ветер, ветер – на всем божьем свете”. – Тут летопись целого поколения, картина грандиозной бури, разметавшей, разрушившей старый мир”” [Цит. по: 18, с. 148].

Интонационное воплощение образа ветра/бури в симфонии охватывает многообразные формы своего исполнительского проявления. Наиболее репрезентативными из них можно назвать следующие:

– произвольная игра первых и вторых скрипок “натуральными флажолетами с третьей позиции и выше на четырех струнах”¹, переходящая в дрящущий импровизационный поток *ad libitum* тридцать вторых на *legato*, который завершается периодически повторяющимися крещендирующими звуками $fis/f(\sharp)/g(\sharp)/h(\sharp)/a(\sharp)$ в ассиметричном метро-ритмическом контрапункте (II часть: т. 1 – ц. 10, тт. 1–9). Данное игровое пространство дополнено колористическим штрихом *glissando*, акцентированный в партиях хора, альтов, первой и второй арфы (ц. 10, тт. 2–9);

– изобразительные приемы *sussurando* и *parlato*, усиленные каноническим изложением хора повторяющейся фразы “Вітер, вітер...” и обогащенные всплесками фортепиано и ксилофона, а также тянущейся глиссандирующей трелью первых/вторых скрипок и альтов в сочетании с *tremolo* виолончелей (II часть: ц. 60, тт. 1–4);

– вздымающе-низвергающееся глиссандирование завывания-стона “А...” tutti хора и экспрессивно провозглашаемое слово “буря!” баритоном solo, оттененные стремительно-восходящим глиссандирующим вихрем двух арф (II часть: ц. 60, тт. 6–7);

– взаимодополняемое пространство подчеркнутого ферматами объемного колокольного звучания (или холодноватой звучности виолафона, кларнета) и секстолей-пассажей фортепиано в высоком регистре (III часть: тт. 1–5; ц. 20, тт. 8–9), а также позиционирование темброво-акустической ауры тремоло двух арф, триолей виолафона и кратких реплик тридцать вторых ксилофона (III часть: ц. 30, тт. 10 – ц. 40, тт. 1–5). Специфичность данной звуковой колористичности дополнена такими выразительными средствами, как: тихая звучность с включением динамического усиления *Poco a poco cresc.*, темповые реалии *Tempo rubato* и *molto andante*, каноническое изложение хоровых партий. Все это создает эффект легкого дуновения ветра, приводящий в движение колокол-благовестник, мерно-протяжно сигнализирующий о важности происходящего. Сверх того эта музыкальная картина словно облечена в полудремотное состояние, переходящее в обстановку призрачной дымки и распада реальности (ц. 20 – ц. 40, тт. 1–5), постепенно трансформирующаяся в беспокойно-напряженный сон-кошмар с последующим пробуждением и осознанием суровой действительности (ц. 40, т. 6 – ц. 50, тт. 1–10), далее рассказанной в “Балладе”. Именно атмосфера ирреальности, остранения, некоторой заторможенности во времени, надломляющаяся к концу повествования “Канонов” эмоционально-неистовым напряжением-взрывом (хаотичное изложение хора “Чортів вітер! Проклятий вітер!”), формирует устойчивую ассоциативно-художественную ауру онейротопы. В результате органично сочетающиеся “консервативные эпические приемы” (Т. Теперик) сновидения и колокольности дополняют традиционную линию иносказательного интонационно-поэтического выражения революционной тематики.

¹ Станкович Є. Симфонія № 3 “Я стверджуюсь” на вірші П. Тичини для соліста, хору та оркестру: партитура. Примітки. – К. : Муз. Україна, 1990. – С. 160.

Колокольная¹ и сновидческая образность интерпретирована в других частях симфонии. В частности, начало и окончание I и VI частей символизируют колокольность в своем специфическом позиционировании, а именно в виде: а) мощного гулко-набатного, открывающего “Прелюдию”, и красочного благозвучно-объемного созвучия² хора, двух арф и колоколов, знаменующего переход к II части; б) торжественно-величественных ударов оркестрового вступления в “Финале” и праздничного трезвона в его завершении (ц. 40, тт. 4–7). Наряду с этим словно издали доносящийся колокольный благовест знаменует грань между “Токкатой” и “Канонами”, а мощные аккорды-триоли *tutti* оркестра во вступлении “Баллады” демонстрирует частый звон в один колокол – набат.

О многообразии интонационного воплощения сферы онейротопии можно говорить в отношении: а) едва уловимого настроения мечтательности, периодически появляющееся в “Прелюдии”; б) мимолетного оттенка сонливости, возникающий в оркестровом эпизоде перед низвергающейся лавиной хора “Вітер, вітер...” в “Токкате” (ц. 50, тт. 4–10); в) легкого дремотного состояния, присутствующее в каноническом изложении “Як упав же він з коня” в начале эпизода *Molto largo* в “Балладе” (ц. 20, т. 5), а также во фрагменте разнотемпового контрапунктирования деревянных духовых инструментов на фоне тянущихся звуков ум 4 (*fis-b*) у альтов, виолончелей, контрабасов и произносимой хором шелестящим шепотом начальной фразы стиха³ (ц. 30, тт. 7–10), переходящее в приглушенное звучание солирующей трубы с оттенком затуманенности и замедления (ц. 40, тт. 2–8); г) онейрической атмосферы, охватывающая повествование “Ще ж як руку притулив...” (ц. 50, т. 3), и эфемерной призрачности завершающих строк “Як вмирав у чистім полі – слав усім привіт” (ц. 110, тт. 6 – ц. 120, т. 1). Важно отметить, что присутствие на протяжении IV части образной ауры сна закономерно, т. к. в иносказательной форме она позиционирует символику смерти, обогащая идейно-событийное содержание тычининского стиха. В результате здесь танатологический мотив, являясь основным традиционным мотивом эпической онейротопики, находит широкое и достаточно своеобразное музыкальное интерпретационное решение.

В дополнение к изложенному относительно позиционирования эпического посредством “интонационных образов *бури, ...ветра*” важным становится указать на “формулу[у] inferнального движения и основанн[ого] на нем жанр[а] ...токкаты”, проявившая себя во II части [18, с. 147]. Данный жанр стал основой для воплощения “оригинальн[ого], неожиданн[ого] и вместе с тем просто[го], как бы пришедш[его] из мира народной поэзии” [15, с. 77] образа гигантского *плуга*, перемещаемый по земле “мільйонами мускулястих рук” (Е. Станкович). Кардинально противоположный образу ветра/бури образ плуга символизирует новую жизнь. Содержащий подтекст “понимания революции как силы не только разрушающей, но и созидательной”, он ассоциируется с “вышедшим пахать свою необозримую ниву”, манифестирующим трудовой народ, былевым образом легендарного оратая-богатыря Микулы Селяниновича, [15, с. 77]. Отличительными музыкальными характеристиками этого образа становятся: ритмическая четкость, механистичность звукового потока, достигающая пределов *fff* высокая громкостная динамика, темповое пространство метронома $\downarrow = 132$, маршевая интонационность. Здесь показательным становится метромное указание, позиционирующее

¹ Отметим, что “колокольность разного характера и свойства” является “одн[ой] из важн[ых] семантических компонент” творчества Е. Станковича. По словам композитора, “колокольность, как и знаменный распев, связана с семантикой духовной истины, очищения от скверны, с первозданностью основы основ” [9, с. 170]. Вследствие этого неслучайным становится введение ее в музыкальное изображение панорамы революционной поэзии П. Тычины. Как считал автор симфонии, “очень многие люди, действительно, свято верили, что революция и гражданские преобразования изменят мир к лучшему. Коммунизм ведь себя дискредитировал не сразу, а постепенно. Да и основа-то его по сути своей библейская – о равенстве людей” [9, с. 181].

² “... останній акорд першої частини є одночасним поєднанням двох великих мажорних септакордів, які знаходяться один відносно одного на відстані великої терції <...> вертикаль набуває кластерного звучання і сприймається як емансипована темброва барва” [22, с. 123–124].

³ Оригинальность этому фрагменту придает синтезирование различных метромических указаний медленной темповой направленности (первая флейта – $\downarrow \approx 60$, вторая флейта $\downarrow \approx 54$, первый гобой – $\downarrow \approx 80$, второй гобой – $\downarrow \approx 69$, первый кларнет – $\downarrow \approx 96$), а также специфическое музыкально-выразительное исполнение хора, отмеченное авторской ремаркой *sussurando*.

темп Allegro. Причем его смысловая нагрузка сосредоточена не только на скорости движения, но, главное, на образно-исполнительской специфичности – “оживленный ритм жизнедеятельности <...> отчетливост[ь] звучания, ... исполнени[е] энергично[е] и мужественно[е]” [5, с. 77]. Наряду с этим марш, являясь коммуникативно-интерпретируемым жанром объективного/коллективного типа художественного высказывания, структурирует образ плуга, в частности прагматику музыкально-эпического произведения в целом. Его “... “стальная мускулатура” ... организует волевой напор второй части, ее четкий шаг слышен в “массовых эпизодах” четвертой и пятой” частях [3, с. 56].

Таким образом, эпическое в Третьей симфонии Е. Станковича нашло свое претворение в оригинальной концепции замысла и самобытных формах своего художественного воплощения. Нет сомнения в том, что представленная в рамках настоящей статьи музыковедческая интерпретация обозначенной проблемы не является окончательной, напротив, имеет перспективу дальнейшего своего научного продолжения. Ведь, по мнению автора “Я утверждаюсь”, “интерпретаций авторского замысла вообще может возникнуть бесчисленное множество, потому как у каждого исполнителя и слушателя [а также исследователя] свой багаж знаний, свой взгляд на мир и на музыку, свой эмоциональный и психологический потенциал” [9, с. 117].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник : сб. статей. – М. : Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5–44.
2. Дума Л. Характерні особливості симфонізму та симфоній 70–80-х років ХХ століття Євгена Станковича / Людмила Дума // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI : Праці музикознавчої комісії. – С. 162–181.
3. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича / Елена Зинькевич. – Ужгород : Лира, 2002. – 208 с.
4. Кожин В. В. Эпопея / В. В. Кожин // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин]. – М. : Интелвак, 2001. – Стб. 1236–1238.
5. Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях / Н. П. Корыхалова. – СПб. : Композитор, 2000. – 272 с.
6. Косінова О. М. Концепція панмузичності у творах Павла Тичини : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 “Порівняльне літературознавство” / О. М. Косінова. – Київ, 2014. – 20 с.
7. Крунтяева Т. С. Словарь иностранных музыкальных терминов / Т. С. Крунтяева, Н. В. Молокова. – 7-е изд. – Л. : Музыка, 1988. – 136 с.
8. Лісецький С. Й. Євген Станкович / С. Й. Лісецький. – К. : Муз. Україна, 1987. – 64 с.
9. Лунина Анна. Евгений Станкович. Феномен гения: эмблема вечности или невозможность постижения сути бытия? / Анна Лунина // Композитор – маленькая планета. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. – С. 31–224.
10. Москаленко В. Евгений Станкович / В. Москаленко // Музыкальная культура братских республик СССР / [сост. Г. В. Конькова ; рец. А. И. Муха]. – К. : Муз. Україна, 1982. – Вып. 1. – С. 97–112.
11. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие / В. Г. Москаленко. – К. : Клякса, 2012. – 271 с.
12. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.
13. Народні пісні в записах Григорія Верьовки / [упоряд. і прим. Е. П. Верьовка-Скрипчинська та ін. ; вступ. ст. А. І. Гуменюка]. – К. : Муз. Україна, 1974. – 176 с.
14. Народныя пѣсни Галицкой и Угорской Руси, собранныя Я. Ф. Головацкимъ : в 3 ч. ; [автор-сост. Я. Ф. Головацкий]. – М. : Въ Университетской типографіи (М. Катковъ), 1878. – Ч. I : Думы и думки. – 1878. – 388 с.

15. Новиченко Л. Поэзия и революция. Творчество П. Тычины в первые послеоктябрьские годы / Леонид Новиченко. – М. : Сов. писатель, 1957. – 299 с.
16. Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Гнат Танцюра / [упоряд., передмова та прим. В. А. Юзвенко, М. Т. Яценка ; відп. ред. О. І. Дей]. – К. : Наук. думка, 1965. – 811 с.
17. Професор Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Підручник для вищих навчальних закладів / А. І. Іваницький. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2004. – 320 с.
18. Раку М. О “музыкальной генеалогии” русской революции / М. О. Раку // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / [ред.-упоряд. О. Б. Соломонова]. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – Вип. 98 : Світ музикознавства: стратегії, дискурси, сюжети : збірник наук. статей. – С. 136–158.
19. Рильський М. Співець Радянської України / М. Рильський // Рильський М. Зібрання творів : [у 20 т.]. Наука. Критика, Публіцистика. Т. 12–18 ; [редкол. Л. М. Новиченко (голова) та ін. ; упоряд. В. Г. Бойко та ін. ; прим. М. А. Ігнатенко ; ред. тому І. О. Дзевєрін]. – К. : Наук. думка, 1986. – Т. 13 : Літературно-критичні статті. – 1986. – С. 212–219.
20. Риманъ Г. Музыкальный словарь / Г. Риманъ ; [пер. съ 5-го нѣм. изд. Б. Юргенсона, доп. рус. отделом, сост. при сотруднич. П. Веймарна и др. ; пер. и всѣ доп. под ред. Ю. Энгеля]. – Москва ; Лейпциг : Юргенсон, 1901–1904. – 1531 с.
21. Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии / И. Соллертинский // Исторические этюды ; [ред.-сост. М. Друскин]. – [2-е изд.]. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1963. – С. 335–346.
22. Терещенко А. Симфонія Євгена Станковича «Я стверджуюсь!» / А. Терещенко // Українське музикознавство: (наук.-метод. міжвідомчий щорічник). – К. : Муз. Україна, 1977. – Вип. 12. – С. 116–131.
23. Тычина П. Г. Зібрання творів : [у 12 т.] ; [редкол. О. Т. Гончар та ін. ; упоряд. та прим. О. І. Кудіна]. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 1 : Поезії 1906–1934. – 1983. – 736 с.
24. Тычина П. Моему народу / П. Тычина // Павло Тычина. Зібрання творів : [у 12 т.] ; [редкол. О. Т. Гончар та ін. ; упоряд. та прим. А. М. Полотай]. – К. : Наук. думка, 1986. – Т. 8, Кн. 2 : Статті. Рецензії. Доповіді. Виступи. 1943–1945. – 1986. – С. 21–22.
25. Українські народні пісні : в 2-х кн. ; [упоряд. З. Василенко, М. Гордійчук]. – К. : Мистецтво, 1955. – Кн. 1. – 487 с.
26. Черкашина О. Подільський митець Володимир Перепелюк як представник кобзарської культури України ХХ століття [Електронний ресурс] / О. Черкашина // Бібліотека: політологія. – Режим доступу : <http://politics.ellib.org.ua/pages-5174.html>
27. Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Ю. Чернова. – М. : Музыка, 1984. – 144 с.
28. Шаховський С. Павло Тычина. Життєпис поета і громадянина / Семен Шаховський. – К. : Дніпро, 1968. – 219 с.
29. Юцевич Ю. Е. Словарь музыкальных терминов / Ю. Е. Юцевич. – 3-е изд., пераб., доп. – К. : Муз. Україна, 1988. – 263 с.
30. Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus. Polyglot Dictionary of Musical Terms: English, German, French, Italian, Spanish, Hungarian, Russian / [Ridacteur en chef: Horst Leuchtman]. – 2-nd edition. – Akademiai Kiado und Budapest Bärenreiter: Kassel, Basel, Tours, London, 1980. – 806 p.

REFERENCES

1. Aranovskiy, M. (1987), The Structure of the Musical Genre and the Modern Situation in the Music, *Muzykal'nyy sovremennik: Sbornik statey* [The Musical Contemporary: Collected of Articles], Moscow, Sov. kompozitor, Iss. 6, pp. 5–44. (in Russian).
2. Duma, L. (1993), The Peculiarities of Ye. Stankovich's Symphonism and Symphonies of the 70-ies – 80-ies of the 20th Century, *Zapysky naukovoho tovarystva imeni T. Shevchenka* [Memoirs of the T. Shevchenko Scientific Society, Proceedings of the musicological committee], Lviv, Vol. CCXXVI, pp. 162–181. (in Ukrainian).

3. Zin'kevich, Elena (2002), *Simfonicheskiye giperboly. O muzyke Evgeniya Stankovicha* [Symphonic hyperboles. About the music of Evgeny Stankovich], Uzhgorod, Lira. (in Russian).
4. Kozhinov, V. V. (2001), Epopee, *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts], Moscow, Intelvak, pp. 1236–1238. (in Russian).
5. Korykhalova, N. P. (2000), *Muzykal'no-ispolnitel'skiye terminy: Vozniknoveniye, razvitiye znacheniy i ikh ottenki, ispol'zovaniye v raznykh stilyakh* [Musical and Performance Terms: Origin, Values Developments and Their Shades, Using in Different Styles], St. Petersburg, Kompozitor. (in Russian).
6. Kosinova, O. M. (2014), “Concept of Panmelodiousness in P. Tychyna’s Works”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Philology.), 10.01.05 “Comparative Literary criticism”, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, 20 p. (in Ukrainian).
7. Kruntyaeva, T. S. and Molokova, N. V. (1988), *Slovar' inostrannykh muzykal'nykh terminov* [Dictionary of Foreign Musical Terms], Leningrad, Muzyka. (in Russian).
8. Lisetskiy, S. Y. (1987), *Yevhen Stankovych* [Ye. Stankovich], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
9. Lunina, Anna (2013), Yevhen Stankovich. The Phenomenon of Genius: the Emblem of Eternity or Inability to Comprehend the Essence of Being?, *Kompozitor – malen'kaya planeta* [Composer – a Small Planet], Kyiv, DUKH I LITERA, pp. 31–224. (in Russian).
10. Moskalenko, V. (1982), Yevhen Stankovich, *Muzykal'naya kul'tura bratskikh respublik SSSR* [The Musical Culture of the Fraternal Republics of the USSR], Kyiv, Muzychna Ukraina, Iss. 1, pp. 97–112. (in Russian).
11. Moskalenko, V. G. (2012), *Lektsii po muzykal'noy interpretatsii: Uchebnoe posobie* [The Lectures on Musical Interpretation: a Textbook], Kyiv, Klyaksa. (in Russian).
12. Nazaykynskiy, Ye. V. (1988), *Zvukovoy mir muzyki* [The Sound World of the Music], Moscow, Muzyka. (in Russian).
13. Verovka-Skrypchynska, E. P., Humenyuk, A. I. and Yudina, V. V. (1974), *Narodni pisni v zapysakh Hryhoriia Verovky* [The Folk Songs in the Records of Gregory Veryovka], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
14. Golovatskiy, Ya. F. (1878), *Narodnye pesni Galitskoy i Ugorskoy Rusi, sobrannye Ya. F. Golovatskim. V 3-kh chastyakh. Ch. I. Dumy i dumki* [The Folk Songs of the Galician and Ugric Rus', are Collected by J. F. Golovatsky. In 3 Parts. Part I. Dumas and Dumkas], Moscow, V Universitetskoy tipografii (M. Katkov). (in Russian).
15. Novichenko, L. (1957), *Poeziya i revolyutsiya. Tvorchestvo P. Tychiny v pervye posleoktyabr'skie gody* [Poetry and Revolution. The Creativity of P. Tychyna in the First Post-Revolutionary Years], Moscow, Sovetskiy pisatel'. (in Russian).
16. Yuzvenko, V. A. and Yatsenko, M. T. (1965), *Pisni Yavdokhy Zuihy. Zapysav Hnat Tantsiura* [The Songs of Yavdokha Zuiha], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
17. Profesor Ivanytskyi, A. I. (2004), *Ukrainskyi muzychnyi folklor. Pidruchnyk dlia vyshchykh uchbovykh zakladiv* [Ukrainian Folk Music. Textbook for Higher Educational Institutions], Vinnitsa, NOVA KNYHA. (in Ukrainian).
18. Raku, M. (2011), About the “Musical Genealogy” of Russian Revolution, *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Svit muzykoznavstva: stratehii, dyskursy, siuzhety: Zbirnyk naukovykh statei* [Scientific Bulletin of P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. World Musicology, Strategies, Discourses, Stories: Collection of Scientific Articles], Iss. 98, Kyiv, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, pp. 136–158. (in Ukrainian).
19. Rylskiy, M. (1986), *Zibrannia tvoriv u 20-ty tomakh. Spivets Radianskoi Ukrainy*. [The Collected Works in 20 Volumes. Singer Soviet Ukraine], Vol. 13, Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
20. Riman, G. (1901–1904), *Muzykal'nyy slovar'* [Music Dictionary], Translated from the German Edition 5 B. Jurgenson, Moscow, Leipzig, Jurgenson. (in Russian).
21. Sollertinskiy, I. (1963), Historical Types of Symphonic Dramaturgy, *Istoricheskie etyudy* [Historical Studies], Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. (in Russian).

22. Tereshchenko, A. (1977), The Symphony “Myself I State” by Yevhen Stankovich, *Ukrainske muzykoznavstvo (naukovo-metodychnyi mizhvidomchyi shchorichnyk)* [Ukrainian Musicology (Interdepartmental Scientific and Methodological Yearbook)], Iss. 12, Kyiv, Muzychna Ukraina, pp. 116–131. (in Ukrainian).
23. Tychyna, P. H. (1983), *Zibrannia tvoriv u 12-ty tomakh*. [The Collected Works in 12 Volumes], Vol. 1, Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
24. Tychina, P. (1986), *Zibrannia tvoriv u 12-ty tomakh. Moemu narodu*. [The Collected Works in 12 Volumes. For My People], Vol. 8, Book 2, Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
25. Vasylenko, Z. and Hordiichuk, M. (1955), *Ukrainski narodni pisni: v 2-kh knyhakh* [Ukrainian Folk Songs: in 2 Books], Book 1, Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
26. Cherkashyna, O. *Podilskyi mytets Volodymyr Perepeliuk yak predstavnyk kobzarskoi kultury Ukrainy 20 stolittia* [Podolsky Artist Vladimir Perepelyuk as a Representative of the Kobza Culture of the Twentieth Century in Ukraine], available at: <http://politics.ellib.org.ua/pages-5174.html> (access April 27, 2016).
27. Chernova, T. Yu. (1984), *Dramaturgiya v instrumental'noy muzyke* [The Dramaturgy in the Instrumental Music], Moscow, Muzyka. (in Russian).
28. Shakhovskiy, S. (1968), *Pavlo Tychyna. Zhyttiepys poeta i hromadianyna* [Pavlo Tychyna. The Biography of the Poet and the Citizen], Kyiv, Dnipro. (in Ukrainian).
29. Yutsevich, Yu. E. (1988), *Slovar' muzykal'nykh terminov* [The Dictionary of Musical Terms], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Russian).
30. Leuchtman, Horst (1980), *Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus*. Polyglot Dictionary of Musical Terms: English, German, French, Italian, Spanish, Hungarian, Russian, Akademiai Kiado und Budapest Bärenreiter: Kassel, Basel, Tours, London. (in English, in German, in French, in Italian, in Spanish, in Hungarian and in Russian).

УДК 786.2

Диана Гульцова

ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ ФОРТЕПИАННОГО ЭТЮДА В ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ НОВОГО ВРЕМЕНИ

В статье исследовано феномен фортепианного этюда, определившего специфику фортепианного исполнительского мастерства XIX–XX ст. Рассмотрено генетические и этимологические особенности названного жанра, обусловившие его типологию. Охарактеризовано основные историко-эволюционные пути его развития в творческо-исполнительской практике Нового времени.

Ключевые слова: этюд, фортепианный этюд, этюды К. Черни, концертный этюд, музыкальная культура романтизма.

Діана Гульцова

ГЕНЕЗИС ТА ЕВОЛЮЦІЯ ФОРТЕПІАННОГО ЕТЮДА У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ НОВОГО ЧАСУ

У статті досліджено феномен фортепіанного етюда, що визначив специфіку фортепіанної виконавської майстерності XIX–XX ст. Розглянуто генетичні та етимологічні особливості названого жанру, які обумовили його типологію. Охарактеризовано основні історико-еволюційні шляхи його розвитку в творчо-виконавській практиці Нового часу.

Ключові слова: етюд, фортепіанний етюд, етюди К. Черні, концертний етюд, музична культура романтизму.

GENESIS AND EVOLUTION OF THE PIANO A STUDY IN EUROPEAN MUSICAL AND HISTORICAL TRADITION MODERN TIMES

Finding professionalism in any field, including music, can not do without a deep and thorough comprehension of the secrets of his craft and mastery of appropriate technical skills. We note here that the understanding of technology, in this case involves, in accordance with its interpretation of the ancient greek and etymology, organic synthesis skills and mastery of art. Significant place in the designated process belongs to the genre scene, presented in various forms of artistic and intellectual activity, including music. History of piano etudes in all the variety of its manifestations, demanded in the performance practice of the past and the present, did not yet the subject of a comprehensive historical-musicological analysis, which determines the relevance of the topic presented article.

Semantics musical sketches at different stages of its existence and development is correlated not only with the improvement of performing skills, but also with the creative work. With points of contact with different typologies, study in a variety of its manifestations actually demonstrated the ability to “pull” and “development” of various genre models and their attendant musical and expressive qualities of the typological.

In the first half of the XIX century in line with the formation of romantic aesthetics and demonstrations for his pianistic performing schools crystallized basic species studies – guidance, and characteristic of concert and art (for classification N. Terentyeva). This division was later largely conditional, since the technical and performing quality in this case is not of a self-contained character, but always one way or another have been part of the high artistic skills of artist, expressed through the art of interpretation of the “spirit” of his era and creative universality of its representants.

The decisive role in formation of the etude as a genre played the era of romanticism, aesthetic ideals which not only updated the content of art, but also led to the emergence of new expressive techniques, coupled with a wide range of subjects and his imagery. The above is largely conditioned by the processes of transformation of the previously existing typologies, as well as the emergence of new genres, including romantic sketch as a complete, original, full of art, fully represents the spiritual quest romantic era in art.

In a number of specific directions of music and performing arts, the Romantic era and generated embodying the most characteristic features of its outlook, the central place belongs to the romantic virtuoso performance tradition. “Sphere of influence” of this tradition, which defined the main ways of development of the European instrumentalism, has reached an exclusive scope, especially in the field of piano art, because “in the romantic era was the piano is a universal” means of music distribution (H. Schoenberg), an orchestra in miniature the most important element of domestic music-making. The phenomenon of romantic virtuosity primarily associated with piano playing. In this peculiar piano music “accumulated” a most valuable part of the artistic heritage of the Romantic composers, which was imprinting and rapid flowering of the genre Studies in the diversity of its manifestations.

Key words: *etude, piano etude, C. Czerny etudes, concert etude, musical Romanticism culture.*

Марк Ван Дорен однажды заметил: “Учение – это искусство содействовать открытию” [6, с. 386]. Воистину, обретение профессионализма в любой сфере, в том числе музыкальной, не может обойтись без глубокого и всестороннего постижения секретов своего дела и овладения соответствующими техническими навыками. Отметим при этом, что понимание техники в этом случае предполагает, в соответствии с ее древнегреческим толкованием и этимологией, органический синтез умения и мастерства, искусства. Существенное место в обозначенных процессах принадлежит жанру этюда, представленному в различных видах художественной и интеллектуальной деятельности, в том числе музыкальной. История фортепианного этюда во всем разнообразии его проявлений, востребованного в исполнительской практике прошлого и

современности, пока не стала предметом всестороннего историко-музыковедческого анализа, что и обуславливает актуальность темы представленной статьи.

Типология этюда обычно чаще всего выступает предметом исследовательского интереса применительно к творчеству либо отдельных авторов, либо локальных исторических эпох. Сведения о нем находим в обобщающей статье Т. Овсянниковой в “Музыкальной энциклопедии” [12]. Изучение различных аспектов поэтики этюда является предметом исследовательского интереса в диссертациях и сопутствующих публикациях Н. Терентьевой [15; 16], И. Носовой [9; 10], И. Портной [13; 14], В. Бордонюка [1], Н. Леонтьевой [8] и др. С данной проблематикой также соприкасаются работы Е. Куликовой [7], С. Григоренко [5], А. Генкина [3; 4], посвященные различным видам музыкально-инструктивной литературы и ее наиболее ярким репрезентантам.

Цель статьи – выявление не только поэтико-интонационной и жанрово-смысловой уникальности фортепианного этюда, но и эволюционных путей его развития в европейской музыкально-исторической традиции Нового времени.

Обобщая базовые положения обозначенных источников, отметим, что под этюдом в музыке обычно подразумевается пьеса, “предназначенная для совершенствования технических навыков игры на каком-либо инструменте. Понятие этюда как пьесы, разучиваемой для совершенствования в мастерстве, имеет широкий смысл” [12, стлб. 581]. Т. Овсянникова упоминает об “Etudes de transition et 2 fantasies” Рейхи (op. 31, 1800), которое фактически представляет собой упражнение в модуляции, реализуя тем самым не столько исполнительский аспект мастерства, сколько творческо-композиторский, являющийся, в свою очередь, составной частью семантики понятия “техника”. Этимология последнего, как указывалось ранее, восходит к широко понимаемому древнегреческому аналогу (“искусство”, “мастерство”), а также к праиндоевропейскому “tek’s” – “гесать, отделявать” [17].

Типология этюда прослеживается, по мнению авторов Словаря Гроува, и в произведениях, именуемых как exercises, caprices, lessons и др. [19, с. 1060]. Исследователь И. Носова соотносит этюд со многими инструментальными шедеврами XVIII в. – инвенциями, “Маленькими прелюдиями и фугами”, “Нотной тетрадью Анны Магдалены Бах”, “ХТК” И. С. Баха и аналогичными произведениями его современников. В ряду подобных произведений оказываются также и многие сонаты Д. Скарлатти, которые сам автор нередко именовал “упражнениями” либо “этюдами” [9, с. 46–47].

В этом плане семантика музыкального этюда на разных стадиях его существования и развития соотносима не только с совершенствованием исполнительских навыков, но и с творческой деятельностью. Имея точки соприкосновения с различными типологиями, этюд во всем разнообразии его проявлений фактически демонстрировал способность “вхождения” и “освоения” различных жанровых моделей и сопутствующих им музыкально-выразительных типологических качеств.

Обозначенные свойства этюда во многом производны от его этимологического генезиса. В большинстве энциклопедических изданий указывается, что этимологические и смысловые параметры слова “этюд” восходят к французскому “etude” – “учение”, а также к его старофранцузскому аналогу “estudie”. Вместе с тем, данный термин имеет связь и с латинским “stadium” – “старание, усердие, наука” и “studere” – “усердно работать”. От них ведет свое происхождение и слово-концепт “студент”, чрезвычайно популярное в европейской лингвистике. Глубинный же лингвистический анализ этимологии слова “этюд” дает возможность обнаружить его генезис и в праиндоевропейском “steu”, буквально обозначающем “толкать, бить” [20].

Любопытные обобщения по поводу корневой и смысловой связи приведенных слов находим в размышлениях Н. Овсянник. К данному комплексу исследователь также присовокупляет слово “студия”. По ее мнению, оно “произошло от “studio” – “изучение, мастерская” и означает место, где не просто чему-то учатся, но и нечто создают... Кроме того, “stadium” означает “старание, усердие, наука”... Значит, здесь, – как указывает автор, – прилагаются осознанные усилия в творческом развитии”. Указывая далее на связь данных слов и значений с обозначенными выше праиндоевропейскими истоками, Н. Овсянник приходит к

следующему оригинальному выводу: “Слово “студия” происходит от праиндоевропейского “steu”, что означает “толкать, бить”. Это значение древнего корня просматривается в словах “ступать”, “стучать”, “ступка”. В украинском языке, более древнем и лучше сохранившем первичные смыслы, есть, например, слово “стусан” – удар кулаком или резкий удар ногою, коленом. Так называется элемент боевого гопака – удар кулаком. С учетом этих соображений, – отмечает Н. Овсянник, – мы смело можем расшифровать слово “сту-дия” как некий “толчок-дія”, “толчок-действие” [11].

Обозначенная этимология в определенной степени позволяет обнаружить некий общий смысл, присущий слову “этюд” в различных видах творческой и интеллектуальной деятельности человека, т. е. его “пролитическое значение”, определяемое на уровне “учебной или исследовательской вспомогательной работы” [20]. В разнообразных сферах творческой деятельности этюд чаще всего выполняет роль некоего “толчка-действия” в осмыслении природы, темы, жанра, театральной роли, произведения и ассоциируется не только с “вхождением”-освоением определенных типологических моделей и художественных принципов их функционирования, но и со способами их “технической интерпретации”.

В музыкальном творчестве определение жанра этюда связано с разграничением понятий “этюд” и “упражнение”. История возникновения, развития и разделения этих понятий достаточно подробно рассмотрена в диссертации Н. Терентьевой “Зарубежные инструктивные этюды и упражнения первой половины XIX века для фортепиано” [15]. В ней приводятся различные трактовки терминов “этюд” и “упражнение” из словарей того периода, анализируются в исторической ретроспективе истоки жанра, начиная с XVII века, классифицируются виды этюдов, сложившиеся в первой половине XIX столетия и сохранившие свою значимость до настоящего времени. Особо отмечается влияние музыкальной эстетики эпохи барокко, в рамках которой подобного рода “технические жанры” способствовали не только развитию исполнительских навыков, но и творческому освоению музыкально-риторического языка своей эпохи.

В первой половине XIX века в русле формирования эстетики романтизма и показательных для него пианистических исполнительских школ выкристаллизовались базовые разновидности этюдов – инструктивный, характеристический и концертно-художественный (по классификации Н. Терентьевой). Подобное разделение позднее во многом стало условным, поскольку технико-исполнительское качество в данном случае не являлось самодовлеющим, но всегда так или иначе было составной частью высокого художественного Мастерства исполнителя, выразившего через искусство интерпретации “дух” своей эпохи и творческий универсализм ее репрезентантов.

Данное качество инструктивного этюда, заложенное в его поэтике, отмечает В. Бордонюк. В своей диссертации, посвященной рассмотрению стилистики символизма в модификации жанров фортепианной прелюдии и этюда в XIX – начале XX ст., автор отмечает следующее: “...Настаиваем на высоком смысле музыкальной символики инструктивных этюдов, соотносимость с которыми сохранил и художественно-самостоятельный этюд (Шопен, Скрябин, Дебюсси), идея которого заключалась в презентации целого Мастерства с помощью дифференцированного показа отдельных приемов и способов. Инструктивный этюд хранил имманентно-музыкальные смыслы виртуозной доблести их полноценного донесения, тогда как художественно-самостоятельный этюд (апогей его в творчестве Ф. Листа) максимально соединял имманентную музыкальность с ассоциированными с внемузыкального окружения качествами выражения” [1, с. 12].

Исследование генезиса жанра музыкального этюда, а также истории его бытования в европейской культурно-исторической и музыкальной традиции от средневековья до XVIII века дало И. Носовой возможность обосновать следующий вывод: “Социокультурные особенности средневековья не способствовали формированию потребности общества в жанре этюда. Лишь с изменениями социокультурной среды в художественной культуре Европы XVII и XVIII веков произошел ряд существенных модификаций, повлекший за собой стремительное развитие музыкального искусства в последующих столетиях”. Размышляя о месте данного жанра и его разновидностей в музыкальной практике обозначенных эпох, исследователь акцентирует их

прикладные функции, сопряженные с “домашним музицированием” и “педагогическим упражнением”. Благодаря этому “индивидуальные признаки этюда не приобрели своей устойчивой формы. В эпоху классицизма активное формирование жанра этюда происходило главным образом под влиянием объективных детерминирующих факторов – двух сфер бытования этюда: педагогики и музыкального исполнительства, которые вырабатывали разнообразие его функциональных свойств”, обусловленных “интенсивным преобразованием всей музыкальной жизни общества, введением четкой иерархии как во все сферы общественной жизни, так и в мышление и мировосприятие человека, наметившейся в музыкальном искусстве (по аналогии с общественной жизнью) тенденцией к четкому разграничению существующих жанров. Эти преобразования способствовали концентрации в рамках одного жанра функциональных и характеристических признаков, которые рельефно отличали его от других” [10, с. 12–13].

Решающую роль в формировании этюда как жанра сыграла эпоха романтизма, эстетические идеалы которой не только обновили содержание искусства, но и обусловили появление новых выразительных приемов, сопряженных с широчайшим спектром его тематики и образности. Сказанное во многом обуславливало процессы трансформации сложившихся ранее типологий, а также становление новых жанров, в том числе романтического этюда как целостного, самобытного, полноправного художественного произведения, в полной мере репрезентирующего духовные искания романтической эры в искусстве.

В ряду специфических направлений музыкально-исполнительского искусства, порожденных эпохой романтизма и воплощающих наиболее характерные особенности ее мирозерцания, центральное место принадлежит виртуозной романтической исполнительской традиции. “Сфера влияния” указанной традиции, определявшей магистральные пути развития европейского инструментализма, достигла исключительного размаха, прежде всего в области фортепианного искусства, поскольку “в романтическую эпоху именно фортепиано являлось универсальным “средством распространения музыки” (Г. Шонберг), “оркестром в миниатюре”, важнейшим элементом бытового музицирования. Сам феномен романтической виртуозности ассоциировался в первую очередь с фортепианным исполнительством. При этом фортепианная музыка своеобразно “аккумулировала” в себе ценнейшую часть художественного наследия композиторов-романтиков” [18, с. 3–4], что запечатлено и в бурном расцвете жанра этюда во всем многообразии его проявлений.

Особые достижения в этюдном жанре принадлежат Лондонской фортепианной школе и ее ярким представителям – М. Клементи, И. Б. Крамеру, а также Венской школе пианизма – И. Н. Гуммелю и К. Черни. В исторической эволюции французской этюдной фортепианной традиции большая роль также отводится Л. Адаму, А. Лемуану, С. Геллеру. Форма и структура этюда претерпела в их творчестве незначительные изменения, оставаясь в русле барочной традиции: трехчастность, преобладание единой технической идеи (этюда на определенный вид техники, сопряженной с соответствующей музыкально-риторической “эмблематикой”), простота гармонического языка.

В сборниках этюдов М. Клементи “Ступень к Парнасу” (1817, 1819, 1826), предназначенных для разностороннего развития пианиста, привлекает жанровое разнообразие их составляющих. Наряду с этюдами, в них представлены сонаты, рондо, скерцо, каприччио, пьесы (*andante* и *adagio*), а также фуги и каноны. Большая часть пьес (54 из 100) объединены в сюиты, в которые входят прелюдии или интродукции, развернутые полифонические сочинения, сонатное *allegro* и финал, зачастую написанный также в сонатной форме. Изложенное еще раз подтверждает семантическую “идею” этюда в истории музыки, ориентированную на единство художественно-композиционных и исполнительских приемов в процессе освоения, запечатления, воспроизведения разнообразных жанровых “моделей” и их поэтики, актуальных в музыкально-исторической практике первой половины XIX ст. и последующего времени.

Иной тип жанра представлен в обширном этюдном наследии К. Черни (1791–1857). Его произведения помогают исполнителю овладеть наиболее распространенными, базовыми видами классической фортепианной фактуры. Они ставят разнообразные задачи по выразительному озвучиванию фактурных формул, сопряженных с соответствующими

музыкально-семантическими параметрами. Этюды К. Черни охватывают все этапы фортепианного обучения – от простейших этюдов-формул для пяти пальцев ор. 139, названных К. Черни “100 упражнений для фортепиано”, до развернутых этюдов, таких, как ор. 365, в которых преобладает фактура, предвосхищающая этюды Ф. Шопена (ор. 10 № 2) и серию “Трансцендентных этюдов” Ф. Листа.

Исследователь творчества К. Черни А. Генкин отметил следующее: “Если выделить все ключевые слова, характеризующие эстетический смысл этюдов К. Черни, то получится последовательность, каждое звено которой отвечает природе эстетического: совершенство–артистизм–игровая деятельность (“игра с инструментом”)–любование формой–гедонизм. Названные слагаемые присущи этюду любого типа – художественному, концертному (бравурному), инструктивному, образуя жанровое семейство единой природы и с общим генетическим кодом... Вследствие этого граница между ними оказывается прозрачной, не позволяя относиться к инструктивному этюду свысока, как явлению второго сорта. Понимание данного факта позволяет по-новому взглянуть на традиционно ученические опусы прославленного педагога, вернув их материнскому началу музыки” [3, с. 137].

Интересным в этом плане представляется опыт претворения жанрово-стилевых и семантических аспектов этюдов К. Черни не только в сфере фортепианного исполнительства, но и, например, в балете. В данном случае речь о спектакле Харальда Ландера “Этюды”, созданном еще в середине XX ст. на основе оркестрованных этюдов К. Черни [21]. В СССР “Этюды” увидели еще в 1958 году – во время гастролей “Гранд-опера” в Москве. В пору господства на советской сцене “драмбалета”, данный бессюжетный “белый” балет (именно так определяется жанр “Этюдов”) был подвергнут критике как образец формализма и исключен из репертуара.

“Этюды” – образец уникального в своем роде балета. Его музыкальная основа – сугубо инструктивные фортепианные этюды Карла Черни, которые играют все без исключения начинающие музыканты в средних и старших классах музыкальной школы. Искусно оркестрованные Кнудаге Риисагером, они превратились в очаровательные романтические миниатюры, не уступающие в художественных достоинствах танцевальным опусам романтической эпохи.

По мнению многих критиков, “ожившая” иллюстрация из учебника по классическому танцу (всех этих *tendus*, *grand battements*, *ronds de jambes*, *port de bras*), организованная “от простого к сложному” (экзерсис у станка, пируэты и фуэте, прыжки), оказывается увлекательнейшим, на редкость динамичным зрелищем и, несмотря на свою кажущуюся академичность, совсем не скучным”. Акцентируя “вписанность” этюдов К. Черни на балетной сцене в подобной осовремененной интерпретации, Ю. Бройдо отмечает, что “особую прелесть спектаклю придают ироничные акценты, без которых он превратился бы в простой набор элементов ежедневного урока в балетном классе: танцовщицы у станка работают ногами, как в канкане..., а в прыжковом экзерсисе танцовщики буквально отталкивают друг друга, стремясь продемонстрировать свою виртуозность. О том, что... уже далеко не XIX век, напоминает и оркестровка, в которой романтическую идиллию время от времени нарушают “фальшивые” удвоения у высоких духовых... или “неповоротливые” пассажи у низких струнных” [2]. Так поэтика этюдов К. Черни становится предметом балетного спектакля, в рамках которого постановщику и режиссеру удалось синтезировать драматургию бессюжетного балета, типологию европейской танцевальной культуры и фортепианного этюда как жанрового “знака” высокого Мастерства и Совершенства.

Суммируя жанрово-стилевые и семантические аспекты этюда, бытовавшего в музыкально-исполнительской практике первой половины XIX ст., в том числе в наследии К. Черни, В. Бордонюк отмечает следующее: “Появление инструктивного этюда на пороге XIX века знаменовало символическую самодостаточность показателей музыкального мастерства – прежде всего, в сфере фортепианного исполнения, за которым стояли альтернативы оркестральной бетховенской и клавесинной моцартианской линии, которые стали в диахронных измерениях путем фортепианного искусства в XIX и в XX веках. Появление инструктивного этюда, в наследовании трактовки этого жанра в живописи, отражало победу композиционной

техники мышления в музыке, когда музыкант оперирует “заготовками приемов”, тогда как риторическая традиция ориентировала прохождения “от ноты к ноте”, от музыкальной реактивности на текст, когда континуум исполнительского творчества певцов и инструменталистов был ведущим моментом музыкального мышления” [1, с. 12].

Возвращаясь к истории этюда как музыкального жанра, представленного непосредственно в творчестве К. Черни, отметим, что продолжением заложенных в них ритмических “моторных” начал стали ритмические этюды, вошедшие в музыкальную исполнительскую практику во второй половине XIX века. К ним относились сборники этюдов К. Х. Деринга, Л. Келлера, А. Эрлиха и др. Между тем, в этюдном наследии XIX века данные опусы представляют собой скорее эпизодическое явление.

Кульминационным этапом развития жанра становится эпоха расцвета концертного этюда, несомненно выделяющегося среди его “экспрессивных”, “мелодических” и “характеристических” аналогов. Этюды подобного рода насыщаются программным содержанием (Ф. Лист, Ш.-В. Алькан, К. Сен-санс), тяготеют к ярко выраженной симфонизации жанра, укрупнению формы, обогащению ее концертными элементами, что, соответственно, порождает такие жанровые симбиозы, как этюд-соната, этюд-концерт, этюд-симфония (Ш.-В. Алькан). В произведениях последнего из упоминаемых авторов жанр этюда достиг апогея в плане технической трудности и масштабности формы.

Органично вписаны в эволюцию жанра и циклы этюдов К. Сен-Санса, многие из которых имеют аналогии в той или иной степени с этюдами его предшественников и современников (Ф. Шопен, Ф. Лист, К. Дебюсси и др.). Сказанное очевидно как в названиях произведений, так и в использовании в них характерных элементов фактуры. В плане формообразования для творчества К. Сен-Санса показательны староклассические ретроспективные тенденции, проявившиеся, например, в созданных им этюдах в форме прелюдии и фуги.

Одновременно, этюд XIX в. также демонстрирует способность вхождения и освоения не только разнообразных жанровых типологий, но и стилей известных композиторов. Символичны в этом плане этюды Э. Прудана “Souvenir de Beethoven” и “Souvenir de Schubert”, воспроизводящие стилистику названных авторов. Но особенно интересными в этом случае представляются творческо-исполнительские опыты Ф. Бузони под названием “Варианты к этюдам и прелюдиям Шопена”, которые композитор предваряет следующим эпиграфом: “Лишь в зеркале вариантов первоначального образа выявляется интересное”. Аналогичных примеров достаточно много как в зарубежной, так и в отечественной музыкальной традиции XIX – начала XX века.

Таким образом, представленный обзор генезиса и основных этапов эволюции этюда в европейской музыкально-исторической традиции дает возможность сделать вывод о том, что данный жанр обладал уникальными качествами, способствовавшими развитию не только исполнительской, но и композиторской техники, а также овладению жанрово-стилевыми моделями различных эпох. Речь идет о способности вхождения и воспроизведения в рамках музыкального этюда иных жанровых типологий и сопряженных с ними средств выражения. Одновременно этюд в его лучших образцах демонстрирует как никакой иной жанр реальную способность творческого освоения не только жанрово-стилевого языка различных эпох, но и отдельных авторов. Обозначенные качества этюда А. Генкин обобщает на уровне представления о нем и как о “носителе особого вида эстетической (музыкально-игровой) деятельности”, и как о “способе преподнесения интрамузыкального и интрапианистического начал”, и, наконец, как о произведении музыкального искусства, потенциально открытым любому типу содержания” [3, с. 137].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бордонюк В. І. Стилїстика символїзму в модифїкації фортепіанних жанрів прелюдїї та етюду в XIX – початку XX столїть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / В. І. Бордонюк. – Одеська Національна музична академія ім. А. В. Нежданової, Одеса, 2008. – 17 с.

2. Бройдо Ю. Черно-белые клавиши пуантов. Карл Черни “Этюды”. Хореография Харальда Ландера. Мариинский театр / Ю. Бройдо. – Режим доступа : 2003.novayagazeta.ru/nomer/2003/30n/n30n-s34.shtml
3. Генкин А. А. Эстетический смысл этюдов Карла Черни как фактор овладения профессией пианиста-исполнителя / А. А. Генкин // Культура народов Причерноморья. – 2012. – № 236. – С. 136–138.
4. Генкін А. О. Оволодіння піаністичним професіоналізмом через формування технічної бездоганності. Методична спадщина К. Черні / А. О. Генкін // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Музично-театральне мистецтво. – 2012. – № 9. – С. 137–140.
5. Григоренко С. В. Французький фортепіанний етюд: до історії становлення жанру / С. В. Григоренко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство. – 2010. – № 1. – С. 7–13.
6. Кротов В. Г. Словарь парадоксальных определений / В. Г. Кротов. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1995. – 480 с.
7. Куликова Е. Е. Фортепианное упражнение как жанр и как метод технического развития пианиста : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Е. Е. Куликова. – Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2011. – 23 с.
8. Леонтьева Н. Антология и стилевые модификации жанра фортепианного этюда в первой половине XX века / Н. Леонтьева // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. – Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського / [ред.-упоряд. Шаповалова Л. В.]. – Харків : С.А.М., 2011. – Вип. 33. – С. 12–25.
9. Носова И. П. К проблеме влияния социокультурных аспектов на эволюцию музыкального жанра (на примере этюда) / И. П. Носова // Вестник Томского государственного университета. Серия 18: Искусство. Искусствоведение. – 2007. – № 303. – С. 45–48.
10. Носова И. П. Социокультурная детерминация эволюции малых музыкальных форм в художественной культуре Нового времени (на примере музыкального этюда) : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. культурологии : спец. 24.00.01 “Теория и история культуры” / И. П. Носова. – Кемеровский государственный университет культуры и искусств, Кемерово, 2009. – 17 с.
11. Овсянник Н. Ф. О студии “Беркана” / Н. Ф. Овсянник. – Режим доступа : www.bercana.org.ua/index.php/o-nas/o-studii-berkana
12. Овсянникова Т. Ю. Этюд / Т. Ю. Овсянникова // Музыкальная энциклопедия: [в 6-т.] ; [Гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1982. – Т. 6: Хейнце – Ягушин. – Стлб. 581–582.
13. Портная И. В. Фортепианные этюды Клода Дебюсси в контексте развития жанра : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / И. В. Портная. – Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, 2012. – 24 с.
14. Портная И. Этюд как явление художественного творчества / И. Портная // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2012. – № 1 (15): в 2-х ч. – Ч. 1. – С. 157–159.
15. Терентьева Н. А. Зарубежные инструктивные этюды и упражнения первой половины XIX века для фортепиано : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Н. А. Терентьева. – Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Ленинград, 1974. – 23 с.
16. Терентьева Н. А. Карл Черни и его этюды / Н. А. Терентьева. – СПб. : Композитор, 1999. – 68 с.
17. Техника. – Режим доступа : ru.wiktionary.org/wiki/Техника
18. Усенко Н. М. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: от Ф. Шопена к А. Скрябину : диссертация канд. искусствоведения : спец.

- 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Н. М. Усенко. – Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова, Ростов-на-Дону, 2005. – 168 с.
19. Этюд // Музыкальный словарь Гроува. Второе русское издание, испр. и доп. [пер. с англ.]. – М. : Практика, 2007. – С. 1060.
20. Этюд. – Режим доступа : ru.wiktionary.org/wiki/Этюд
21. “Этюды” // Балет. Энциклопедия [гл. ред. Ю. Н. Григорович]. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – С. 606.

REFERENCES

- Bordonyuk, V. I. (2008) “The style of symbolism in the modification genres of piano preludes and etude in the XIX – early XX centuries”, Thesis abstract for Cand. Arts (Musical art), 17.00.03, Odesa, Odesa National Academy of Music, 17 p. (in Ukrainian).
- Broydo, Yu. (2003) “Black and white keys of pointe shoes. Carl Czerny “Etudes” Choreography by Harald Lander. Mariinsky Opera House”, available at: 2003.novayagazeta.ru/nomer/2003/30n/n30n-s34.shtml
- Genkin, A. A. (2012), The aesthetic sense of sketches by Carl Czerny as a factor in mastering the profession of pianist-performer, *Kul'tura narodov Prichernomor'ya* [Culture of the Black Sea people], no. 236, pp. 136–138. (in Ukrainian).
- Genkin, A. O. (2012), Mastering Piano professionalism through the development of technical perfection. Articles legacy of Karl Czerny, *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv: Muzychno-teatralne mystetstvo* [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts: Musical-theater art], no. 9, pp. 137–140. (in Ukrainian).
- Grigorenko, S. V. (2010), French piano etude: the history of the development of the genre, *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriya: Mystetstvovnavstvo* [Scientific issues of Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies], no. 9, pp. 137–140. (in Ukrainian).
- Krotov, V. G. (1995), *Slovar' paradoksal'nykh opredeleniy* [Dictionary definitions of paradoxical], Moscow, KRON-PRESS. (in Russian).
- Kulikova, E. E. (2011), “Piano exercise as a genre and as the technical development of the method of the pianist”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical art), 17.00.02, St. Petersburg, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 23 p. (in Russian).
- Leont'eva, N. (2011), Anthology and stylistic modifications piano etude genre in the first half of the twentieth century, *Problemy vzaïmodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zb. nauk. pr.* [Problems of art pedagogy and education theory and practice: Coll. Science. works], red.-compil. L. Shapovalova, Kharkiv I. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, S.A.M., no. 33, pp. 12–25. (in Ukrainian).
- Nosova, I. P. (2007), On the problem of the influence of socio-cultural aspects of the evolution of the musical genre (in the example etude), *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. seriya 18: Iskusstvo. Iskusstvovedeniye* [Bulletin of the Tomsk State University. Series 18: Art. Arts], no. 303, pp. 45–48. (in Russian).
- Nosova, I. P. (2009), “The socio-cultural determination of the evolution of small musical forms in the artistic culture of modern times (for example, musical etude)”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Theory and history of culture), 24.00.01, Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts, 17 p. (in Russian).
- Ovsyannik, N. F. (2015), About “Berkana” studio, available at: www.bercana.org.ua/index.php/onas/o-studii-berkana
- Ovsyannikova, T. Y. (1982), Etude, *Muzykal'naya entsiklopediya v 6-ti tomakh* [Music Encyclopedia in 6 volumes], The main ed. Yu. V. Keldysh, Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, no. 6, pp. 581–582. (in Russian).
- Portnaya, I. V. (2012), “Piano Etudes by Claude Debussy in the context of the development of the genre”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical art), 17.00.02, St. Petersburg, Russian A. Herzen State Pedagogical University, 24 p. (in Russian).

14. Portnaya, I. V. (2012), Study of the phenomenon of art, *Istoricheskiye, filosofskiyе, politicheskoye i yuridicheskiye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Theory and practice questions], Tambov, Gramota, no. 1 (15), Vol. 1, pp. 157–159. (in Russian).
15. Terent'eva, N. A. (1974), “Foreign instructive etudes and exercises the first half of the XIX century for piano”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical art), 17.00.02, Leningrad, Leningrad Rimsky-Korsakov State Conservatory, 23 p. (in Russian).
16. Terent'eva, N. A. (1999), *Karl Cherni i ego etudy* [Carl Czerny and his etudes], St. Petersburg, Kompozitor. (in Russian).
17. Tekhnika (2015), available at: ru.wiktionary.org/wiki/Техника
18. Usenko, N. M. (2005), “Influence of romantic virtuoso performing on composer creativity: from Chopin to Scriabin”, The dissertation of the candidate of art criticism specials. 17.00.02 “Musical art”, Rostov-on-Don, Rostov S. Rachmaninov State Conservatory (Academy), 168 p. (in Russian).
19. Etude (2007), *Muzykal'nyy slovar' Grouva* [The New Grove Dictionary of Music and Musicians], The second Russian edition, corrected and augmented. Translation from English, Moscow, Praktika, p. 1060. (in Russian).
20. Etude (2015), available at: ru.wiktionary.org/wiki/Этюд
21. “Etudes” (1981), *Balet. Entsiklopediya* [Ballet. Encyclopedia], Chief ed. Yu. N. Grigorovich, Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, p. 606. (in Russian).

УДК 786.2

Наталья Заяц

**ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ЭНРИКЕ ГРАНАДОСА
В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТРАДИЦИЙ
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНТИЗМА И РЕНАСИМЬЕНТО**

В статье исследована поэтика фортепианного наследия Э. Гранадоса как одного из наиболее выдающихся представителей испанского музыкального возрождения. Рассмотрены эволюционные пути творческой деятельности композитора. Охарактеризована жанрово-стилевая специфика фортепианного наследия Э. Гранадоса, формировавшегося на основе взаимодействия традиций западноевропейского музыкального романтизма и Ренасимьенто.

Ключевые слова: фортепианное творчество Э. Гранадоса, Ренасимьенто, Новое музыкальное возрождение, “Испанские танцы”, “Гойески”.

Наталія Заєць

**ФОРТЕПИАННА ТВОРЧИСТЬ ЕНРИКЕ ГРАНАДОСА
В КОНТЕКСТІ ВЗАЄМОДІЇ ТРАДИЦІЙ
ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО РОМАНТИЗМУ ТА РЕНАСИМ'ЄНТО**

У статті досліджено поетику фортепіанного спадку Е. Гранадоса як одного з найвидатніших представників іспанського музичного відродження. Розглянуто еволюційні шляхи творчої діяльності композитора. Охарактеризовано жанрово-стильову специфіку фортепіанного спадку Е. Гранадоса, що формувався на основі взаємодії традицій західноєвропейського музичного романтизму та Ренасим'єнто.

Ключові слова: фортепіанна творчість Е. Гранадоса, Ренасим'єнто, Нове музичне відродження, “Іспанські танці”, “Гойески”.

**PIANO WORKS BY ENRIQUE GRANADOS TRADITIONS
IN THE CONTEXT OF INTERACTION
WESTERN EUROPEAN ROMANTICISM AND RENACIMIENTO**

Piano heritage E. Granados directly associated with the traditions of the total Spanish cultural Renaissance of the XIX century. Part of which is rightly also considered and “New Musical Revival”, correlated with the names of F. Pedrelya, I. Albeniz, de Falla. The intensity of the designated process has largely been determined by the contradictory and complex historical paths of development as the Spanish music of the period, and culture in general.

Historians Spanish culture chronologically correlated with the development of ideas Renasimento period from the 1840s until the beginning of the First World War (1914). The designated historic phase is characterized not only resonant events of Spanish history (the revolution in 1868, the emergence of the bourgeois constitution, a disaster in 1898, which led to the permanent loss of the overseas colonies of Spain and so on), but also the corresponding comprehension of their own national identity, qualities of the Spanish National ideas, and ways of its spiritual and aesthetic and artistic realization.

The most striking stage Renasimento paired it with the 1880–1890 years, marked the flowering of literary and philosophical thought “generation of '98”. The great historical past of Spain and depressing reality of the steel core theme in the arguments, philosophical essays and literary works of Miguel de Unamuno, Pio Baroхи, Asorina, Ramon del Veje Inclán, Antonio Machado.

Creativity E. Granados fits well into the context of the position of the Spanish Renaissance XIX century. Composer’s talent and mastery of the author’s most fully revealed in the works of the piano. An outstanding pianist and a brilliant improviser E. Granados turned to the piano throughout life and created for him more than 250 works that have become an integral part not only of Spanish music, but also the world of piano literature.

Style E. Granados has absorbed a variety of influences caused by complex and contradictory cultural and historical situation in Spain, the XIX–XX cent. The decisive influence on the formation of aesthetic views of the composer, as mentioned earlier, had the idea Renasimento, manifest F. Pedrel, E. Granados who studied for some time. In many ways, thanks to classes with F. Pedrel, national capacity was decisive in the early opuses of the composer. Through the study of the music of the past of their country, understanding intonation wealth of Spanish folk songs and dances evolved E. Granados individual ideas about creative ways of handling folk music because of its Spanish regional specificity.

Thus, the piano work of E. Granados as an outstanding representative of the organic Renasimento marked a “fusion” implementation, on the one hand, the national traditions of understanding its spiritual quality of intonation, playing almost without quotes folklore, on the other – the perception of organic culture of Western European romanticism around variety of its manifestations. In the opinion of G. Gacheva, “to describe the nation – is to identify the unique”. “One of the conditions of existence of the nation – the endless search for self”. Path search of its identity, the formation of a “national image of the world”, while striving for integration into the European cultural and historical space is indicative and for Spain. Genre-stylistic specificity piano heritage E. Granados fully summarizes not only the national aesthetic aspects of Spanish culture Renasimento era, but also reveals its pan-European style “outputs”, signifying the deep transformation of the Spanish musical and historical tradition.

Key words: piano work by E. Granados, Renacimiento, New musical revival, “Spanish Dances”, “Goyescas”.

Размышляя о сущности концепта “Возрождение”, применяемого в европейской культурно-исторической традиции к художественно-творческим реалиям различных эпох, М. Шемякина отметила: “В культуре ничто не умирает, а, отходя на второй план, восстанавливается при складываемых благоприятных условиях – собственно это служит и сущностью, и условием концепта “возрождение”” [12, с. 116]. Сходную позицию занимает

также Г. Пиков, утверждающий, что “Возрождение” составляет “особенность развития культуры в целом. Когда общество попадает в ситуацию неопределенности, трансформации, интервенции любого рода, выбора и т. п., в поисках ответа на возникающие вопросы оно обращается прежде всего к своему прошлому...”. Подобный достаточно широкий подход в понимании феномена “Возрождения” во многом обусловлен этимологией его латинского аналога “*Renovatio*”, происходящего от латинского “*re-novo, avi, atum, are* (возобновлять, восстанавливать, воскрешать). Отсюда итал. *Rinascita, Rinascimento...*” [9, с. 51, 57]. Последняя из приведенных лингвистических модификаций непосредственно сопряжена с показательным периодом испанской культурно-исторической и музыкальной традиции XIX ст. – эпохой Ренасимьенто, ознаменовавшей ее “новый Золотой” или “Серебряный век” [1, с. 3]. Одним из ярчайших ее проявлений по праву считается творчество Энрике Гранадоса, составившее наряду с наследием И. Альбениса и М. де Фальи классику испанской музыки указанного периода. Востребованность сочинений названного автора (в том числе фортепианных) в современной исполнительской практике и, одновременно, дефицит в отечественном музыкознании фундаментальных обобщающих исследований, сопряженных с его стилем, обуславливает актуальность темы представленной статьи.

Самобытность испанской музыкальной культуры во всем разнообразии ее проявлений всегда была предметом большого интереса со стороны музыкантов иных стран Европы. “Художественная испанистика явилась чем-то единственным в своем роде – ни одна другая европейская страна не стала предметом столь пристального внимания иноземных поэтов и музыкантов” [5, с. 4]. Обобщенную информацию относительно специфики испанской музыкально-исторической традиции и ее эволюционных путей находим в исследованиях И. Мартынова [5], И. Кряжевой [3], М. Друскина, в очерках А. Оссовского [8], К. Кузнецова [4], в публикациях С. Тышко, Г. Куколь и др. Существенными для проблематики данной статьи являются диссертационные и монографические работы И. Красотиной [1], М. Якушевича [13], К. Розеншильда [10], связанные с личностью и творчеством Э. Гранадоса и его современников.

Соответственно, цель данной статьи ориентирована на выявление жанрово-стилевой специфики фортепианного творчества Э. Гранадоса в русле взаимодействия в нем поэтики западноевропейского музыкального романтизма и духовно-эстетических исканий Ренасимьенто.

Фортепианное наследие Э. Гранадоса непосредственно сопряжено с традициями общего испанского культурного Возрождения XIX ст., составной частью которого по праву также считается “Новое музыкальное Возрождение”. Интенсивность обозначенных процессов во многом была определена противоречивостью и сложностью исторических путей развития как испанской музыки данного периода, так и культуры в целом. Анализируя ее кризисные аспекты, И. Кряжева отмечает следующее: “Утратив былой авторитет, Испания превратилась в музыкальную провинцию Европы и, по словам испанского композитора Эмилио Арриеты, пребывала в “жалком состоянии”” [2, с. 9], что, соответственно, порождало многочисленные дискуссии по поводу не только сохранения национальной музыкально-исторической традиции, но и дальнейших путей развития испанского инструментализма и музыкального театра.

Историки испанской культуры хронологически соотносят развитие идей Ренасимьенто с периодом от 1840-х годов вплоть до начала Первой мировой войны (1914 г.). Обозначенный исторический этап характеризуется не только резонансными событиями испанской истории (революция 1868 г., появление буржуазной конституции, катастрофа 1898 г., приведшая к окончательной потере Испанией заокеанских колоний и т. д.), но и соответствующим осмыслением собственной национальной идентичности, качеств испанской национальной идеи, а также путей ее духовно-эстетической и художественной реализации.

В этом плане наиболее яркий этап Ренасимьенто сопряжен именно с 1880–1890 гг., ознаменовавшимися расцветом литературно-философской мысли “Поколения 98 года”. Великое историческое прошлое Испании и удручающая реальность настоящего стали базовой темой в рассуждениях, философских эссе и литературных произведениях Мигеля де Унамуно, Пио Барохи, Асорина, Рамона дель Вайле Инклана, Антонио Мачадо и др. “Объединенные критическим видением современной ситуации (выразившимся в таких программных

заявлениях, как: “Нас сплотила ненависть к эпохе Реставрации, ее духу, букве и сути... Мы дети оскорбленной национальной гордости” и др.), своими работами, пламенными выступлениями, литературными произведениями они способствовали резкому пробуждению национального самосознания в Испании” [2, с. 31].

Не случайно именно в этот период предельно обостряется спор о дальнейших путях развития испанской культуры и нации, обобщенный в позициях “прогрессистов”, выступавших за модернизацию Испании в общеевропейском направлении, и противостоявших им “традиционалистов”, настаивавших на сохранении и реставрации исконно национальных ценностей. Отметим при этом, что представители названных “противоборствующих сторон” сами осознавали определенную взаимодополняемость названных направлений духовно-исторического развития Испании, о чем свидетельствует, например, позиция М. де Унамуну, неоднократно полемизовавшего и с “европеистами”, и с “традиционалистами”. “Свою позицию он объяснял следующим образом: не историческое прошлое и не историческое будущее, а “вековая традиция”, скрытая в глубинах живого настоящего..., является душой времени, смыслом истории, и искать которую следует в своей собственной душе. Путь Испании Унамуну определял как движение не “вперед” по пути исторического прогресса и не “назад” по пути исторической традиции, а “вглубь” к нетленному и таинственному образу Испании через духовный подвиг, совершаемый каждым человеком” [1, с. 4].

В обозначенном подходе очевидны также качества, присущие испанской национальной идее [7, с. 231–313], проявлявшиеся в ее культуре не только на уровне глубинной духовности, истовой веры и поисков ее генезиса, но и в принципиальной открытости Испании иным культурно-историческим традициям при сохранении вместе с тем ярко выраженной национальной идентичности.

Подобного рода позиция весьма показательна и для испанской музыки указанного периода, представленной личностями Ф. Педреля, И. Альбениса, М. де Фальи и Э. Гранадоса. Творческий вклад первого из названных авторов, носивший нередко манифестационный характер, был реализован в трех важнейших направлениях – композиторском, литературно-теоретическом и музыковедческом. Каждое из них было, в свою очередь, непосредственно связано с четырьмя насущными задачами испанской музыки, сформулированными Ф. Педрелем на уровне манифеста в его известном труде “За нашу музыку”. Первая из них сопряжена с изучением и сохранением испанской музыкально-исторической традицией прошлого (как фольклорной, так и авторской). Вторая связана с призывом создать национальную испанскую оперу (по аналогии с национальными музыкальными театрами Европы). Третья обращена к насущным задачам формирования национальной инструментальной музыки (в ее симфоническом и камерном вариантах), в то время как четвертая связана с поддержанием национальных форм испанского музыкального театра (сарсуэла, тонадилля) [8, с. 256].

Многогранность деятельности Ф. Педреля стала реальным свидетельством широты его творческих задач и реализованных проектов, сыгравших существенную роль в процессах вхождения испанской музыкально-исторической традиции в общеевропейское художественное пространство. Сказанное, с одной стороны, проявилось в его очевидном пиетете по отношению к “вагнерианству” в поисках путей формирования национальной оперы как духовной драмы, с другой стороны, появление в те же годы крупнейших музыковедческих трудов Ф. Педреля – восьмитомного собрания “Испанская школа духовной музыки” (1894–1898), “Испанский лирический театр до начала XIX столетия” (1897–1898), “Кастильский музыкальный фольклор XVI века” (1899–1900), “Своеобразие испанского музыкального театра XVI века” и др. – открыло для всей Европы сокровища испанской музыкальной музыки прошлого. По словам П. Казальса, “Педрель, человек исключительной эрудиции, написал авторитетные труды о народной испанской музыке XVI и XVII веков. Он заново раскрыл фольклорные сокровища Испании, забытые в XIX веке, и советовал молодым композиторам вдохновляться и пользоваться ими” [5, с. 100].

Творчество Э. Гранадоса органично вписывается в контекст позиций испанского Возрождения XIX ст. Композиторское дарование и исполнительское мастерство этого автора наиболее полно раскрылось в фортепианном творчестве. Выдающийся пианист и блестящий

импровизатор Э. Гранадос обращался к фортепиано на протяжении всей жизни и создал для него более 250 произведений, ставших неотъемлемой частью не только испанского музыкального искусства, но и мировой фортепианной литературы.

Стиль Э. Гранадоса вобрал разнообразные влияния, обусловленные сложностью и противоречивостью культурно-исторической ситуации в Испании рубежа XIX–XX ст. Решающее воздействие на формирование эстетических взглядов композитора, как указывалось ранее, оказали идеи Ренасимьенто, манифестированные Ф. Педрелем, у которого Э. Гранадос некоторое время учился. Во многом благодаря занятиям с Ф. Педрелем национальное качество стало определяющим уже в ранних опусах композитора. Через изучение музыкального исторического прошлого своей родины, осмысление интонационного богатства испанских народных песен и танцев складывались индивидуальные представления Э. Гранадоса о способах творческой обработки музыкального фольклора с учетом его региональной испанской специфики. По мнению И. В. Красотиной, композитор практически не прибегает к цитатам. Особое значение для него “...приобретает этап подготовительной работы над произведением. В стремлении выразить в музыке национальную образность он глубоко погружается в изучение испанской поэзии и живописи, а также сам берет за кисть и перо. В результате глубоко личностное переживание и усвоение художественного опыта испанского искусства в целом проецируется на авторский стиль Гранадоса, рождая его самобытный и неповторимый облик” [1, с. 76].

С другой стороны, подобно И. Альбенису, он прошел в своем творчестве через полосу влияний музыкального романтизма. В ранних пьесах Э. Гранадоса можно найти подражание жанрово-стилевым качествам творчества Р. Шумана, Ф. Шопена, Э. Грига, Ф. Листа и др. Сказанное во многом обусловлено не только пребыванием испанского композитора в Париже, но и с отмеченной выше “открытостью” Испании иным культурно-историческим традициям. Отдавая предпочтение камерно-инструментальной и вокальной сфере творчества, Э. Гранадос вместе с тем проявлял глубокий интерес к идеям Р. Вагнера, воспринятым им не только через общение с Ф. Педрелем – испанским “вагнерианцем”, – но и через возможность непосредственного общения с великим немецким оперным реформатором. О глубине восприятия его идей свидетельствуют наблюдения Э. Гранадоса относительно стиля “Парсифаля”: “Подобно сущности идеального бытия, созданного благодаря промыслу Божьему, “Парсифаль” заставляет нас забыть обо всех людских преступлениях и усовершенствовать нашу душу. Не надо ничего говорить о произведении искусства, которое перестаёт быть просто музыкой, превращаясь в нечто более величественное и грандиозное” [1, с. 39–40]. Не питая интереса к созданию грандиозных оперных опусов, Э. Гранадос вместе с тем наследует от великого немецкого автора значимость духовной идеи, оплодотворяющей художественное творчество вне зависимости от жанровых предпочтений.

Итак, “перекрестье” влияний западноевропейской романтической традиции и усвоение заветов Ренасимьенто, направленных на развитие испанской музыкальной культуры, сопутствует фортепианному творчеству Э. Гранадоса на протяжении всего его недолгого творческого пути. Так, середина 1880-х гг. ознаменовалась в творчестве молодого композитора, с одной стороны, появлением “Парижского альбома 1888”, с другой – оригинального фортепианного цикла “Испанские танцы”. Первый отмечен печатью воздействия западноевропейской романтической традиции, что ощутимо и в апеллировании к жанровой сфере маршей, мазурок, к программным портретным миниатюрам, фортепианной ансамблевой музыке и т. д., в то время как второй цикл являет собой оригинальный испанский опус, и ныне чрезвычайно популярный в исполнительской практике, обобщающий лучшие традиции андалусийского, галисийского, каталонского и баскского фольклора. По мнению И. Мартынова, “в этом произведении Гранадос создал небольшую антологию испанского фольклора, в которой его особенности раскрываются тонко, без вычурности, без тени эстрадной эффектности, с большим вкусом и верностью стилю, глубоким проникновением в дух народного творчества и самостоятельностью композиторского отношения к нему. Танцы отлично звучат на фортепиано, но виртуоз явно отступает в них перед композитором и даже, в какой-то мере, популяризатором народной музыки своей Родины” [5, с. 171].

Начало 90-х годов в творческой и исполнительской биографии Э. Гранадоса отмечено появлением ряда циклов миниатюр, рожденных под непосредственным воздействием стилистики фортепианного наследия Р. Шумана и Ф. Шопена. В указанный период Э. Гранадос создаёт ряд композиций, построенных по принципу романтической сюиты или альбома пьес, связанных между собой внутренней сюжетно-психологической линией повествования. Среди них особо выделяются “Детские сцены”, “Сказки юности”, “Эскизы”, “Поэтические вальсы”, “Романтические сцены”, “Фантастические страны”, “Поэтические сцены”. Объединённые в небольшие сборники, они напоминают фортепианные программные зарисовки, воплощающие череду образов или мимолётных впечатлений, столь показательных для романтического мировосприятия и мышления. Характерна также их близость к бытовой музыке, к камерным романсам с фортепианным сопровождением, к сольным или ансамблевым пьесам для домашнего музицирования, соотносимым стилистически с традициями бидермайера, тяготеющего к принципу запечатления “великого в малом” [6].

Приведенные программные подзаголовки циклов Э. Гранадоса свидетельствуют также об особом влиянии на его творчество стилистики Р. Шумана, что проявляется не только в очевидных аналогиях в программных подзаголовках, но и в интонационном языке названных сочинений, на что указала в диссертационном исследовании И. Красотина. “Отдавая дань уважения немецкому композитору, – отметила исследователь, – Гранадос заимствует заглавия некоторых его произведений как для фортепианных циклов (“Детские сцены”), так и для пьес, сохраняя в отдельных случаях язык оригинала: “Совершенное счастье” (“Gluckes genug”), “Спящее дитя” (“Kind im Einschulmmern”). Независимо от этих или других пояснений, раскрывающих содержание сочинения, Гранадос всегда следует общим принципам романтической “шумановской” программности, понимая программную пьесу, прежде всего как своеобразный этюд или картину-настроение” [1, с. 88].

Начало XX ст. ознаменовало новый этап в творческо-исполнительской биографии Э. Гранадоса. 1904 г. отмечен работой композитора над транскрипциями 26-ти клавирных сонат Д. Скарлатти. Их появление свидетельствовало о многообразии устремлений композитора. Обращение к творчеству Д. Скарлатти подтверждало и ретроспективный интерес Э. Гранадоса к музыкальному наследию минувших эпох как известного пианиста, включавшего произведения итальянского композитора в свой исполнительский репертуар, и о заинтересованности личностью Д. Скарлатти, чья творческая деятельность была неразрывно связана не только с Италией, но и с Испанией. Одновременно, реализуя в данной работе принципы так называемой “строгой транскрипции”, Э. Гранадос фактически заложил основы неоклассицизма, определяемого И. В. Красотиной в отношении названных опусов термином “нео-скарлаттизм” [1, с. 109], чем, бесспорно, подтверждается факт внесения композитором своей лепты в процесс формирования неоклассицистских установок не только в Испании, но и Европе в целом.

Вершиной фортепианного творчества Э. Гранадоса по праву считается цикл “Гойески”, в процессе работы над которым композитор приобщался не только к музыкально-исторической, но и к художественно-поэтической стороне испанской культуры, претворяющей образы махо и махи как наиболее показательные для испанской ментальности и ее национальной идеи.

“Гойески” Э. Гранадоса, известные в фортепианном и сценическом вариантах, были созданы в 1909–1914 гг. под непосредственным воздействием художественных работ Ф. Гойи, посвященных образам махи и махо. Отметим также достаточно своеобразный характер взаимосвязи цикла Э. Гранадоса (равно как и его сценической версии) с работами Ф. Гойи. С одной стороны, очевидна конкретика апеллирования композитора к живописным первоисточникам, обнаруживаемая в подчеркнутом интересе к творчеству художника, к тематике его наследия, в копировании его некоторых работ, сопряженных с образно-смысловыми приоритетами цикла. С другой стороны, “Гойески” Э. Гранадоса нельзя считать музыкальной иллюстрацией работ Ф. Гойи. Последние скорее стали для композитора источником вдохновения и духовно-творческой фантазии в претворении национальной тематики и характерных испанских типажей махи и махо, на что он указывал в одном из своих писем: “Я хотел, чтобы в “Гойесках” звучала нота моей собственной индивидуальности, смесь

горечи и грации, и чтобы ни одна из двух сторон не господствовала над другой в этой атмосфере утонченной поэзии. Здесь велико значение мелодии и ритма – последний часто должен как бы поглощать собой всю музыку. Ритм, колорит, вся жизнь здесь чисто испанские. Голоса чувства – то влюбленности, внезапно налетевшей страсти, то назревающей драмы, даже трагедии – пусть эти голоса звучат так же, как звучат они в творениях Гойи” [10, с. 39–40].

Для Э. Гранадо́са Ф. Гойя был поистине символической фигурой, превосходно воплотившей в своих произведениях испанский национальный характер. В эпоху Нового Возрождения в Испании творчество этого художника захватило умы и воображение многих испанских музыкантов и писателей, а термин “гойеско” (“goyesco”), означающий “характерный для манеры Гойи”, вошел в обиход, как определение художественного стиля. В своих работах художнику удалось создать необычайно глубокий и всесторонний образ Испании его времени, обращаясь к самым разнообразным жанрам и темам – парадному портрету, бытовой картине, сценам народных праздников, репрезентации характерных типажей испанского общества (махо и махи) и, наконец, к гротескно-фантазмагорическим образам серии “Капричос”. Ф. Гойя для Э. Гранадо́са был одиозной фигурой, синонимизирующей с квинтэссенцией собственно испанского качества, о чем он неоднократно говорил и писал: “Первое, что предстает перед взором при входе в музей Прадо в Мадриде – его [Гойи] статуя, облик которой призван способствовать величию нашей родины... Меня вдохновляет человек, так прекрасно и точно воплотивший в своих произведениях испанский национальный характер” [1, с. 62].

Сказанное в полной мере подтверждает “вписанность” “Гойесок” в национальную испанскую музыкальную традицию рубежа XIX–XX ст., а обобщенно представленная в ней драма любви и ревности, равно как и ее герои, носит не только конкретно индивидуальный характер, но и приобретает смысл обобщения жизненного пути человека с выделением в нем наиболее важных (с позиций испанской ментальности и национальной идеи) аспектов – любовь, страсть, ревность, смерть, взаимопроникновение реального и мистического, оппозиции жизни и смерти, их одухотворенность, что в конечном итоге и составляет смысл такого существенного понятия испанской духовной жизни как дуэнде.

В “Гойесках” очевидна опора на испанскую песенно-танцевальную и фольклорную традицию фламенко, на показательный для нее “андалузский лад”, на гитарное исполнительское искусство Испании с характерными для него оригинальными приемами звукоизвлечения, что сближает циклы Э. Гранадо́са с творчеством многих его современников, в том числе И. Альбениса (“Иберия”), М. де Фальи (“Сады Испании”). Одновременно, данный цикл, при всем доминировании в нем “испанского качества”, имеет вместе с тем контакты и с европейской музыкальной традицией, что очевидно в тяготении Э. Гранадо́са к сюитности, цикличности, рапсодичности, а также к стиливым и фактурным качествам творчества Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Шумана.

Таким образом, фортепианное творчество Э. Гранадо́са как выдающегося представителя Ренасимьенто явило собой органичный “сплав” претворения, с одной стороны, национальной традиции, постижения ее духовно-интонационного качества, воспроизводимого практически без фольклорных цитат, с другой – восприятия органики культуры западноевропейского романтизма во всем разнообразии его проявлений. По мысли Г. Гачева, “описать национальное – это выявить уникальное”. “Одно из условий существования нации – бесконечный поиск себя” [11, с. 3]. Путь поиска своей идентичности, формирования “национального образа мира” при одновременном стремлении к интеграции в европейское культурно-историческое пространство показателен и для Испании. Жанрово-стилевая специфика фортепианного наследия Э. Гранадо́са в полной мере не только обобщает национально-эстетические аспекты испанской культуры эпохи Ренасимьенто, но и позволяет выявить его общеевропейские стиливые “выходы”, знаменующие глубинные преобразования испанской музыкально-исторической традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красотина И. В. Энрике Гранадо́с. Фортепианное наследие : дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / И. В. Красотина. – Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, 2010. – 192 с.

2. Кряжева И. А. Мануэль де Фалья: время, жизнь, творчество : монография / И. А. Кряжева. – М. : Научно-издат. центр “Московская консерватория”, 2013. – 328 с.
3. Кряжева И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки : дисс. на соиск. учен. степ. докт. искусствоведения : спец. 17.00.02 – “Музыкальное искусство” / И. А. Кряжева. – Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, 2007. – 293 с.
4. Кузнецов К. А. Древние основы испанской музыкальной культуры / К. А. Кузнецов // Очерки по истории и теории музыки. – Л. : Государственный научно-исслед. институт театра и музыки, 1940. – Т. 2. – С. 223–264.
5. Мартынов И. Музыка Испании. Монография / И. Мартынов. – М. : Советский композитор, 1977. – 360 с.
6. Муравська О. В. Творча постать Р. Шумана та жанрово-стильові і виконавські аспекти німецького бідермаєра / О. В. Муравська // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: історія, теорія, практика / [автори проекту, ред.-упор.: М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова]. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. – Вип. 103. – С. 94–102.
7. Национальная идея в Западной Европе в Новое время. Очерки истории / [Отв. ред. В. С. Бондарчук]. – М. : ИКД “Зерцало-М”; Издат. дом “Вече”, 2005. – 469 с.
8. Оссовский А. Очерк истории испанской музыкальной культуры / А. Оссовский // Оссовский А. Избранные статьи, воспоминания. – Л. : Советский композитор, 1961. – С. 227–288.
9. Пиков Г. Г. Из истории европейской культуры: учеб. пособие / Г. Г. Пиков. – Новосибирск : Новосибирский государственный университет, 2002. – 255 с.
10. Розеншильд К. К. Энрике Гранадос / К. К. Розеншильд. – М. : Музыка, 1971. – 87 с.
11. Фогель М. А. Роль национальной идеи в современном политическом развитии России и Германии : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. политических наук : спец. 23.00.01 “Теория политики, история и методология политической науки” / М. В. Фогель. – Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Москва, 2004. – 32 с.
12. Шемякина М. К. Особенности воплощения концепта “возрождение” в культурной традиции (теоретический анализ) / М. К. Шемякина // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – 2011. – № 3. – С. 114–117.
13. Якушевич М. В. Синтез в искусстве Испании и его претворения в творчестве Ф. Гарсиа Лорки и М. де Фальи : дисс. на соискание учен. степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / М. В. Якушевич. – Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, Новосибирск, 2004. – 249 с.

REFERENCES

1. Krasotina, I. V. (2010) “Enrique Granados. Piano heritage”, The dissertation of the candidate of art criticism: specials. 17.00.02 “Musical art”, Moscow, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 192 p. (in Russian).
2. Kryazheva, I. A. (2013), *Manuel' De Fal'ya: Vremya, Zhizn', Tvorchestvo: Monografiya* [Manuel de Falla: time, life, creativity: a monograph], Moscow, Nauchno-Izdatel'skiy Tsentr “Moskovskaya Konservatoriya”. (in Russian).
3. Kryazheva, I. A. (2007), “Music of Spain and Latin America. Historical sketches”, The dissertation of the doctor of art criticism specials. 17.00.02. “Musical art”, Moscow, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 293 p. (in Russian).
4. Kuznetsov, K. A. (1940), The ancient foundations of the Spanish musical culture, *Ocherki po istorii i teorii muzyki* [Essays on the History and Theory of Music], Leningrad, State Scientific-Research Institute of Theatre and Music no. 2, pp. 223–264. (in Russian).
5. Martynov, I. (1977), *Muzyka Ispanii. Monografiya* [Spanish Music. Monograph], Moscow, Sovetskiy Kompozitor. (in Russian).
6. Muravska, O. V. (2012), Creative Schumann figure and genre-stylistic and performing aspects of German Biedermeier, *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaykovs'koho: istoriya, teoriya, praktyka* [Scientific Journal NMAU them. Tchaikovsky: History, Theory, Practice], no. 103, pp. 94–102. (in Ukrainian).

7. *Natsional'naya ideya v zapadnoy yevrope v novoye vremya. Ocherki istorii* [National idea in Western Europe in modern times. Essays on the history] (2005), Moscow, IKD "Zertsalo-M". (in Russian).
8. Ossowski, A. (1961), Essay on the history of the Spanish musical culture, *Ossovskiy A. Izbrannyye stat'i, vospominaniya* [Ossowski A. Selected articles, memories], pp. 227–288. (in Russian).
9. Pikov, G. G. (2002), *Iz istorii yevropeyskoy kul'tury: Uchebnoye posobiye* [From the history of European culture: Textbook], Novosibirsk, Novosibirsk State University. (in Russian).
10. Rozenshild, K. K. (1971), *Enrike Granados* [Enrique Granados], Moscow, Muzyka. (in Russian).
11. Fogel', M. A. (2004), "The role of the national idea in the modern political development of Russia and Germany", Thesis abstract for Cand. Political Science (Theory of a policy, history and methodology of political science), 23.00.01, Moscow, Lomonosov Moscow State University, 32 p. (in Russian).
12. Shemyakina, M. K. (2011), Features incarnation "rebirth" of the concept of cultural traditions (theoretical analysis), *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N. A. Nekrasova* [Bulletin of the Nekrasov Kostroma State University], no. 3, pp. 114–117. (in Russian).
13. Yakushevich, M. V. (2004) "Synthesis in Spanish art and its implementation in the works of F. García Lorca and Manuel de Falla", The dissertation of the candidate of art criticism. 17.00.02. "musical art", Novosibirsk, Novosibirsk State Conservatory (Academy), 249 p. (in Russian).

УДК 78.03 (477)

Марія Євгенєва

КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ БАНДУРИСТА МИРОСЛАВА ПОСТОЛАНА

У статті висвітлено життєвий і творчий шлях відомого музиканта, педагога, культурно-громадського діяча, популяризатора бандурного мистецтва Мирослава Постолана. Здійснено огляд музичного інструментарію бандуриста та проаналізовано його репертуар. Розкрито основні етапи концертної діяльності Мирослава Постолана в діаспорі та в Україні. Визначено, що митець не лише сформував власний неповторний виконавський стиль, збагачений різноманітними впливами, а й зумів передати його учням.

Ключові слова: *Мирослав Постолан, концертна діяльність, інструментарій, репертуар, звукозаписи.*

Мария Евгеньева

КОНЦЕРТНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БАНДУРИСТА МИРОСЛАВА ПОСТОЛАНА

Статья освещает жизненный и творческий путь известного музыканта, педагога, культурно-общественного деятеля, популяризатора бандурного искусства Мирослава Постолана. Рассмотрены музыкальные инструменты бандуриста и проанализирован его репертуар. Раскрыты главные этапы концертной деятельности Мирослава Постолана в диаспоре и в Украине. Определено, что художник сформировал не только собственный неповторимый исполнительский стиль, обогащенный различными влияниями, но и сумел передать его ученикам.

Ключевые слова: *Мирослав Постолан, творческая деятельность, инструментарий, репертуар, звукозаписи.*

Maria Evgenyeva

**CONCERT AND EDUCATIONAL ACTIVITIES OF BANDURA PLAYER
MYROSLAV POSTOLAN**

This article covers the life and career of the bandura player, teacher, cultural and social activist, promoter of bandura art, Honorary Member of “Plast” (National Scouting Organisation of Ukraine) – Myroslav Danylovych Postolan. The article also covers the creative activity of this extraordinary personality associated with the UK, following the emigration of his parents from Ternopil, Ukraine during the Second World War. For his tireless efforts in promoting the bandura in many cities and towns, the media often called the artist “pioneer of Kobzar Art in England”. From 2003 the bandurist returned to live in Zhukiv (the birthplace of his mother), Ternopil region, Ukraine.

Myroslav Danylovych Postolan was born 14 October, 1949 in Chirk, North Wales (Valliya) from where the family would soon move to England because of work commitments by his coalminer father. His first musical experiences were initiated by his mother Stefania Ozembłowska (nee) who (although in exile) tried to instill patriotic fervour, sang folk songs, taught their native language, and shaped her son’s artistic outlook.

At the age of 14 he had become a self-taught guitarist, and duly joined the youth scout movement “Plast” where he sang in the choir under the directionship of Jaroslav Babuniak (1924–2012). Mr. Babuniak’s knowledge, energy and commitment to Ukrainian music would later lead to Myroslav joining the Homin Male Voice Choir in Manchester. It was here that many tips on playing technique and bandura arrangements were encouraged and taught by Mr. Babuniak.

When 20 years old, Myron acquired his first bandura made by Vasyl Hlyad from Gloucester (originally Poltava) and so began the first proper lessons on bandura with Victor Mishalow – albeit by postal correspondence and ferrying cassette tape recordings to and from Australia.

From 1970, Myroslav began to perform solo and also in various ensembles in the British diaspora. Along with his brother Mychailo, Myroslav joins the Ukrainian Cossack Brotherhood performing kozak songs and dances at cabaret venues throughout Britain. Dancers included Mychailo and Volodymyr Shevchuk, and singers Zenon Pantella, Roman Kalyta and the Postolan brothers.

In the second half of the 1980’s, Myroslav established the “Bandura Fellowship of Great Britain” which was heavily involved with writing about all aspects relating to bandura and its subsequent promotion. Also at this time, Myroslav instigated the formation of a folk instrumental quartet “Selo” which included three bandurists and Vasyl Wowczuk from Gloucester on Ukrainian lira (hurdy-gurdy). A secondary group of young bandurists “Small Selo” was also initiated in preparation for a tour of Ukraine in 1992 along with the Dnipro choir from Oldham.

For over 30 years Myroslav and Michael Postolan played as a duo at various concerts (Ukrainian and English) culminating in performances all over Britain commemorating the 1000 Years of Christianity of Rus’-Ukraine.

A special mention is given here regarding the friendship, support and concert performances with the renowned tenor/bandurist Volodymyr Luciv who (as Myroslav fondly recalls) helped to raise playing technique and stage presence.

In 2003, Myroslav emigrated from England to Zhukiv (Berezhanschyna) in Ukraine. Here, he teaches bandura playing to youngsters in the local villages and takes part in concerts with his wife Oksana, and accompanies the female trio “Mriya” on bandura.

In 2005 he founded the first Museum of Kobzar Art in the Ternopil region.

For over 30 years, Myroslav has passed on his knowledge and skills to youngsters and adults alike which resulted in over 30 bandurists in the UK alone. Myroslav also launched the re-introduction of Kharkiv style instruments and style of playing to future bandurists in Ternopil region and beyond.

Along with his wife Oksana, Myroslav has helped to reinstate the presence of “Plast” in the Berezhany district, promote Green Tourism and conducts annual training for adolescents and youth engaged in volunteering.

Myroslav Postolan is a recognized bandure player, teacher, artistic and social activist whose energy and enthusiasm continues to inspire younger generations in the field of Ukrainian music.

Key words: Myroslav Postolan, artistic activities, musical tool, repertoire, audio records.

Гідне місце в когорті сучасних музикантів займає Мирослав Постолян – талановитий співак і бандурист, педагог, просвітник, організатор та громадський діяч, почесний член молодіжної організації “Пласт – Національна скаутська організація України”. Творча діяльність цієї неординарної особистості пов’язана з Великою Британією, куди його батьки емігрували з Тернопільщини в роки Другої світової війни. У ЗМІ митця часто називали “піонером кобзарського мистецтва в Англії”. Важливим життєвим етапом був його приїзд на батьківську землю. Від 2003 року бандурист мешкає в Україні. Своїм постійним місцем проживання він обрав с. Жуків Бережанського району на Тернопільщині – батьківщину матері, в родинному будинку якої оселився.

Українське сучасне бандуризнавство робить лише перші кроки у вивченні й осмисленні концертно-виконавської діяльності Мирослава Постоляна. Аналізу творчого портрета бандуриста вже присвячено кілька публікацій як в Україні, так і за кордоном. Стаття про Мирослава Даниловича Постоляна увійшла до Тернопільського Енциклопедичного Словника [8]. Окремі аспекти мистецького життя бандуриста розкривають статті Л. Весельської [2], В. Гродецької [4]. Але глибшої праці, пов’язаної з концертно-виконавською діяльністю Мирослава Постоляна, доки ще немає.

Мета статті – висвітлити концертно-виконавську діяльність Мирослава Постоляна – відомого в Україні та діаспорі бандуриста, розглянути музичний інструментарій бандуриста та проаналізувати виконуваний ним репертуар.

Народився Мирослав Постолян 14 жовтня 1949 року в м. Чірк (Валлія). Дев’ятирічним хлопчина вперше почув записи професійного виконання українських пісень – тоді (1958 р.) в Англії гастролювала Капела бандуристів ім. Т. Шевченка зі США (м. Детройт). Ці записи йому привезла мати, яка відвідувала концерти згаданого колективу. “Ця музика мені відразу запала в серце...” – згадує бандурист [6, с. 96].

Чотирнадцятирічним Мирослав Постолян вступив до української молодіжної організації “Пласт”, де співав у хорі, а також самотужки опановував мистецтво гри на гітарі. У Пластовому таборі юнак уперше ознайомився з бандурою – завдяки бандуристу Ярославові Бабуняку¹. Спочатку їх творча співпраця обмежувалася роботою у хорових колективах, згодом вони почали виступати у дуеті, виконуючи стрілецькі пісні та пісні УПА. Ярослав Бабуняк був консультантом Мирослава Постоляна, добирав для нього бандурний репертуар і давав рекомендації з методики аранжування творів для бандури.

Для вдосконалення знання української мови, вивчення рідної культури Мирослав Постолян у 1969–1970 роках перебував у Римі, де навчався на священика його старший брат Михайло. У Ватикані двічі зустрічався з кардиналом Йосифом Сліпим, який, почувши дивної краси голос юнака, запропонував йому навчатися мистецтву співу в знаній Школі-консерваторії Санта Лючія. Однак той був змушений відмовитися від пропозиції [9, с. 96].

Під час перебування в Українському католицькому університеті (Рим) він багато працював, вивчав праці Ємця (“Кобза і кобзарі”, 1922), М. Домонтовича (“Самонавчитель до гри на кобзі або бандурі”, 1914), С. Ластовича (“Листи про бандуру”, 1956). Перше ознайомлення з літературою про бандуру справило на Мирослава Постоляна величезне враження, бандура стала стимулом для подальшої творчої та громадсько-культурної діяльності.

Двадцятирічним Мирославу Постоляну вдалося придбати бандуру. Це був музичний інструмент роботи відомого англійського майстра бандур, інженера Василя Гляда², українця за походженням, який на той час із сином виготовляв бандури. Концертний інструмент належав до харківського типу (зразка бандур братів Олександра й Петра Гончаренків, названих “Полтавками”). Ця бандура не мала приструнків півтонового ряду, але була оснащена окремими

¹ На той час Я. Бабуняк (1924–2012) був відомий як керівник українських хорів – чоловічого “Гомін” та мішаного “Трембіта”, бандурист-переможець Першого крайового конкурсу самодіяльних солістів у Львові (16 травня 1943 р.) [4], учасник капели бандуристів Крайового з’їзду (концерту) культурно-освітніх працівників у Львові (12–14 березня 1943 р.), бандурист-воїн дивізії “Галичина”, лауреат Міжнародного музичного фестивалю на теренах українського зарубіжжя у грі на національному інструменті – бандурі у м. Валлія (1955, Уельс).

² Перші взірці були створені ще в 1946 р. для двох колективів бандуристів – Капели ім. Т. Шевченка й Капели ім. М. Леонтовича (Німеччина).

перемикачами на кожній струні, що перестроював її на півтону. Зовнішня форма інструмента та його стрій зорієнтовані на харківсько-полтавський спосіб гри. Ці бандури є найпоширенішими серед виконавців українського зарубіжжя. На них грали Зіновій Штокалко (роботи Семена Ластовича-Чулівського), Володимир Луців (конструкції Василя Гляда), нині – бандуристи Юліан Китасти (конструкції Кена Блума, Василя Герасименка), Віктор Мішалов (конструкції Є. Пташкіна з Тернопільщини) та ін.

Мирослав Постолян згадує: “У мене було таке велике бажання навчатися гри на цьому народному інструменті, що я почав листуватися з відомим бандуристом Віктором Мішаловим, який жив тоді в Австралії. У листах він давав мені уроки гри на бандурі. Ми вислали один одному касети із записами, які подорожували по декілька тижнів з одного континенту на інший, долаючи тисячі миль” [7, с. 1].

Листування з В. Мішаловим тривало роками. Згодом Віктор Мішалов приїхав на гастролі до Англії, де зустрівся з Мирославом Постоляном і виступав разом з ним у дуєті. Збереглася відеокасета їхньої творчої зустрічі-концерту.

За словами Мирослава Постоляна, у 1970-х рр. розпочалася його активна участь як соліста-бандуриста із сольними програмами, а також у складі хорових і танцювальних колективів діаспори – хорами “Гомін” (керівник Ярослав Бабуняк), “Дніпро” (керівник Степан Мороз), танцювальним ансамблем “Говерла” та у складі секстету – Українського козацького братства “Козаки”: Зенон Пантела, Мирослав Постолян (із гітарами), Роман Калита (з лютнею) і три співаки без музичних інструментів. Ансамбль здійснював концертні подорожі містами Великобританії, виконуючи українські пісні, інструментальні танцювальні мелодії, авторські композиції-імпровазації.

Мирослав Постолян пропагував не тільки сольний, а й ансамблевий вид бандурного виконавства. Довгі роки Мирослава Постоляна єдали спільні концерти, турне, творча дружба з видатним англійським співаком і бандуристом українського походження, умілим організатором багатьох мистецьких подій Володимиром Луцівим. У 1985 році Володимир Луців створив тріо бандуристів за участю братів Мирослава та Михайла Постолянів [9, с. 96].

Особливо повно розгорнулася діяльність бандуриста у 1980-х роках. Зокрема, за його сприяння у Великій Британії (м. Ноттінгем) були створені українське товариство “Бандура”, дорослий та дитячий ансамблі. Основним завданням товариства “Бандура” стало навчання гри на інструменті всіх охочих, незалежно від національності, проведення семінарів, здійснення зарубіжних концертних турне, розвиток українського музичного мистецтва завдяки підтримці товариств із України [9, с. 97]. Товариство “Бандура” займалося видавничою діяльністю. Мирослав Постолян розробив проект-програму та видав брошуру “Selo”, в якій подав короткий аналіз історичного розвитку бандури, ліри, описав форму та будову музичних інструментів, переклав англійською мовою тексти трьох українських дум: “Про смерть козака-бандурника”, “Про козацьке життя”, “Про Хведора Безридного”, а також поему “Перебендя” Т. Шевченка [16, с. 3, 25–26]. Згодом на базі цього товариства Мирослав Постолян заснував фольклорно-інструментальний ансамбль “Село”, до якого належала невелика група аматорів, яка вивчала у школах українства та молодіжних організаціях гру на народних музичних інструментах (бандурі, лірі), ревно берегла дух української музичної культури. У цьому ансамблі брав участь квартет бандуристів: брати Михайло й Мирослав Постоляни, Юрій Бучок та лірник Василь Вовчук. До ансамблю “Село” Мирослав Постолян залучав ліру, поєднуючи її звучання з тембром бандури, що відображалось у концертних програмах. Квартет виступав не тільки в середовищі української діаспори, а й давав концерти перед англомовною аудиторією.

У 1986 р. Мирослав Постолян брав участь у роботі організованих з ініціативи американського Товариства українських бандуристів курсів “Українська народна музика і народні інструменти”, на яких викладали Кен Блум, Юліан Китасти (Нью-Йорк), Андрій Горняткевич, Ф. Гарасимчук (Канада). Слухачі курсів вивчали теоретичні й практичні дисципліни, при викладі яких згадані майстри висвітлювали історію і теорію бандурно-лірницького мистецтва, підкріплюючи окремі положення власним виконанням, демонстрували збережені в Канаді відеоматеріали про давнє кобзарство та лірництво. На курсах Мирослав Постолян познайомився з Віктором Морозом, автором дисертації з історії української ліри.

Після їх завершення він опрацював статтю Андрія Горняткевича про лебійську мову кобзарів і лірників [2, с. 13]. Під час проведення курсів утворився ансамбль із числа інструкторів-музикантів (бандуристів, лірників, сопілкарів, цимбалістів), до якого був залучений М. Постолян. Особливий акцент ансамбль робив на вивченні й популяризації творчості З. Штокалка¹, його оригінальних композицій та створенні нових імпровізаційних форм.

Понад двадцять років Мирослав Постолян виступав також у бандурному дуеті з братом Михайлом. Родинний дует брав участь у ювілейних святкуваннях з нагоди 1000-ліття Хрещення Руси-України (1985–1988) [9, с. 197].

Новий етап життєтворчості бандуриста пов'язаний зі здобуттям Україною незалежності (початок 1990-х рр.), часом, коли життя української діаспори Великої Британії зазнало національного піднесення, що позитивно позначилося на інтенсифікації культивування національних форм музичної культури. Вагомою сторінкою мистецької біографії Мирослава Постоляна стала перша подорож містами незалежної України у складі міжконфесійного церковного хору “Дніпро” з Олдгама (керівник Степан Мороз), естрадної групи “Новина” з Манчестера (керівник М. Гето) та фольклорно-інструментальних ансамблів “Село” і “Мале село”, якими керував Мирослав Постолян. Учасниками цих колективів були три покоління українських емігрантів у Великобританії. З великим успіхом відбулись їхні концерти у Львові, Івано-Франківську, Тернополі, Кременці, Києві. Їхня програма складалася з двох частин – духовної та світської. Світські концерти звучали в залах філармоній, палаців культури тощо [13]. Концертне турне фольклорно-інструментальних колективів “Село”, “Мале село” стало свідченням збереження в українській діаспорі Великої Британії бандурних традицій школи Гната Хоткевича і Зіновія Штокалка.

У 2003 р., після смерті матері, яка на той час проживала в Україні (с. Жуків Бережанського р-ну Тернопільської обл.), Мирослав Постолян повернувся на історичну Батьківщину, де осів у родинному будинку. Постійно проживаючи в Україні, він об'єднав навколо себе мистецьку еліту Бережанщини, створивши своєрідний осередок у рідному Жуківі і навколишніх селах. Бандурист продовжує концертно-виконавську діяльність як соліст-бандурист й ансамбліст (у дуеті з дружиною Оксаною), акомпанує на бандурі вокально-жіночому тріо “Мрія” (Леся Крамар, Оріся Москалик, Оксана Постолян), котре функціонує на базі Жуківської школи естетичного виховання². Бандурист зауважує: “Інколи граю нашим відвідувачам, які приходять на свята. Через гру на бандурі почав багато читати про історію кобзарства, усі найцікавіші факти про лірників описую у своїй книзі, бо хоча за паспортом я англієць і більшу частину свого життя прожив у Великобританії, у душі завжди вабило все українське” [10].

Під час концертних виступів Мирослава Постоляна відбуваються різного роду представлення, зокрема відбуваються пленери. Так, 2013 року, з ініціативи й за сприяння Оксани та Мирослава Постолянів, очільників громадської організації “Кластер” сільського туризму “Мальовнича Бережанщина” було організовано пленер майстрів пензля із Західної України на теми “Лірники та лірництво” і “Село Жуків сам Бог намалював”, що відбувся в садибі митця. Подружжя Постолянів заснувало осередок молодіжної організації “Пласт” і проводить щорічний вишкіл для підлітків і юнацтва, займається волонтерством [10].

2005 року в приміщенні Жуківської школи естетичного виховання Мирослав створив єдиний на Тернопільщині Музей кобзарського мистецтва, в якому зібрав чимало унікальних експонатів: рідкісні світлини кобзарів, бандуристів, лірників (О. Сластьона); серію платівок (із 1930–1950-х рр.), зокрема, записи творів у виконанні Василя Ємця, Михайла Теліги, октету бандуристів та хору “Бурлака” Ярослава Бабуняка, лірника Богущенка, ансамблю “Артистична сільська група Цьороха”; аудіо- й відеокасети та компакт-диски (зокрема власні студійні записи

¹ Цей напрямок в еміграції розвивало експериментальне тріо бандуристів: Михайло Андрець, Юліан Китастий, Юрій Фединський (США). Тепер Ю. Китастий імпровізує в різних музичних ладах, популяризує ідеї Зіновія Штокалка.

² Це тріо було учасником творчого звіту колективів художньої самодіяльності Бережанщини (Тернопіль, 2005).

1989 р.) У Музеї кобзарського мистецтва зберігаються ряд раритетних видань, здійснених у країнах західної української діаспори, численні документи, що стосуються діяльності закордонних українських організацій і товариств¹. У фондах музею кобзарського мистецтва Мирослава Постола є раритетний кобзарський інструментарій – бандура Ярослава Бабуняка², а також перша діатонічна бандура харківського типу тернопільського майстра Миколи Павлюка (с. Жуків, 2004), виготовлена за кресленнями Семена Ластовича-Чулівського та консультаціями Мирослава Постола.

Мирослав Постола захоплюється також картинами козацької тематики, якими прикрашає стіни домівки, любить він і подорожувати історичними місцями України.

Цінною є епістолярна спадщина митця – листування з кобзарями, обмінювання виконавським досвідом у соціальній мережі facebook “Українська ліра” (більше 580 учасників): “Плануємо створити Міжнародний фестиваль лірників, лірницькі табори, – зауважує М. Постола, – ці інструменти (бандура і ліра – наше) – справжній скарб нашого народу, тож ми повинні усіляко розвивати їх популярність” [11].

Мирослав Постола продовжив традицію “моноансамблевих” записів, які вперше застосував З. Штокалко³, зокрема, під час самозаписування (методом double track) бандурист експериментував багаторазовим суміщенням голосів або однієї партії бандури з іншою⁴. Свій експеримент він реалізував у власних обробках українських народних пісень: “Закувала зозуленька”, “Ой ходила дівчина бережком”, “Не стій, дубе”, “Гей, скинемось та по талюру”, “Ходить Маруся”, “Ой я маю чорні брови” та ін. Записуючи окремі твори, М. Постола експериментував із застосуванням спецефектів, що сприяло звуковому імітуванню реалій сільського життя. Очевидно, в “моноансамблях” (вираз В. Дутчак) виявилось бажання Постола-бандуриста відтворити манеру виконання, притаманну українському гуртовому співу.

Доволі повне уявлення про творчий доробок бандуриста можна скласти за його творами, вміщеними на компакт-диску “Коло”. До нього увійшли українські народні пісні у виконанні жіночого ансамблю в супроводі квартету бандуристів “Село” (“Ой у полі озерецько”, “Ой у полі вітер віє”) дуету бандуристів “Кобзарі” (Мирослав Постола і Роман Калита) та мішаного хору “Діброва” [1]. Взірці звукозаписів музичних композицій Мирослава Постола слугують навчальним матеріалом для виховної роботи з молодими бандуристами.

Особливу увагу привертає те, як Мирослав Постола вивчає кобзарсько-лірницьке виконавство, наукові роботи з історії українських народних музичних інструментів, їхнього технічного вдосконалення. У цьому йому слугують аудіо-альбом з двох платівок “О, думи мої. Пам’яті бандуриста Зіновія Штокалка”, “Кобзарський підручник” [15] та збірка п’єс для бандури “Кобза” Зіновія Штокалка [14], аудіо- й відеозаписи творів у виконанні Віктора Мішалова, Петра Гончаренка, Василя Ємця та ін. Листування з відомими бандуристами і конструкторами музичних інструментів – Анатолієм Заярузним, Кеном Блумом, Віталієм Морозом – допомогло йому сформуванню власний виконавський стиль, збагативши його різними методиками та підходами.

Творчий досвід митця реалізований у багатому доробку. Неоціненна заслуга бандуриста в передачі знань молодому поколінню бандуристів. Так, упродовж двадцяти років Мирослав Постола навчав гри на бандурі дітей і дорослих, виховавши у містах Великої Британії понад тридцять учнів. Серед них – Юрко Бабчук, Стефан Литвинів (обидва з Манчестера), С’юзі Лялюшко (Ноттінгем), Василь Вовчук, Марія Синів (Глостер) Андрій Бебко, Степан Мороз,

¹ Найцінніші експонати М. Постола передав до Бережанського краєзнавчого музею і Тернопільського обласного осередку НСКУ.

² Бандуру Я. Бабуняка у 1948 р. виготовили українські в’язні концтабору “Ріміні” – вояки дивізії “Галичина” (м. Ріміні, Італія).

³ З. Штокалко створив серію вокально-інструментальних творів “Double tracked”. 2005 р. Автор цієї статті відібрала для реставрації тринадцять завершених вокально-інструментальних творів, що увійшли до CD “Відлуння століть. Бандурист Зіновій Штокалко” [6].

⁴ Цей метод запису було застосовано тільки до жанру українських народних пісень, він не поширювався на твори епічних жанрів. У 1930–1940-ті рр. такий метод розробляли в Українській РСР акустик Полікарп Барановський і композитор Євген Юцевич, співавтор (разом з Володимиром Кабачком) “Школи гри на бандурі”.

Іван Панчак, які продовжують справу свого вчителя. Окремі з них є учасниками хорів “Верховина” та “Булава” (під орудою видатного англійського співака сучасності Павла Гуньки), де використовують гру на бандурах.

Мирослав Постолян започаткував на Тернопіллі *навчання гри на бандурі харківського взірця* (виділення наше. – М. Є.). У його Школі учні засвоюють основні прийоми виконання на харківському інструменті, отримують знання з імпровізації, композиції. В основу своєї праці Мирослав Постолян поклав відомі українські методики першої половини ХХ ст. – Гната Хоткевича [13], Зіновія Штокалка [15] та свого вчителя Ярослава Бабуняка. Мирослав Постолян тримає харківську бандуру двома способами – чернігівсько-полтавським і харківсько-зіньківським. У своїй концертно-педагогічній діяльності він розвиває напрям, який започаткував Г. Хоткевич та розвинули його зарубіжні послідовники, передусім З. Штокалко, В. Ємець та їх молодші послідовники (Віктор Мішалов).

У власній виконавській практиці бандурист звертається до оригінальних інструментальних творів та перекладів (В. Кухти “Скерцо”, С. Баштана “Пливе човен”, В. Заремби “Чи я в лузі не калина була”), виконуючи їх на концертній “Львів’янці” Василя Герасименка. На автентичній лірі майстра Мартіна Тюрнера (Південна Англія) М. Постолян опанував твори “Зоре, моя вечірняя” (на слова Т. Шевченка), кант “Сирітка” (за П. Демуцьким), жниварську пісню “Женчикок-бренчикок” та ін. На бандурі харківського взірця конструкції Василя Гляда (Англія) М. Постолян виконує кобзарський репертуар: “Козачок”, “Горлиця”, “Козацький тропак” (за Зіновієм Штокалком), “Молодичка” (за Петром Гончаренком), “Гайдук” (за Віктором Мішаловим), “Човен хитається” Романа Купчинського і власні експериментальні композиції, серед яких: інструментальні (“Бережанський замок”, “Ангел з Чорнобиля”, “Ми перші, що їздили на конях”), вокально-інструментальні (“Ой, гиля, гиля”, “Ходить Маруся”, “Тече вода каламутна”, “Ой чие ж то поле” та ін.). Останім часом Мирослав Постолян опанував діатонічну бандуру майстра Миколи Товкайла (м. Переяслав-Хмельницький). У репертуарі бандуриста переважає танцювальна музика (“Молодичка”, “Гайдук”, “Закаблуки”).

Отже, концертно-виконавська діяльність Мирослава Постоляна охоплює сорокарічний період. Особливість її в тому, що він не лише сформував власний неповторний виконавський стиль, збагачений різноманітними впливами, а й зумів передати його учням. Мирослав Постолян і сьогодні є одним з небагатьох бандуристів в Україні, хто відроджує й розвиває традиційну харківську манеру гри, яку свого часу в умовах професійного бандурознавства започаткував Гнат Хоткевич і яку спадкували його зарубіжні учні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бен. Перший краєвий конкурс самодіяльних солістів у Львові / Бен // Краківські вісті. – 1943. – Ч. 107 (845). – С. 9.
2. Весельська Л. Лірник із Уельса. Англієць Мирон Постолян досліджує український національний інструмент / Людмила Весельська // Україна молода. – 2013. – 23 січня. – С. 13.
3. Відлуння століть. Бандурист Зіновій Штокалко : mp3 диск / [Упоряд. М. Євгенєвої, реставрація записів О. Третяка]. – Тернопіль : Студія “ГроЛіс”, 2008.
4. Гродецька В. Бандурист родом з Англії / Віра Гродецька // RIA плюс. – 2005. – № 31. – 10 серпня. – С. 16.
5. Димич Р. Виставка кобзарського мистецтва в Нью-Йорку / Роман Димич // Бандура – 1986. – Липень–Жовтень. – № 17–18. – С. 39–50.
6. Євгенєва М. Творчий портрет бандуриста Мирослава Постоляна / Марія Євгенєва // Бандурне мистецтво ХХІ століття: тенденції та перспективи розвитку. Зб. матеріалів II Міжнародної наук.-практ. конф., Київ, 12–13 жовтня 2006 р. – К. : ДАКККіМ, 2006. – С. 95–101.
7. Євгенєва М. Кобзарська виставка / М. Євгенєва, Б. Близнюк // Соломія. – 2010. – № 2 (43). – С. 1.
8. Євгенєва М. Постолян Мирослав Данилович / М. Євгенєва, О. Маруняк, Я. Павлів // Тернопільський Енциклопедичний Словник / [голова ред. кол. Г. Яворський]. – Тернопіль. : ВАТ ТВПК “Збруч”, 2008. – Т. 3 : П–Я. – 708 с. : іл.

9. З піснею на устах: ювілейний збірник на честь 50-ліття хору “Дніпро” / [Упоряд. В. Михальчук]. – К. : Вид-во імені Олени Теліги ; Олдгам–Лондон–Париж : Товариство приятелів “Дніпро”, 1999. – 280 с. + 12 с. іл.
10. “Коло”: українські пісні та інструментальна музика. – [CD]. – Асоціація українців у Великій Британії (до 100-річчя комітету). – Манчестер, 1997.
11. Постолан Мирон. Вікіпедія (Вільна енциклопедія) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://uk.wikipedia.org/wiki>.
12. Проміняв Англію на Бережани, бо ... закохався у ліру. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: yabluchko.com.ua/news/711/60/prom-nyav-angl-yu-na-berezhani-bo-zakohavsya-u-l-ru
13. Хоткевич Г. М. Підручник гри на бандурі / Гнат Мартинович Хоткевич. – Харків : Глас, 2004. – 240 с. ; іл.
14. Штокалко З. Кобза / Зіновій Штокалко. – [Зредаг. і підгот. до друку Андрій Горняткевич]. – Едмонтон–Київ : Вид-во Канадського інституту українських студій, 1997. – 560 с.
15. Штокалко З. Кобзарський підручник / Зіновій Штокалко. – [Зредагував і підготував до друку Андрій Горняткевич]. – Едмонтон–Київ : Вид-во Канадського інституту українських студій, 1992. – 347 с.
16. Selo. Village Folk Music from Ukraine. – 1998. – 28 p.

REFERENCES

1. Ben (1943), *Pershyi kraievyy konkurs samodiiialnykh solistiv u Lvovi* [The first boundary amateur contest soloists in Ukraine], *Krakovski visti* [Krakow news], part 107 (845), p. 9. (in Ukrainian).
2. Veselska, L. (2013), *Lirnyk iz Uelsa. Anhliiets Myron Postolan doslidzhuie ukrainskyi natsionalnyi instrument* [Lirnyk from Wales. Englishman Myron Postolan explores the Ukrainian national instrument], *Ukraina moloda* [Ukraine young], January 23, p. 13. (in Ukrainian).
3. *Vidlunnia stolit. Banduryst Zinovii Shtokalko : mp3 dysk* [Through of ages. Zinoviyy Shtokalko: mp3 disk], (2008), compiled by M. Evgenyeva, restoration of records O. Tretyak], Ternopil, Studio “HroLis”. (in Ukrainian).
4. Hrodetska, V. (2005), *Banduryst rodom z Anhlii* [Bandure player native from England], *RIA plus* [RIA plus], no. 31, August 10, p. 16. (in Ukrainian).
5. Dymych, R. (1986), *Vystavka kobzarskoho mystetstva v Niu-Iorku* [Cossack’s art exhibition in New York], *Bandura* [Bandura], July–October, no. 17–18, pp. 39–50. (in Ukrainian).
6. Evgenyeva, M. (2006), Creative portrait bandura of Miroslav Postolan, *Bandurne mystetstvo XXI stolittia: tendentsii ta perspektyvy rozvytku. Zb. materialiv II Mizhnarodnoi nauk.-prakt. konf., Kyiv, 12–13 zhovtnia 2006 r.* [Bandura art of the XXI century: trends and prospects. Collection materials II International sciences and practical Conference, Kyiv, 12–13 October 2006], Kyiv, DAKKKiM, pp. 95–101. (in Ukrainian).
7. Evgenyeva, M. and Blyzniuk, B. (2010), *Kobzarska vystavka* [Kobzar Exhibition], *Solomiia* [Salomea], no. 2 (43), p. 1. (in Ukrainian).
8. Evgenyeva, M., Marunyak, O. and Pavliv, Ya. (2008), Postolan Myroslav D. *Ternopilskiy Entsiklopedychnyi Slovnyk* [Ternopil Collegiate Dictionary], ed. H. Jaworskyi, Ternopil, TVPK “Zbruch”, Vol. 3, 708 p. (in Ukrainian).
9. *Z pisnei u na ustakh: Yuvileinyi zbirnyk na chest 50-littia khoru “Dnipro”* [With a song on his lips: Anniversary Collection in honor of the 50-th anniversary of the choir “Dnipro” (1999), Compiled Mykhalchuk B., Kyiv, Publisher Olena Teliha; Oldham–London–Paris: Friends of “Dniepr”. (in Ukrainian).
10. “Kolo”: *ukrainski pisni ta instrumentalna muzyka. – [CD]* [“Circle”: Ukrainian songs and instrumental music. – [CD]] (1997), Ukrainian Association of Great Britain (to the 100-th anniversary of committee), Manchester. (in Ukrainian).
11. Postolan Myron. Wikipedia (free encyclopedia), [Electronic resource], available at: <https://uk.wikipedia.org/wiki>. (in Ukrainian).
12. England traded in Berezhany, because ... fell in love with the lira, [Electronic resource], available at: yabluchko.com.ua/news/711/60/prom-nyav-angl-yu-na-berezhani-bo-zakohavsya-u-l-ru. (in Ukrainian).

13. Khotkevych, G. M. (2004), *Pidruchnyk hry na banduri* [Handbook playing on bandura], Kharkiv, Glas. (in Ukrainian).
14. Shtokalko, Z. (1997), *Kobza* [Kobza], edited and prepared for printing Andrew Horniatkevych, Edmonton–Kyiv, publishing Canadian Institute of Ukrainian Studies. (in Ukrainian).
15. Shtokalko, S. (1992), *Kobzarskyi pidruchnyk* [Kobzar tutorial], edited and prepared for printing Andrew Horniatkevych, Edmonton–Kyiv, publishing Canadian Institute of Ukrainian Studies. (in Ukrainian).
16. Selo. Village Folk Music from Ukraine (1998), 28 p. (in English).

УДК 784:793.3

Ігор Степанюк

ПОЧАТКОВА ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА ВОЛИНИ ЯК ДЖЕРЕЛО РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті досліджено особливості функціонування системи початкової хореографічної освіти Волині як джерела розвитку масового професійного хореографічного мистецтва. Розглянуто роль шкіл хореографічного мистецтва при дитячих творчих колективах, хореографічних відділах дитячих шкіл естетичного виховання. На прикладі ансамблю народного танцю “Радість”, який діє при Палаці учнівської молоді в місті Луцьку, в дослідженні охарактеризовано специфіку організації навчально-виховного процесу в цьому та інших позашкільних навчальних хореографічних закладах.

Ключові слова: хореографічна освіта, хореографія, хореографічне мистецтво, естетичне виховання, професійна освіта, народний танець.

Ігорь Степанюк

НАЧАЛЬНОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ ВОЛЫНИ КАК ИСТОЧНИК РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

В статье исследованы особенности функционирования системы начального хореографического образования Волыни как источника развития массового профессионального хореографического искусства. Рассмотрено роль школ хореографического искусства при детских творческих коллективах, хореографических отделах детских школ эстетического воспитания. На примере ансамбля народного танца “Радость”, который действует при Дворце учащейся молодежи в городе Луцке, в исследовании охарактеризовано специфику организации учебно-воспитательного процесса в этом и других внешкольных учебных хореографических заведениях.

Ключевые слова: хореографическое образование, хореография, хореографическое искусство, эстетическое воспитание, профессиональное образование, народный танец.

Ihor Stepaniuk

PRIMARY CHOREOGRAPHIC EDUCATION OF VOLYN AS A SOURCE OF DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL CHOREOGRAPHICAL ART

It is researched in the article the peculiarities of functioning the system of primary choreographic education of Volyn as a source of development of professional mass choreographical art. It is outlined the role of choreographic schools at children's art groups, choreographic departments at children's schools of aesthetic education in artistic and aesthetic students' development, forming their national conscience and culture, functioning the system of purposeful spiritual becoming of children's personality.

Choreographic Art in general and the folk and stage dance in particular is an integral part of the artistic and aesthetic upbringing of extra-scholastic education, that enables children to master perfectly the beauty and expressive language of movement, promotes forming the proper posture, develop physical strength and endurance while performing technical and methodological components of folk dance. Thanks to the system of choreographic training and upbringing, that is inherent in the folk and stage dance, children are involved in the development of dance and musical abilities, which helps them more perfectly and subtly perceive the professional choreography.

On the example of the activity of the Folk Dance Ensemble "Radist", which functionates at the Palace of Students Youth in Lutsk, in the research is characterized the specifics of the organization of educational process in this and other extra-scholastic dance educational institutions in the aspect of the use of modern teaching methods in tuition the folk and stage dance and the forms of work, based on scientific and theoretical positions of didactics. It is analyzed the appropriateness of use at certain stages of learning different techniques and methods of adoption the folk dance: demonstration, model, verbal method, musical accompaniment.

It is grounded the practical need of students' mastering the choreographical art techniques of performing the dance and lexical group of folk and stage choreography for their use in acting the dance compositions. It is traced, that successful mastering of dance and choreographic skills caused by the use of new approaches to the organization of the educational process.

It was found that folk dance ensemble "Radist", which has over 450 members (children aged 4 to 18 years) is a center of aesthetic upbringing of children of Volyn region. The ensemble is widely popular in the region and beyond due to the high skills of performers, that caused the embodiment of the ideas of modern dance pedagogy in the process of creating a series of choreographic performances and active and festival and concert activity.

Key words: *choreographic education, choreography, choreographical art, aesthetic upbringing, professional education, folk dance.*

Українська національна культура зорієнтована на відтворення й розвиток матеріальних і духовних цінностей народу та передачу їх молоді. Вона є джерелом національної самосвідомості, світорозуміння, акумулює етичну своєрідність українського народу, формує національний характер. У ній виявляються особливості художньої творчості, традиції народу, неповторність мови. Розвиток України як самостійної держави змінює світогляд людини, що потребує впровадження наповнених новим змістом інноваційних технологій освіти й виховання.

Хореографічна освіта є порівняно самостійною педагогічною системою цілеспрямованого духовного розвитку особистості шляхом засвоєння знань та формування умінь і навичок.

Хореографічна освіта, як і освіта в цілому, детермінується соціально-економічними та суспільно-політичними процесами. Водночас вона є ефективним засобом соціалізації людини, розвитку її світоглядної культури, формування здатності до саморегуляції і самовдосконалення.

Дослідники українського народно-хореографічного мистецтва здійснили наукове обґрунтування і тлумачення низки теоретичних, методичних, практичних проблемних питань розвитку та функціонування української народно-сценічної хореографії. Серед них особливо вагомий внесок зробили К. Василенко [1–2], В. Верховинець [3], А. Гуменюк [5], Т. Ткаченко [13] та ін.

Ряд науковців зі значним практичним досвідом, зокрема Є. Зайцев [6], С. Зубатов [7] та Т. Ткаченко [13], доводять, що підготовка майбутніх фахівців-хореографів українського народного танцю сприяє розвитку духовності особистості, формуванню національної самосвідомості, а також залученню студентів до народних надбань, традицій, звичаїв, побуту, що, зокрема, відображається у шедеврах народної творчості й хореографії.

Необхідність формування хореографічних умінь, які забезпечують розвиток життєвої позиції як основи конкретних професійних планів молоді, доведено в дослідженнях О. Таранцевої [12], Е. Шуміліна [14].

Мета статті – дослідити систему початкової хореографічної освіти Волині як джерела розвитку професійного хореографічного мистецтва.

У системі хореографічної підготовки Волині вагоме місце посідають початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади (школи естетичного виховання), де закладають основу підготовки хореографів. До таких осередків належать хореографічні класи шкіл мистецтв, палаців учнівської молоді, хореографічні школи при творчих колективах.

Як зазначає А. Максименко, “останніми роками в хореографічній позашкільній освіті відбуваються інноваційні процеси, зокрема спостерігається масове захоплення сучасними напрямками танцювального мистецтва. Тому сьогодні провідною метою хореографічної освіти в її початковій ланці стають збереження національних танцювальних традицій, відродження та модернізація в сучасних умовах методичних основ народно-сценічного танцю” [9, с. 212].

Хореографічне мистецтво в цілому і народно-сценічний танець зокрема становить невід’ємну частину художньо-естетичного виховання позашкільної освіти, що дає змогу дітям досконало оволодіти красою та виразною мовою рухів, сприяє формуванню правильної осанки, розвиває фізичну силу й витривалість під час виконання технічних і методичних складових народного танцю. Завдяки системі хореографічного навчання та виховання, яка притаманна народно-сценічному танцю, діти долучаються до розвитку танцювальних і музичних здібностей, що допомагає їм досконаліше й тонше сприймати професійне хореографічне мистецтво.

Позашкільна освіта спрямовує своє зусилля на естетичне виховання учнівської молоді засобами хореографічного мистецтва, розвиток інтелектуальних, творчих здібностей особистості дитини на основі надбань культури й мистецтв українського народу, народних традицій. Позашкільні навчальні заклади мають у своєму арсеналі усі можливості для художньо-естетичного виховання дітей та оволодіння основами високого художнього смаку, бажання займатись улюбленим видом мистецтва [11, с. 281–284].

Провідне місце серед осередків естетичного виховання дітей Волинського регіону, де здійснюють професійну хореографічну підготовку, належить ансамблю народного танцю “Радість” Палацу учнівської молоді міста Луцька.

Ансамбль народного танцю “Радість”, який заснував у 1954 році І. М. Богданець, є лауреатом і дипломантом міжнародних та всеукраїнських фестивалів і конкурсів, лауреатом обласних премій імені Олександра Гаврилюка й Степана Кривенького.

“Радість” – це творчий колектив дітей і молоді, в якому любов до хореографічного мистецтва об’єднує понад 450 хлопчиків та дівчаток віком від 4 до 18 років.

1994 року в ансамблі було створено школу хореографічного мистецтва, завданням якої є художньо-естетичне виховання дітей засобами хореографічного мистецтва та спеціальна підготовка до наступного навчання в середніх спеціальних і вищих навчальних закладах мистецтва й культури.

Керівники колективу – заслужений працівник культури України Галина Соколова і заслужений працівник освіти України Віктор Шугалов. Педагогічний склад ансамблю – талановиті, віддані справі хореографи. Випускники ансамблю: Валерій Смирнов – заслужений артист України, постановник багатьох танцювальних номерів, Марина Клімішина, Ярослав Смирнов, Олексій Лець, Ігор Степанюк, Тетяна Салімуха, Анастасія Храмцова, Катерина Марчук. Плідно працюють у колективі Ніна Сторожик, Галина Новикова.

За високу виконавську майстерність, яскравий талант юних артистів, художню довершеність кожного танцю, барвисту палітру костюмів і багатство музичного оформлення танців 1986 року ансамблю “Радість” присвоєно звання “Зразковий художній колектив”, а 2005 року колектив отримав звання “Народний художній колектив”.

Керівники ансамблю зберігають, примножують, поповнюють новим змістом творчі надбання колективу. Водночас щороку збагачують репертуар новими постановками. Сьогодні в концертній програмі ансамблю – українські народні танці й танці народів світу. Серед них – “Волинський край”, “Свято друзів”, “Всі ми діти твої, Україно”, “Карпати”, “Шкільний корабель”, “Полька-полісянка”, “Крутях”, “Шалантух”, “Волинські притупи”, “На ярмарок із

музиками”, “Повзунець”, “Арогонська хота”, “Птахолови”, “Польська сюїта”, “Ірландська молодіжна полька” і багато інших постановок.

Ансамбль проводить активну фестивально-концертну діяльність. У його репертуарі – яскраве розмаїття хореографічних постановок. За роки існування створено понад 250 різноманітних танців, хореографічних композицій, сюїт, картинок, мініатюр. Щороку репертуар збагачується новими хореографічними доробками.

Творчість ансамблю відома шанувальникам хореографічного мистецтва України, Росії, Білорусі, Литви, Польщі, Чехії, Словаччини, Румунії, Німеччини, Голландії. Упродовж 2011–2016 років колектив був учасником численних конкурсів та фестивалів, які відбувались у Польщі (Ольштин, Лодзь, Познань, Влодава, Котобжег, Білосток). Ансамбль танцю “Радість” – лауреат VIII Всеукраїнського фестивалю-конкурсу хореографічного мистецтва “Толока–2011” (м. Харків, I місце), Міжнародного дитячо-юнацького хореографічного фестивалю-конкурсу “Містерія танцю” (м. Київ, I місце), міського огляду-конкурсу хореографічного мистецтва “Коли танцюють діти–2013” (м. Луцьк, Гран-Прі), обласного фестивалю хореографічного мистецтва “У вихорі танцю” (м. Луцьк, Гран-Прі) та багатьох інших мистецьких заходів, проведених в Україні й за її межами.

Багато випускників ансамблю стали професійними хореографами, керівниками танцювальних колективів, артистами балету, працівниками культурно-освітньої сфери.

Завдяки ефективній організації навчально-виховного процесу, завзятості й творчому натхненню багатьох поколінь колектив став зразком хореографічної діяльності для дитячих танцювальних колективів, одним з найкращих колективів в Україні.

Навчально-виховний процес у позашкільних навчальних закладах Волині, зокрема у школі хореографічного мистецтва Палацу учнівської молоді міста Луцьк, здійснюють диференційовано, відповідно до індивідуальних можливостей, інтересів, нахилів дитини з урахуванням їх психофізіологічних особливостей. Важливо зауважити, що під час формування змісту позашкільної освіти значне місце відведено українській національній ідеї, духовності, демократичним засадам навчання й виховання, гуманістичним цінностям. Основні форми роботи в хореографічній школі класифікують за трьома рівнями навчання: початковий, основний, вищий.

Варто зазначити, що народно-сценічний танець є фундаментом для оволодіння всіма іншими танцювальними напрямками. На думку дослідниці цієї галузі хореографічного мистецтва України К. Островської, “навчання народно-сценічного танцю передбачає опанування танцювальною технікою як основою для втілення хореографічного образу, що органічно поєднується з музикою – важливим компонентом у хореографічному вихованні” [10, с. 29]. Доцільно також зауважити, що народно-сценічний танець є основою репертуару провідних хореографічних та вокально-хореографічних колективів, тому оволодіння його основами на різних етапах навчання створює міцне підґрунтя для їх подальшого функціонування й удосконалення.

Серед основних чинників зародження і функціонування народно-сценічного танцю варто виокремити такі: потреба суспільства у збереженні та розвитку національної танцювальної культури; практика хореографічної освіти й виховання; прогресивні ідеї щодо змісту і шляхів виховання гармонійно розвиненої особистості; постанови уряду про стан та шляхи вдосконалення культури й мистецтва в Україні; результати досліджень як у галузі теорії та методики викладання народно-сценічного танцю, так і в суміжних напрямках хореографічного мистецтва [8].

Методика викладання народно-сценічного танцю – історично сформована сукупність специфічних засобів і методів системи хореографічного мистецтва. Танцювальна педагогіка спирається на дидактичні принципи науковості та доступності навчального матеріалу, наочності під час вивчення нового матеріалу, міцності знань, умінь і навичок, активності творчої діяльності дітей, їх самостійності, зв'язку навчального матеріалу із життям та інтересами дітей. Перебуваючи в постійному розвитку, народно-сценічний танець використовує у своєму арсеналі прогресивні методи і збагачує палітру виразних засобів відповідно до вимог часу [9, с. 214]. Сучасні напрямки хореографічного мистецтва певною

мірою витісняють народну хореографію та намагаються відвести їй другорядне місце. У цьому контексті методика навчання основам народно-сценічного танцю потребує від керівника дитячого хореографічного колективу постійного перебування в пошуку нових варіативних танцювальних рухів. Застосування шаблонних, застарілих прийомів може призвести до знищення творчого потенціалу дитини. Як цілком правильно зауважує дослідник народно-сценічного танцю А. Максименко, “зацікавленість дітей народно-сценічною хореографією можлива тільки тоді, коли керівник дитячого хореографічного колективу в своїй роботі використовуватиме сучасні методичні прийоми, які будуть базуватися на науково-теоретичних положеннях та підпорядковуватимуться принципам дидактики” [9, с. 214]. Належну організацію роботи в дитячому хореографічному колективі позашкільного навчального закладу забезпечують добором методичних прийомів, що викликають у дітей бажання творчості. Залежно від намічених завдань керівник на заняттях використовує різноманітні методи навчання (евристичний, дослідницький, репродуктивний), найчастіше поєднуючи їх.

До основних методів належать:

– показ – застосовують під час вивчення нового руху, пози, самостійного руху рук, голови, корпусу;

– зразок – педагог правильно, емоційно, виразно виконує завдання, котре він ставить перед дітьми, що сприяє міцному засвоєнню матеріалу, стимулює розумову діяльність та є передумовою високоякісного виконання;

– словесний метод – це вміння послуговуватися словом. Методичні прийоми вивчення танцювальних рухів і танцювальних зразків народно-сценічної хореографії неможливі без словесних пояснень, вказівок. Послуговуватися словом та інтонацією керівник повинен обережно й артистично, щоб не принизити, не образити дитину. Керівник дитячого хореографічного колективу має постійно озвучувати своє бажання допомогти дитині поступово розкрити за посередництвом завдань поки що приховані її можливості. Перед показом руху педагог характеризує його, пояснює значення, яке він матиме для танцю. А показом підкреслює спочатку загальну точну форму руху, а потім – кожен нюанс зокрема, водночас говорячи про його значення для загальної форми танцю [6, с. 34];

– музичний супровід як методичний прийом є одним з найдієвіших засобів виховання. Під час прослуховування музики у вихованців виникають певні думки, почуття, образи, збагачується емоційна сфера, яка впливає на якість виконання танцювальних рухів.

Засвоєння дітьми прийомів виконання танцювально-лексичної групи рухів народно-сценічної хореографії у школах естетичного виховання дає змогу застосовувати свої знання під час виконання танцювальних етюдів і танцювальних композицій, що впливають на зацікавлення усім навчально-виховним процесом. Шлях виховання у дитини любові до народно-сценічної хореографії складний і тривалий, тому прищеплення інтересу до занять із хореографії залежить насамперед від створення атмосфери, в якій дитина може радісно та плідно працювати.

Аналіз навчально-виховного процесу хореографічних відділів дитячих шкіл мистецтв Волині та школи хореографічного мистецтва Палацу учнівської молоді м. Луцька засвідчив, що заняття з дітьми початкового рівня вчителі та керівники дитячих хореографічних колективів розпочинають із найпростіших технік і методики вивчення танцювальних рухів. Лексику народно-сценічного танцю, що базується на поставі корпусу, вивченні позицій рук, ніг, подають в ігровій формі. Техніка виконання танцювальних рухів поступово ускладнюється та наповнюється змістовністю відповідно до характеристик танцювального образу. Методична складова початкового рівня передбачає навчання дітей як майбутніх танцівників доволіно послуговуватися рухами для подальшого складання й засвоєння танцювальних комбінацій на матеріалі танців народів світу.

Оволодіння лексикою народно-сценічного танцю дітей наступного, основного, рівня передбачає поглиблене вивчення теоретичних основ і послідовне опанування різноманітних технік виконання танцювальних комбінацій, сформованих на основі лексичного матеріалу різних національностей. Вихованці основного рівня не лише спрямовують свої зусилля на оволодіння технічною основою танцювального руху, а й опановують образно-лексичну

характеристику приналежності руху. Основна мета завдань – формування вмінь і навичок, реалізацію творчої діяльності через виконання постановок, художньо-естетичного пізнання світу, індивідуальний підхід до творчої роботи, сприйняття прекрасного в танцювальному образі, що дає дітям змогу набути майстерності у виконанні технічних рухів народно-сценічного танцю.

Вищий рівень оволодіння танцювально-хореографічною майстерністю допомагає якнайкраще розвинути художні здібності й творче мислення учнів і задовольнити їхню потребу в самореалізації, підвищити зацікавленість хореографічним мистецтвом у цілому та поліпшити методичні навички для подальшого ускладнення технічної і методичної основи танцювальних рухів, що дає змогу дітям, які бажають продовжити навчання, оволодіти в танцювальному колективі народно-сценічного танцю професійною танцювальною майстерністю з подальшою професійною мистецькою орієнтацією. Вищий рівень хореографічної майстерності передбачає вивчення основ художньої інтерпретації танцювальних рухів та основ композиції, танцювальної комбінації, етюда чи танцювального номера. З учасниками танцювального колективу вищого рівня навчання іноді проводять і у формі індивідуальних занять для вдосконалення їхньої майстерності. Керівники танцювальних хореографічних колективів зосереджують увагу під час організації навчально-виховного процесу на формуванні культурно-естетичного світогляду дітей, вивченні народних обрядів і звичаїв народів світу, вихованні шанобливого ставлення до духовних цінностей українського народу та його мистецьких надбань на ниві танцювальної майстерності.

Таким чином, серед початкових мистецьких навчальних закладів Волині провідне місце займають школа хореографічного мистецтва ансамблю народного танцю “Радість” Палацу учнівської молоді міста Луцька, хореографічні відділи дитячих шкіл мистецтв. Викладацький склад цих навчальних закладів інтенсивно працює над урізноманітненням репертуару шляхом уведення до нього танців регіонального фольклору, а також вокально-танцювальних композицій сучасних вітчизняних композиторів. Розроблення нових педагогічних підходів до організації навчального процесу, використання новаторських методик як українських, так і зарубіжних педагогів-хореографів – важливі кроки, котрі вивели початкову хореографічну освіту Волині на якісно новий рівень розвитку і заклали початки її інтеграції в європейський освітній і мистецький простір.

ЛІТЕРАТУРА

1. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю: навч. посіб. для ін-тів культури / К. Василенко. – Київ : Мистецтво, 1996. – 496 с.
2. Василенко К. Український танець / К. Василенко. – Київ : Мистецтво, 1997. – 282 с.
3. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю / В. М. Верховинець. – Київ, 1990. – 152 с.
4. Гончаренко Ю. Моніторинг процесу викладання хореографії у системі загальноосвітніх закладів України / Ю. Гончаренко // Вища школа. – 2011. – № 4. – С. 33–37.
5. Гуменюк А. І. Українські народні танці / А. І. Гуменюк. – Київ, 1969. – 615 с.
6. Зайцев Є. Основи народно-сценічного танцю / Є. Зайцев, Ю. Колесниченко. – Вінниця, 2007. – 416 с.
7. Зубатов С. Основи викладання українського народно-сценічного танцю / С. Зубатов. – Київ, 1995. – 133 с.
8. Коваль П. Педагогічні засади розвитку особистісних якостей молодших школярів засобами ритміки та хореографії / П. Коваль // Обдарована дитина. – 2011. – № 12. – С. 44–47.
9. Максименко А. І. Методика викладання народно-сценічного танцю в позашкільному навчальному закладі // Актуальні питання мистецької освіти та виховання, 2015. – Вип. 1–2 (5–6). – С. 212–216.
10. Островська К. Український народно-сценічний танець у системі освіти / К. Островська // Культура України. – 2010. – Вип. 30. – С. 26–29.

11. Попик О. Виховання творчої особистості молодшого школяра засобами хореографічного мистецтва в позашкільних навчальних закладах / О. Попик // Педагогічний дискурс. – 2012. – № 13. – С. 281–284.
12. Таранцева О. О. Формування фахових умінь майбутніх вчителів хореографії засобами українського народного танцю : дис. канд. пед. наук : спец. 13.00.04 “Теорія і методика професійної освіти” / Таранцева Олена Олександрівна. – Інститут педагогіки і психології професійної освіти АПН України. – К., 2002. – 224 с.
13. Ткаченко Т. Народный танец: учеб. пособ. для театральних и хореогр. заведений / Т. Ткаченко. – М. : Искусство, 1962. – 655 с.
14. Шумилин Е. А. Психологические особенности личности старшеклассника / Е. А. Шумилин. – М., 1979. – 35 с.

REFERENCES

1. Vasylenko, K. (1996), *Leksyka ukraiskoho narodno-stsenichnoho tantsu: navch. posib. dlia in-tiv kultury* [Vocabulary of the Ukrainian folk and stage dance: teach. guidances for culture inst], Issue 3, Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
2. Vasylenko, K. (1997), *Ukainskyi tanets* [Ukrainian dance], Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
3. Verkhovynets, V. M. (1990), *Teoriia ukainskoho narodnoho tantsu* [Theory of Ukrainian folk dance], Kyiv. (in Ukrainian).
4. Goncharenko, Y. (2011), Monitoring the process of teaching choreography in the system of secondary educational institutions of Ukraine, *Vyshcha Shkola* [High School], no. 4, pp. 33–37. (in Ukrainian).
5. Humeniuk, A. I. (1969), *Ukrainski narodni tantsi* [Ukrainian folk dances], Kyiv (in Ukrainian).
6. Zaitsev, Ye. (2007), *Osnovy narodno-stsenichnoho tantsiu* [Basics of folk and stage dance], Vinnytsia. (in Ukrainian).
7. Zubatov, S. (1995), *Osnovy vykladannia ukainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu* [Basics of teaching Ukrainian folk and stage dance], Kyiv. (in Ukrainian).
8. Koval, P. (2011), Teaching principles of development the personal qualities of junior pupils by means of rhythm and choreography, *Obdarovana dytyna* [Gifted child], no. 12, pp. 44–47. (in Ukrainian).
9. Maksimenko, A. I. (2015), Methods of teaching folk-stage dance at extracurricular school educational institutions, *Aktualny pytannia mystetskoi osvity ta vykhovannia* [Actual issues of art education and training], Issue 1–2 (5–6), pp. 212–216. (in Ukrainian).
10. Ostrovska, K. (2010), Ukrainian folk stage dance in the educational system *Kyultura Ukrainy* [Culture of Ukraine], Issue 30, pp. 26–29. (in Ukrainian).
11. Popyk, O. (2012), Upbringing the creative personality of younger student by the means of choreographic art-school education, *Pedagogichniy dyskurs* [Pedagogical discourse], no. 13, pp. 281–284. (in Ukrainian).
12. Tarantseva, O. O. (2002), “The formation of professional skills of future teachers of choreography by the means of the Ukrainian folk dance”, the dissertation of Candidate. Pedagogical Sciences: 13.00.04 “Theory and Methods of Professional Education”, Institute of Pedagogy and Psychology of Professional Education of the Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine, Kyiv. (in Ukrainian).
13. Tkachenko, T. (1962), *Narodnyi tanets: ucheb. posob. dlia teatralnykh i khoreogr. zavedeniy* [Folk dance: teach. textbook for theatre and choreographical institutions], Moscow, Iskustvo. (in Russian).
14. Shumilin, E. A. (1979), *Psikholohicheskie osobennosti lichnosti starsheklasneka* [Psychological Features of the personality of senior student], Moscow. (in Russian).

Руслана Калин

**ВІХИ ТВОРЧОСТІ ЛЮДМИЛИ БОЖКО
У ДІАЛОЗІ ВОКАЛЬНИХ КУЛЬТУР**

У статті розглянуто творчу постать видатної української оперної співачки, професора і завідувачки кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка Людмили Божко. Здійснено своєрідний портрет мисткині крізь призму діалогу вокальних культур, ґрунтуючись на інформаційних матеріалах, отриманих з аналітичних, аудіо- та відео-джерел, а також із особистого інтерв'ю зі співачкою. Охарактеризовано взаємодію вокальних шкіл України, Большого театру та нових тенденцій розвитку вокального мистецтва і педагогіки у творчій біографії Л. Божко. Зроблено висновок, що, беручи участь у процесі конвергенції різних національних шкіл оперного виконавства, співачка сприяла увиразненню нових яскравих ознак високого мистецтва академічного вокалу в Україні.

Ключові слова: українська вокальна школа, вокальна культура, традиція, опера, театр.

Руслана Калин

**ВЕХИ ТВОРЧЕСТВА ЛЮДМИЛЫ БОЖКО
У ДИАЛОГЕ ВОКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР**

В статье рассмотрена творческая личность выдающейся украинской оперной певицы, профессора и заведующей кафедрой сольного пения Львовской национальной музыкальной академии имени Н. В. Лысенко Людмилы Божко. Осуществлено своеобразный портрет художницы сквозь призму диалога вокальных культур, основываясь на информационных материалах, полученных из аналитических, аудио- и видео-источников, а также из личного интервью с певицей. Охарактеризовано взаимодействие вокальных школ Украины, Большого театра и новых тенденций развития вокального искусства и педагогики в творческой биографии Л. Божко. В исследовании сделан вывод, что, участвуя в процессе конвергенции различных национальных школ оперного исполнительства, певица способствовала росту выразительности новых ярких признаков высокого искусства академического вокала в Украине.

Ключевые слова: украинская вокальная школа, вокальная культура, традиция, опера, театр.

Ruslana Kalyn

**THE LYUDMYLA BOZHKO'S CREATIVE STAGES
IN THE DIALOGUE OF VOCAL CULTURES**

Lyudmila Bozhko's creative figure as outstanding Ukrainian opera singer, professor and chief of the solo singing department of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy is considered in this article. Emphasis is placed on the interpenetration vocal traditions at the artist's biography.

The modern space is characterized by rapid interpenetration of cultures that largely applies to the vocal art. The ability to learn and work in different countries creates conditions for artistic convergence. In this situation it is important to preserve those achievements that characterize national vocal mode. Carriers of this mode are the luminaries of Ukrainian vocal school, among them Lyudmila Bozhko, opera singer, professor of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy.

Artist's creative figure considered in the light vocal dialogue of cultures based on materials obtained during personal interviews with the singer and on the basis of information, think, audio and video sources in the study.

Performing work and educational activities of Lyudmila Bozhko shows a combination of acquisitions Kyiv and Lviv vocal schools. During his studies in the Petro Tchaikovsky Kiev State Conservatory L. Bozhko, that is owner of lyric-coloratura soprano, was the winner of the Republican (Ukrainian) Vocal Competition (1964, Kyiv).

In 1965, the young singer was invited as a soloist of Lviv Opera and Ballet Theatre, which became the basis of professional stage experience. Along with the theatre, the singer collaborated with pop ensemble "Funny Violin" based by M. Skoryk. In the 1968–1975's she was a soloist of the Bolshoi Theater in Moscow, toured many cities in Russia, England, Italy, Poland, Czechoslovakia, Cuba.

Later, the singer once again became a soloist of Lviv Opera and Ballet Theatre (1975–1999), where she served many parties of Ukrainian (M. Lysenko, S. Gulak-Artemovskiy, V. Kyreyko, Y. Meytus, V. Gubarenko, B. Yanivskiy et al.) and foreign composers (G. Bizet, R. Wagner, K. M. Weber, J. Verdi, M. Glinka, G. Donizetti, R. Leoncavallo, W. A. Mozart, M. Rymyski-Korsakov, J. Puccini, P. Tchaikovsky, S. Prokofiev et al.). In addition to theatrical activities L. Bozhko has performed extensively in chamber genre in this period. In particular, this artist made many concert performances of monoopera "Tenderness" by V. Hubarenko in Colomyia, Lugansk, Krasnodon and Kyiv in 1996–1997.

In 1987 as the experienced singer she started teaching job at the Department of solo singing in Mykola Lysenko Lviv State Conservatory (now is the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy), and she is its head today. Globalization of world society affected areas and vocal pedagogy. L. Bozhko is among those teachers who actively and successfully working with foreign students. The experience of many years of performing and teaching activities of the singer embodied in methodological developments for opera ensembles study aspects of chamber operas, operatic and chamber and vocal works of Ukrainian composers.

Key words: *Ukrainian vocal school, vocal culture, tradition, opera, theatre.*

Оперно-вокальна виконавська творчість – один із найбільших здобутків української культури, протягом уже кількох століть займає гідне місце у світовому мистецькому просторі. Своєрідний художній архетип оперного співу українців є невичерпним джерелом збагачення вокального виконавства. Аналіз діяльності українських оперних митців, які презентують етнокультурний діалог у загальноакадемічному музично-театральному мистецтві, уможливив увиразнення традиції національної вокальної школи і, водночас, констатування зворотного процесу – привнесення особливостей іноетнічних вокальних архетипів до української вокальної культури. Вважаємо такий підхід актуальним і перспективним напрямком досліджень українського мистецтвознавства, оскільки, за умов прогресуючої глобалізації сучасного культурного простору, особливо важливими є і збереження національних традицій, і впровадження до вітчизняної культурної реальності кращих світових надбань.

Сучасний простір характерний стрімким взаємопроникненням культур, що великою мірою стосується і вокального мистецтва. Можливість вчитись і працювати у різних країнах створює умови для мистецької конвергенції. У цій ситуації важливо берегти і ті здобутки, які характеризують національний вокальний модус, носіями котрого є корифеї української вокальної школи; серед них – оперна співачка, народна артистка України, професор Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка Людмила Божко.

Постаті мисткині присвячені інформаційні публікації в періодичних виданнях, зокрема І. Горенко [4], З. Меньяло [11], А. Орфьонова [12], Л. Ревич та Л. Робакової [13], С. Успенської [19], в Українському радянському енциклопедичному словнику [18], а також спроби наукового осмислення діяльності співачки у дописах авторки даного дослідження [7].

Мета статті – розглянути творчу постать мисткині крізь призму діалогу вокальних культур, ґрунтуючись на матеріалах, отриманих у ході особистого інтерв'ю зі співачкою та на основі інформаційних, аналітичних, аудіо- та відеоджерел.

Виконавська творчість і педагогічна діяльність Людмили Божко демонструє поєднання надбань київської та львівської вокальних шкіл. Уродженка міста Полтави (1941), вона з дитинства увібрала природню українську співучість. В одному з інтерв'ю мисткиня сказала: "Я співаю, відколи себе пам'ятаю. Спогади про дитинство приводять мене у тихі вечори рідної

хати, до затишного міста Гребінки, що на Полтавщині. У нас вдома всі співали. І це допомогло мені в оперній творчості, концертній діяльності” [14]. Згодом Л. Божко розвинула вроджену співучість на основі здобутків традицій української і радянської вокальних шкіл.

Завдяки вродженій музикальності та хорошим природним голосовим даним майбутня співачка була прийнята у 1958 році на підготовче відділення Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського. Два роки стали роками засвоєння музичної грамоти, ознайомлення з музичною літературою, опанування основ вокального співу. В 1960 році Л. Божко зарахували на перший курс. Навчалась у класі народної артистки, професора Зої Гайдай – багатолітнього педагога, народної артистки УРСР та СРСР, лауреата Державної премії СРСР. Зоя Михайлівна була дочкою відомого українського фольклориста і хорового диригента Михайла Гайдая і зуміла прищепити своїй учениці особливу любов до рідної пісні, культури. Також З. Гайдай була винятково талановитим наставником і близьким другом¹, про що Л. Божко в 1989 році написала у спогадах “Незабутній друг” [2]. Партії, пройдені в класі під проводом досвідченої співачки, послідовність опанування виконавських труднощів, струнка система вокальної та художньо-естетичної роботи над роллю залишилися для Л. Божко керівними настановами на власному подальшому самостійному шляху. В класі тривала робота над дикцією, правильним фонетичним відтворенням іншомовних текстів, вільним оволодінням фортепіанним акомпанементом, фаховою і загальномузичною ерудицією, естетичним вихованням молодих співаків. Як згадує Л. Божко, настанови З. Гайдай були спрямовані не на відтворення авторитарних переконань щодо власного трактування твору й окремого сценічного образу, а на вияв і розвиток самостійності власного пошуку оригінального мистецького вирішення. В інтерв’ю Людмила Федорівна згадувала про те, що Зоя Михайлівна була талановитим педагогом, якою захоплювались як блискучою співачкою і надзвичайно ерудованою особистістю у питаннях музичного й театрального мистецтва, яка досконало володіла фортепіано і французькою мовою. Викладач з особливою повагою ставилася до індивідуальності кожного студента і намагалася не тільки навчити академічному вокалу, а й усебічно розвинути вихованців – перекладала тексти опер, залучала до відвідування вистав та ін. У роки навчання Л. Божко стала лауреаткою Республіканського (всеукраїнського) конкурсу вокалістів (1964, Київ). Володарка лірико-колоратурного сопрано, Л. Божко закінчила Київську консерваторію в 1965 році.

У 1965–1968 рр. молода співачка була запрошена солісткою Львівського театру опери та балету, який послужив основою здобуття фахового й сценічного досвіду. В 1940–1960-х рр. у театрі відбувалися вистави під орудою М. Колесси, А. Солтиса, Г. Рісмана, О. Пресіча, О. Ковальського, Я. Вошача, С. Арбіта, Л. Гончара, Г. Орлова, І. Лацанича, Е. Гульбіса, Ю. Луціва та ін. [8–10]. Головний диригент Львівської опери у 1953–1963 рр. Я. Вошак приділяв максимально можливу в умовах радянської дійсності увагу до національного музично-театрального репертуару – здійснив першопрочитання опери Ю. Мейтуса “Украдене щастя”, що стала невід’ємним атрибутом під час декад української культури у Москві; опери “Лісова пісня”, удостоєної диплома лауреата Першої української театральної весни I ступеня, й балету “Тіні забутих предків” В. Кирейка, балетів А. Кос-Анатольського “Хустка Довбуша”, “Сойчине крило”, опери “Назустріч сонцю” (“Заграва”) [5]. До початку 1960-х рр. театр вийшов на високий виконавський рівень, у 1956 р. закладу присвоєно ім’я І. Франка, в 1961 р. театр отримав статус академічного [8]. Згодом, у 1960-х рр. театр поповнився новими виконавцями, серед яких: В. Герасименко, Т. Братківська, Т. Поліщук, Я. Чайка, Т. Дідик, О. Врabelь, Г. Кузовков, В. Луб’яний, Н. Тичинська, В. Ігнатенко та ін. З часом цю плеяду молодих талантів поповнила і Людмила Божко. Етапними партіями співачки цього періоду стали Джільда (“Ріголетто”), Віолетта (“Травіата”), Дездемона (“Отелло”), Леонора (“Сила долі”) в операх Дж. Верді, Розіна (“Севільський цирульник”) Дж. Россіні, Марфа (“Царева наречена”) М. Римського-Корсакова, Іоланта в однойменній опері П. Чайковського. За високохудожню інтерпретацію образів сучасного українського оперного мистецтва (Гафійка – “Багряні зірниці”

¹ Про спільну творчу діяльність із З. Гайдай у Харківському та Київському оперних театрах опублікував спогади знаний диригент В. Тольба [16].

С. Жданова, Люба Шевцова – “Молода гвардія” Ю. Мейтуса, Настка – “У неділю рано...” В. Кирейка) Л. Божко була удостоєна звання заслуженої артистки УРСР (1968).

Паралельно з театром співачка співпрацювала з естрадним ансамблем “Веселі скрипки”, котрий заснував М. Скорик. Цей колектив, з яким свого часу концертували також Дмитро Гнатюк, Анатолій Мокренко, Борис Жайворонок, не тільки виступав на сценах Львова, а й був постійним учасником гала-концертів у Києві та Москві (Кремлівський палац з’їздів).

Невдовзі, у 1968 р., Л. Божко була прийнята за конкурсом у солісти Большого театру в Москві, на сцені якого дебютувала в партії Розіни; наступними особливо успішними образами стали Сюзанна¹, Віолетта², Марфа, Джильда. Як зазначав педагог ДАБТУ Анатолій Орфьонов на початку творчої кар’єри співачки у Москві, “солістці Большого театру Людмили Божко всього двадцять шість років. Але в неї вже достатньо цікава творча біографія... Із серпня минулого року Л. Божко працює у Большому театрі. За короткий термін, після успішного дебюту в “Севільському цирюльнику”, де Божко виконала партію Розіни, вона підготувала ролі Марфи в “Царевій нареченій” та Віолетти в “Травіаті”. Вдалий початок дає підстави думати, що на радянській оперній сцені народилася ще одна цікава актриса. Від Людмили Божко ми вправі очікувати багато” [12]. З Большим театром мисткиню пов’язує період творчого зростання, активної виконавської діяльності (1968–1975 рр.). “Кар’єра складалася успішно. Великий театр не терпить провінційності, непрофесіоналізму. Я активно працювала, не вередувала, як деякі “зірки”, думаю, що зі мною було легко і режисеру, і диригентові, й партнерам. Це я і називаю професіоналізмом” – розповідала Л. Божко [1]. Її партнерами на сцені Большого театру були І. Архіпова, О. Образцова, Т. Синявська, С. Нестеренко, В. Атлантов, з якими Л. Божко гастролювала у численних містах Росії, в Англії, Італії, Польщі, Чехословаччині, на Кубі. У доробок співачки увійшли більшість провідних сопранових партій. У цей період (у 1971 р.) було записано телепрограму та вініловий диск із Завершального концерту фестивалю мистецтв “Московські зірки” з Палацу з’їздів. У програмі концерту, поряд із солістами Большого театру Н. Сорокіною, Ю. Владимировим, Є. Нестеренко, Т. Синявською і солістом Одеської опери М. Огреничем, виступила й Л. Божко, виконавши арію Снігуроньки з опери М. Римського-Корсакова і знамениту “Тарантелу” Дж. Россіні.

Подальший етап творчої діяльності Л. Божко знову пов’язаний зі Львовом, куди вона поїхала за чоловіком – оперно-симфонічним диригентом Ігорем Лацаничем, згодом народним артистом України та Республіки Татарстан, який після творчої діяльності у Донецькому театрі (1970–1975) майже 20 років працював головним диригентом Львівської опери. Отож, від 1975 р. Л. Божко, збагачена досвідом роботи на головній сцені СРСР, повернула до виконавської, а згодом – і педагогічної діяльності в Україні, привносячи набуті знання та вміння в український вокальний модус, збагачуючи тим самим і рідний мистецький простір. Співачка стала солісткою Львівського театру опери та балету (1975–1999), де мала в репертуарі масштабний перелік партій українських (М. Лисенко, С. Гулак-Артемівський, В. Кирейко, Ю. Мейтус, В. Губаренко, Б. Янівський) і зарубіжних композиторів (Ж. Бізе, Р. Вагнер, К. М. Вебер, Дж. Верді, М. Глінка, Г. Доницетті, Р. Леонкавалло, В. А. Моцарт, М. Римський-Корсаков, Дж. Пуччіні, П. Чайковський, С. Прокоф’єв та ін.). Означений період був переломним в історії трупи театру, ослабленого протягом попереднього десятиліття фінансовими та реорганізаційними негараздами. Натомість у середині 1970-х рр. зміцнів, набув досвіду і творчо виріс виконавський колектив, поповнилася новими силами група солістів. Окрасу оперної трупи склали Олександр Врабель, Людмила Жилкіна, Володимира Чайка, Тамара Дідик, Тетяна Поліщук, Теофіля Братківська, Георгій Кузовков, Констянтин Голубничий, Ярослав Головчук, Володимир Ігнатенко, Віктор Лужецький та представники київської вокальної школи Валентина Герасименко, Ганна Дашак, Людмила Божко, Ніна Тичинська. Було поповнено оркестр, зріс виконавський рівень хору.

Серед відгуків преси, де згадана діяльність Л. Божко у Львівській опері, наведемо фрагмент публікації театрознавця Т. Степанчикової про виставу “Украдене щастя”

¹ У ролі Фігаро – виходець зі Львова Юрій Григор’єв.

² Барон – виходець із Борислава Віктор Нечипайло.

Ю. Мейтуса: “Анна – Людмила Божко... багато в чому неочікувана: то сміється, то тріумфує у своєму монолозі “І молилась. І поклони клала”, і раптом згасла – “Не хочу й думати про нього”. Рідко й на драматичній сцені зустрінеш актрису таких цілісних і сильних пристрастей, як Людмила Божко в партії Анни” [15].

Окрім театральної діяльності, у цей період Л. Божко інтенсивно виступала і як камералістка, беручи приклад зі своєї викладачки З. Гайдай, котра була інтерпретаторкою широковідомих камерно-вокальних творів, романсів, арій, пісень та популяризаторкою новітніх композицій. Концертний репертуар Л. Божко склали композиції Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Л. Бетовена, Р. Штрауса, Г. Вольфа, М. Глінки, С. Рахманінова, О. Даргомижського, П. Чайковського, С. Танєєва, а також ряду українських композиторів різних епох: М. Лисенка, М. Кропивницького, К. Стеценка, Я. Степового, Ф. Надененка, Б. Фільц. Значну увагу в своїх камерних програмах співачка приділила й багатій творчості галицьких композиторів – О. Нижанківського, Д. Січинського, С. Людкевича, Є. Козака. Людмила Божко була учасницею більшості декад українського мистецтва у республіках колишнього СРСР, здійснила записи на грамплатівки та фондові записи окремих партій та номерів із опер “Телефон” Д. К. Менотті, “Довбуш” С. Людкевича, численних оперних арій з опер “Богема” Дж. Пуччіні, “Трістан та Ізольда” і “Тангойзер” Р. Вагнера, “Юланта” П. Чайковського, “Одеська балада” Б.-Ю. Янівського, з оперети “Весела Вдова” Ф. Легара. Як камералістка взяла участь у тематичних і ювілейних вечорах, фестивалях А. Дідура, С. Монюшка, належала до творчих керівників проекту “Молоді композитори України”. У 1996–1997 рр. мисткиня здійснила низку концертних виконань моноопери В. Губаренка “Ніжність” у Коломиї, Луганську, Краснодарі та Києві.

У 1987 р. досвідчена співачка розпочала педагогічну роботу на кафедрі сольного співу Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, а сьогодні є її завідувачем. Серед випускників мисткині – Юлія Лисенко, лауреатка першої премії міжнародного конкурсу “Art and Education in the XXI-st Century” (2004), солістка Львівської опери; Анна Ковалко як камерна співачка гастролює в Україні, Чехії, Польщі, Австрії, Німеччині, є дипломанткою 34-го конкурсу ім. А. Дворжака та переможницею Вокального конкурсу ім. С. Людкевича у Львові, учасниця численних міжнародних фестивалів у Києві, Карлових Варах, Львові та багато інших; солістки Львівської опери Тетяна Оленич, Анастасія Корнуняк, Вероніка Коломіщева; солістка Київської опери Ірина Поштарюк, солістка Київської оперети Наталя Кухар, солістка Львівської філармонії Ніна Карпінєць. Процеси глобалізації світового суспільства торкнулись і сфери вокальної педагогіки. Людмила Божко – серед тих педагогів, які активно та плідно працюють з іноземними студентами.

Досвід багаторічної виконавської та педагогічної діяльності Людмили Федорівни втілений у методичних напрацюваннях з питань оперних ансамблів, дослідженні аспектів розвитку камерної опери, оперної і камерно-вокальної творчості українських композиторів. Професор уклала навчальний посібник-хрестоматію для співу “Український романс” [3]. У 2011 році вийшла книга спогадів, статей, матеріалів про видатного диригента Ігоря Лацанича, яку впорядкувала Л. Божко [6]. А в 2013 році світ побачило прекрасне видання М. Тороповського “Одвічний сад божественних пісень” про життєвий і творчий шлях мисткині [17].

Людмила Божко – серед митців із талантом “від Бога”, з добрим вишколом, працелюбством, волею і харизматичністю. Беручи участь у процесі конвергенції різних національних шкіл оперного виконавства, співачка сприяла увиразненню нових яскравих ознак високого мистецтва академічного вокалу в Україні. А в учнях мисткині українська виконавська вокальна школа відкриває широкі горизонти для подальшої творчої співпраці у масштабі світової вокальної культури, намічає перспективи подальших конвергентних діалогів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бог допомагає тому, хто добре потрудився / Інтерв’ю вела Н. Лакуша // Зоря Полтавщини. – 2003. – 31 липня.
2. Божко Л. Незабутній друг / Людмила Божко // Музика. – № 4. – 1989. – С. 28–31.

3. Божко Л. Український романс : навч. посібник-хрестоматія / Людмила Божко. – Львів : Українські технології, 2005. – 180 с.
4. Горенко І. Успішний дебют / І. Горенко. – Львівська правда. – 1965. – 4 грудня.
5. Драган О. В. Постать Ярослава Вошчака в контексті розвитку диригентської культури другої половини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Драган Олександр Васильович. Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. – Львів, 2010. – 20 с.
6. Згадаймо, братія моя... : Спогади, статті, матеріали [про видатного диригента Ігоря Лацанича] / [Упор. Божко Л. Ф., ред. Тороповський М. М.]. – Львів : Проман, 2011. – 262 с.
7. Калин Р. Й. Конвергенція регіональних вокальних шкіл України у проекції на творчу діяльність Людмили Божко / Руслана Калин // Тези XIII Міжнародної науково-практичної конференції “Молоді музикознавці України”. – Київ : КІМ імені Р. М. Глієра, 2–5 лютого 2011. – С. 70–71.
8. Львівський державний академічний театр опери і балету імені С. Крушельницької : офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.lvivopera.org>
9. Львівський національний академічний театр опери і балету імені Соломії Крушельницької : офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.opera.lviv.ua>
10. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові: від Консерваторії до Академії (1939–2003): [в 2 т.]. Т. II (1939–2003) / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Львів : Сполом, 2003. – 200 с.
11. Меньяло З. Познакомьтесь с Людмилой Божко / З. Меньяло. – Комсомолец Донбасса. – Донецк. – 1976. – 3 декабря.
12. Орфёнов А. Биография складывается интересно / Анатолий Орфёнов // Театральная жизнь. – 1969. – № 8. – С. 17.
13. Ревич Л. Солістка Большого театру / Ревич Л., Рибаківа Л. – Львівська правда. – 1969. – 26 січня.
14. Спасибі за оплески / Запис О. Паламарчук // Вільне життя. – 1984. – 29 червня.
15. Степанчикова Т. Об извечной жажде счастья. Заметки на полях программки спектакля “Украдене щастя” Ю. Мейтуса во Львовском театре оперы и балета им. И. Франко / Т. Степанчикова // Львовская правда. – 1990. – 7 января.
16. Тольба В. Маленькі нотатки про велику артистку / Веніамін Тольба // Музика. – 1972. – № 4. – Липень–серпень. – С. 22.
17. Тороповський М. Одвічний сад божественних пісень : портрет народної артистки України, професора Людмили Божко / М. М. Тороповський. – Львів : Сполом, 2013. – 142 с.
18. Український радянський енциклопедичний словник : [в 3 т.] / [редкол.: А. В. Кудрицький (відп. ред.) та ін.]. – 2-ге вид. – К. : Голов. ред. УРЕ, 1986. – Т. 1. – С. 192.
19. Успенская С. Как в сказке / С. Успенская // Советская женщина. – 1971. – № 1. – С. 40.

REFERENCES

1. Lakusha, N. (2003), God helps him who labored well, *Zoria Poltavshchyny* [Star of Poltavshchyna], July 31. (in Ukrainian).
2. Bozhko, Liudmyla (1989), The unforgettable friend, *Muzyka* [Music], no. 4, pp. 28–31. (in Ukrainian).
3. Bozhko, Liudmyla. (2005), *Ukrainskyi romans, navchalnyi posibnyk-khrestomatiia* [Ukrainian song, the tutorial-reader], Lviv, Ukrainski tekhnolohii. (in Ukrainian).
4. Horenko, I. (1965), The successful debut, *Lvivska pravda* [Lviv truth], December 4. (in Ukrainian).
5. Dragan, O. V. (2010), “Yaroslav Voschchak’s personality in the context of development of conductor’s culture of the second half of XX age”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Art), 17.00.03, L’viv M. Lysenko National Music Academy, Lviv, 21 p. (in Ukrainian).
6. *Zghadaimo, bratiia moia..., Spohady, statyi, materialy [pro vydatnoho dyryhenta Ihoria Latsanycha]* [Remember, my brothers ..., Memories, articles, materials [the famous conductor Igor Latsanych], Streamlining by Bozhko, L. F., edition by Toropovsky, M. N., Lviv, Proman. (in Ukrainian).

7. Kalyn, R. Y. (2011), "The convergence of regional vocal schools of Ukraine in the projection on creative activities by Liudmyla Bozhko", *Konverhentsiia rehionalnykh vokalnykh shkil Ukrainy u proektsii na tvorchu diialnist Liudmyly Bozhko. Tezy XIII Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii "Molodi muzykoznavtsi Ukrainy"* [The young musicologists of Ukraine. Conference proceedings of the 10 th International Scientific Conference], Kyiv, KIM imeni R. M. Hliiera, February 2–5, pp. 70–71. (in Ukrainian).
8. *Lvivskiy Natsionalnyi akademichnyi teatr opery i baletu imeni S. Krushelnytskoi*, S. Krushelnytska Lviv National Academic Opera and Ballet Theater, available at: <http://opera-theatre-lviv.virtual.ua/ua/> (access February 15, 2017).
9. *Lvivskiy natsionalnyi akademichnyi teatr opery i baletu imeni S. Krushelnytskoi*, S. Krushelnytska Lviv National Academic Opera and Ballet Theater, available at: <http://www.opera.lviv.ua> (access February 10, 2017).
10. Mazepa, L. and Mazepa, T. (2003). *Shliakh do muzychnoi akademii u Lvovi: vid Konservatorii do Akademii (1939–2003). T. II (1939–2003)* [The path to the Music Academy in Lviv from the Academy Conservatory (1939–2003), vol. II (1939–2003)], Lviv, Spolom. (in Ukrainian).
11. Menyaylo, Z. (1976), Meet with Lyudmila Bozhko, *Komsomolets Donbassa* [Komsomolets of Donbass], Desember 3. (in Russian).
12. Orfenov, A. (1969), The biography is interesting, *Teatral'naya zhizn'* [Theatrical life], vol. no. 4, p. 17. (in Russian).
13. Revych, L. and Rybakova, L., (1969) The soloist of the Bolshoi Theater, *Lvivska pravda* [Lviv truth], January 26. (in Ukrainian).
14. Record by Palamarchuk, O. (1984), Thanks for cheering, *Vilne zhyttia* [Free life], June 29. (in Ukrainian).
15. Stepanchikova, T., (1990), On the eternal thirst for happiness. Notes on the margins of the program of the play "Stolen Happiness" by Y. Meitus at the I. Franko Lviv Opera and Ballet Theater], *L'vovskaya pravda* [Lviv truth], January 7. (in Russian).
16. Tolba, Veniamin. (1972), The little notes about the great actress, *Muzyka* [Music], no. 4, July–August, p. 22. (in Ukrainian).
17. Toropovs'kyi, Mykola (2013), *Odvichnyi sad bozhestvennykh pisen : portret narodnoi artystky Ukrainy, profesora Liudmyly Bozhko* [Eternal Garden of Divine Songs: The portrait of People's Artist of Ukraine, Professor Lyudmila Bozhko], Lviv, Spolom. (in Ukrainian).
18. *Ukrainskyi radianskyi entsyklopedychnyi slovnyk, V 3-kh tomakh* [The Ukrainian Soviet Encyclopedic Dictionary, In 3 volumes], (1986), Editors: A. V. Kudryts'kyu (Executive Editor) et al., 2nd edition, Kyiv, Holovna reaktsiya URE, vol. 1, p. 192.
19. Uspenskaya, S. (1971), As in a fairy tale, *Sovetskaya zhenschina* [Soviet woman], no. 1, p. 40. (in Russian).

УДК 78.087.6; 821.161.2 "8/14"

Богдан Кіндратюк

ВОКАЛЬНІ ЖАНРИ КНЯЖОЇ ДОБИ НА СТОРІНКАХ "ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ" МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО

У статті вперше досліджено "Історію української літератури" М. Грушевського як джерело відомостей про вокальні жанри княжої доби. Розглянутий матеріал з фольклору, писемної словесності, зокрема епосу, народної християнської поезії, легенд, полемічних праць інтерпретовано й уводиться в науковий обіг. Охарактеризовано давнє побутування в житті народу сольного й гуртового співу, його функції, виконавське мистецтво тощо.

Ключові слова: "Історія української літератури", М. Грушевський, вокальні жанри, княжа доба.

Богдан Киндратиук

**ВОКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ КНЯЖЕСКОГО ПЕРИОДА НА СТРАНИЦАХ
“ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ” МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО**

В статье впервые исследовано “Історію української літератури” М. Грушевського как источник сведений о вокальных жанрах княжеского периода. Изученный материал, касающийся фольклора, письменной словесности, в частности эпоса, народной христианской поэзии, легенд, полемических трудов интерпретирован и введен в научный оборот. Охарактеризовано давнее бытование сольного и коллективного пения, его функции, исполнительское искусство в жизни народа.

Ключевые слова: “Історія української літератури”, М. Грушевський, вокальные жанры, княжеское время.

Bohdan Kindratiuk

**VOCAL GENRES OF PRINCELY ERA ON THE PAGES
OF “HISTORY OF UKRAINIAN LITERATURE” BY MYKHAILO HRUSHEVSKYI**

The spiritual life of the people displayed by the outstanding researcher with the outlook of positivist historian M. Hrushevskiy (1866–1934) in the six-volume “History of Ukrainian Literature” contains a great amount of material from folklore, written literature, epics, folk Christian poetry and legends, polemical works. It includes valuable information not only on the development of literature or musical instruments, but often refers to singing. Therefore, the purpose of the article is to outline vocal genres in Princely times, namely solo and collective performance (ensemble and choir), to show its functions, use in everyday life, military and rituals, images of performers, to inform about the old singers, their skills. These studies bring us closer to assessing Ukrainian originality, showing “locality” of lyric tradition. Foremost, the multi-volume work of historian outlines the beginnings of art, its role as a means to improve mood, to increase energy, to strengthen social solidarity. It mentions existence of standard forms of ritual poetry and recitative genres (incantations, laments, glorifications, epic works) in ancient times. It emphasizes the close connection between text, rhythm and melody of old songs. Since ancient times, musical instruments were heard alongside singing and dancing. Music was an element of syncretism in both the old religion and the new one. Description of sound environment as a precondition for its reflection in music, faith in the power of sounds is found in epic works (they appeared on the territory of Princely Ukraine). Bylinas mention the participation of parishioners in divine services, performance of sacred hymns. The six-volume work shows the significance of handwritten prayer books, which were sometimes taken with bells and icons by Kyiv invaders. Development of music was facilitated by celebrations of various festive occasions. Respect for it and belief in the power of sounds were common. Skomorokhs played a significant role in the development of singing, but such professional communities were gradually banned. Impulses to the creation of epics are seen in situations where people under impressions of battle sang praises to the main battle heroes. This is how the events in “The Tale of Igor’s Campaign” are described. Performances of groups of “merry people” at meetings, weddings, funerals were prototypes of asking formulas that had a prominent role in the design of carols, influenced their motives and themes. There are also devout verses among the works of heroic-epic and religious-legendary trends. They were sung during church holidays, they sounded at feasts. The healing music is mentioned in the spiritual verses too. The work mentions singers-seers and the possibility of simultaneous creation and performance of monumental works like “The Tale of Igor’s Campaign”. Thanks to variable melodious musicality of presentation and being filled with snatches of songs, this work is granted the high artistic value. It is believed that it was originally sung like Boyan’s songs. Studies of M. Hrushevskiy revealed that professional singers stayed at the courts of nobles and helped princes (knyazes) and boyars fill their grey days. This confirms the entertaining and health-improving role of singing. In the mentioned

parts of “Galicia-Volyn Chronicle”, readers are informed about “the famous singer Mytusa”. There are chronicle settlements that serve as a certain echo of cities and villages being filled with music such as Zvenyhorod city, Skomorokhy village. References to vocal music in the literature have granted many usual epithets regarding its sound and inspired writers and poets to use nice motives, accurate metaphors.

Key words: “History of Ukrainian Literature”, M. Hrushevskiy, vocal genres, Princely era.

На різнобарвному полотні духовного життя народу, що проаналізував видатний дослідник зі світоглядом історика-позитивіста М. Грушевський (1866–1934) у шеститомній *Історії української літератури*, не тільки подано цінні відомості про її розвиток, розвій музично-інструментальної культури, а й окреслено вокальні жанри. Однак ця літературознавча праця, де дивовижним чином упорядковано величезний матеріал, майже не використана як джерело відомостей про сольний і гуртовий спів, вона ще не стала активним чинником самоусвідомлення в історії вокальної музики тощо. Такі дані набувають актуальності стосовно залучення естетично засвоєних пам’яток “давньоруської культури до виховання національної свідомості, для побудови нової української культури, що була б гідною народу України та тих цінностей, що їх він устиг уже створити для скарбниць світової цивілізації” [11, с. 277].

Згадане фундаментальне зібрання творів М. Грушевського привернуло особливу увагу під час відзначення 150-х роковин із дня народження вченого. Значення багатотомника полягає не тільки у великому фактичному матеріалі, дібраному з найдавнішого фольклору, писемної словесності, зокрема епосу, народної християнської поезії та легенд, полемічних праць, а й у глибокому аналізі явищ літературного процесу, методологічних новацій і талановитих суджень під час пояснення результатів. Але основною причиною відсутності звернень до *Історії української літератури* М. Грушевського є, на наш погляд, недавні табу на використання його творів, пізні опублікування всіх її частин, осторога окремих дослідників перед результатами наукового доробку вченого тощо. Тільки недавно деякі його праці застосовано в окресленні українського пісенного фольклору [12]. Уперше широко це дев’ятикнижжя ми використали як джерело органологічних відомостей [8], зокрема про дзвонарську культуру [9], середньовічних музик [10]. Однак часті згадки про спів на сторінках *Історії української літератури* потребують спеціальних студій, що спонукає до нового її опрацювання як важливої першооснови вивчення вокальної музики.

Мета статті – окреслити побутування у княжу добу вокальних жанрів, відображених на сторінках *Історії української літератури* М. Грушевського, показати, що і як він приробирав, урахувати характер поданих анотацій або опису тощо. Тобто мовиться не лише про збір матеріалу, а про його пояснення, класифікацію, уведення в музикознавчий обіг.

У тлумаченні відомостей про спів корисні не лише ті літературні твори, в яких воскресає відповідь на запитання історика: “Чим жили, що думали, яким богам молились сі покоління XIV–XVI вв., коли затихли княжі співці, клирошане-вітії, книжники і філософи, що кидали окрухи від свого багатого столу між маси “простих”? Що оповідали, що співали сі “прості” покоління?” [5, с. 7]. Такі розмисли закликають до вивчення творів, у яких згадані вокальні жанри княжого часу: сольний і гуртовий спів (ансамблевий та хоровий), його функції, формування жанрів, їхнє становлення й використання в побуті, війську і ритуалах, зміст творів, образи піснеспівів, відомості про давніх співців, їхню майстерність тощо.

Початки мистецтва, його функції М. Грушевський цілком правильно бачив у людському колективному крику, ритмічному рухові й розміреному гуці, викликаному ударами долонь та різних інструментів. Розглядав їх засобами піднесення настрою, енергії і соціальної солідарності [2, с. 63].

Вивчаючи словесне мистецтво, його зв’язки з іншими видами людської діяльності, літературознавець наголосив: “Кожна, можна сказати, фраза і кожне слово являються поетичним образом, викликаним емоцією й уявою творця, який передає його слухачеві так, як поет передає поетичний образ, артистичний твір” [2, с. 59]. Водночас дослідник відзначав відбір найбільш влучних слів, образів, акцентував на зв’язку слова й музики: “Розвій поетичних форм стояв у тіснім зв’язку з розвоєм іншого мистецтва – власне того, яке так само, як і

мистецтво словесне, ґрунтується на ритмовім руху: на ритмі в часі, а не в просторіві. Се, крім поезії в широкім значенні, тоніка взагалі: музика, спів – і танець” [2, с. 61]. А використання в студіях указівок світової етнографії, а не лише слов’янської чи індоевропейської, наближає “нас до розв’язання головної проблеми: оцінки української оригінальності в трактуванні інтернаціонального матеріалу” [2, с. 368].

Учений закликав до співпраці істориків літератури, фольклористів, етнологів, соціологів і музикознавців, “котрих участь незвичайно важна при тіснім зв’язку тексту, ритму і мелодії в старій пісенності” [2, с. 117]. Відповідно в студіях відгомону творчості родоплемянних часів він намагався дати музикознавчий аналіз поетичної структури й належності до певної обрядової, ліричної традиції та історичної поезії. Завдяки цьому переконливо доведено їх “оригінальність”, “місцевість”, наявність у найдавніші часи кількох типових форм творчості обрядової поезії та речитативних жанрів – замовлянь, голосінь і героїчних “слів” – величань, епічних жанрів – дум” [7, с. 376].

Віддавна разом зі співом і танцями люди використовували музичні інструменти: “У троїцьку суботу по селах і погостах сходяться мужі і жени на жальниках (могилах) і плачуться на гробах з великим криком, а коли почнуть грати скоморохи, гудці і перегудниці, люди, перервавши плач, починають скакати і танцювати, і в долоні бити, і пісні сатанинські співати” [2, с. 146–147]. Історик відзначив поважне місце в таких ігрищах плачів-голосінь: “Похоронний плач у східних слов’ян повторювався періодично, при поминках, або обрядовім годуванні небіжчиків,... поминальна відправа не оберталась у межах самого голосіння, а переходила до різних пісень “сатанинського”, себто передхристиянського, характера” [2, с. 147].

Місце й причина співу, застосування при цьому музичних інструментів пояснюється “розвоєм інтенсивнішого хліборобства і його центральною ролею з життя: вироблення хліборобського календаря і зв’язаних з ним свят та обрядів” [2, с. 168]. Подібно з мотивами, пов’язаними з організацією війська. В аналізі *робочих пісень*, вивченні проявів “одначального сполучення творчої сили ритму й слова” зауважено психологічні основи дії музики, коли “людина відчувала містичну, магічну силу музикального ритму над роботою, над матерією, над доохресним світом” [2, с. 157].

Те, що дослідник вирізняє з-під поволоки християнства елементи старого світогляду й інші складові нового набожного синкретизму, підтверджує вагоме місце співу в системі “обрядів і відправ, якими старий українець уставляв свої відносини до доохресного світу, до правлячих ним сил, до свого людського оточення і до поколінь одшедших, котрим завдячував своє існування” [2, с. 227]. Тобто як у старій релігії, так і в новій музикування було елементом синкретизму й складовою проходження річного кола, виростало з різних моментів родинно-господарського життя, оточених обрядами, святами й забавами. Їх згодом, як зауважено, здебільшого зібрав колядно-щедрівочний репертуар, почасти весільний обряд [2, с. 229].

Опис звукового довкілля як передумову його відображення в музиці, віри в силу звуків знаходимо у билинних творах (вони завершили своє формування в добу пізнього Середньовіччя). Їхнє походження як провідного жанру давньої української епіки пов’язують із Київською Руссю, де вони набули широкого розвитку. Билини виконували особливі співці в супроводі струнно-щипкового інструмента (гусел, згодом кобзи). У речитативно-мелодизованій формі піднесено-героїчного змісту не тільки оспівували подвиги народних героїв, а й змальовували побут, звичаї, пісенно-музичні реалії тощо. Ці твори становлять велику епічну традицію Сходу й Півночі та є її кінцевою межею [5, с. 122–151]. В Україні билина поступово трансформується у фольклорні жанри, зокрема балади. Завершальні прославні епізоди билин переходять у думи, як і загалом билинна епічна традиція перетворюється на історичні думи [1, с. 59–72].

Відомості про участь парафіян у богослужіннях і, певно, виконання сакральних піснеспівів, час їхнього виконання теж є в билинах: “Другого дня ранесенько задзвонили до заутрені, пішли князі та бояри до заутрені” [5, с. 137]. Тому в писемних творах, що упорядкував історик, часто згадано церковний спів [3, с. 81; 4, с. 181], зокрема під час всеношних стоянь [3, с. 95], виконання псалмів чи напам’ять Псалтиря [3, с. 86, 91], тропаря Богородиці [2, с. 225] та ін. Значення богослужбових книг, без яких важко налагодити церковний піснеспів, підтверджує те, що їх захопило військо Андрія Суздальського (бл. 1111–1174) у Києві

1169 року разом із дзвонами, іконами, церковним начинням [4, с. 24]. Славлячи це місто, панеґіристи зауважували, що воно найславніше серед інших, бо “весело грає і хвально співає!” [4, с. 100]. Прикладом значного поширення в XII ст. грецьких церковних співів серед людей є спогад про щоденне виконання “Киріє елейсон” [2, с. 130]. Польське військо теж шло в бій, “співаючи керелешь [киріє елейсон], і сильний голос реве в полку їх” [4, с. 160]. Згаданий спів у поученнях проти пияцтва чи зверненнях до монашої братії [3, с. 74–76].

Опис мальовничих частувань, *празників*, відзначення інших святкових okazji із закликами добра, успіху в дім господаря, його родині тощо, дав змогу побачити в них участь професійних музик-виконавців. Виступи компаній *веселих людей* на сходинах, весіллях, поминках склали прототипи просильних формул, що відіграють визначну роль у конструкції колядок, діють на добір їхніх мотивів і тем [2, с. 229]. Як бачимо, розвитком вокальної музики сприяли *великі всенародні пири*, зокрема під час обряду *посадження на коня*. Дослідник вважав, що вони були пов’язані “з величальними піснями і різними продукціями професійних співців-рапсодів, очевидно, на теми героїчні передусім” [2, с. 248].

Імпульси до творення музики вчений вбачав у ситуаціях, коли під враженням явища складала “піснь славу” – похвала головним героям походу і заразом усій дружині” [5, с. 17]. Так оспівані події в *Слові о полку Ігоревім*. Історик згадує пісні про Кончака († 1203), гудця Оря, який творив 1125 року в Києві, зокрема співав про успішні походи руських князів. Складала й виконували епос народні співці. Саме про одного з таких згадано в ліричному переказі поеми на початку Галицько-Волинського літописного зводу [5, с. 17].

Значимість мистецько обдарованої особи підтверджує аналіз поетичних творів Володимирового циклу, де згадано *відущих* поетів-співців [3, с. 142]. У цьому полягає їхня прогностична функція. Ще оцінка майстерності музик княжої доби впливає з припущення, що Боян “творив гуслами, а не пером” [3, с. 168]. Тобто можливе одночасне компонування й виконання подібних *Слову о полку Ігоревім* масштабних творів. У його різнорідній співучій музичальності викладу, наповненості уривками пісень, зокрема голосінь, полягає висока мистецька цінність пам’ятки [3, с. 185]. Вважають, що її спочатку співали подібно до Боянових творів [3, с. 188].

При дворах вельмож перебувала велика кількість співців-професіоналів, “поруч властивих великих співців-поетів, які засідали на почесних місцях пиру чи трапези, як рівні з рівними, і вели провід в дружинній творчості, давали їй взірці й високі приклади” [5, с. 84]. Їх переймали й множили варіантами, робили доступнішими для широких кругів менш талановиті професіонали. “Вони ж помагали князям і боярам заповняти сірі будні їх існування” [5, с. 84–85]. Із цього впливає лікувально-оздоровча функція музики, яка сприяє, зокрема, вчасному засинанню. Стимулювало добросовісне виконання таких обов’язків, зокрема вдосконалення співу, переведення музик-постельників на кращі посади [5, с. 136]. Образ сили дії музики вміщений, мабуть, в імені людини: “Назва: Будимирович... була затемненням первісного змісту – чудодійних чар музики і співу!” [5, с. 162].

Вивчення *поезії подружжя* окреслило розгортання весільної церемонії, де окремі пісні показують “завдання походу – оружний напад і насильне захоплення дівчини” [2, с. 274]. Поміж головних актів подружньої дії виділяються “прегарні п’єси як по своїй зовнішній формі, так і по красі виложення в них настроїв і тих образів, у котрі вони прибрані” [2, с. 278–279]. Навіювальна сила співу відображена у символіці засватання. Вона представлена як оповідь про приїзд чужоземного жениха по жінку. “Він просить у її роду вступу до її саду... ставить там свій двір... зваблює дівчину, граючи і співаючи” [5, с. 158]. Про спів і значення володіння грою на різних інструментах ідеться в інших зразках красного письменства. Так, в одному з них змальовано билинний образ музик, які співають і *гудуть у гусла* або грають у віргани, китару [5, с. 158–159].

Поширеність і популярність скомороства підтверджує фольклор пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII ст., де висвітлено специфічність розглянутих жанрів (билин, духовних віршів, християнських легенд тощо). Тут знаходимо повчання духовних отців. Вони радили остерігатися *веселих людей*: скоморохів, гудців і *свириців* як диявольських прислужників;

для християн же найкращі гусли – “доброгласна псалтирь, котрою ми повсякчас повинні себе звеселяти, співаючи її Богові”) [4, с. 131].

Серед творів героїчно-епічної та релігійно-легендарної течії є побожні стихи, співані *за пивом, старини*. Їх виконували під час храмового свята, вони звучали на “пирах і трапезах, що споряжалися з участю духовенства або під його протектором при різних святочних нагодах” [5, с. 180]. Із духовних стихів дізнаємося про зцілювальну силу музики. Так, в одному з них співалося про богатиря Єгорія, якого мучать, “але не беруть його ні пили жидівські, ні сокири німецькі, кати вибиваються з сил, Єгорієве тіло сціляється по всіх ранах, він співає стихи херувимські, підносить гласи архангельські” [5, с. 213].

Значення краси співу в супроводі гусел, використання його засобом виманювання описано в старих Патериках. Тут оповідається про відсилання ангелів по душу праведного вбогого. Божі посланці кличуть її з тіла. Вона не виходить, і тоді вирушають Давид із гуслими та небесні співці. Завдяки їм душа виходить послухати райського співу [6, с. 261].

Із частин *Галицько-Волинського літопису*, що відзначив М. Грушевський, довідуємося про “словутнього п'явца Митусу” [4, с. 147]. Певним відлунням наповнення сіл і *городів* музикою є села Скоморохи чи міста Звенигород [4, с. 154] (у нинішніх Буцацькому й Борщівському районах Тернопільської обл.). Цьому сприяло й те, що князі дбали про будівництво та відновлення церков, оснащення їх дзвонами, богослужбовими книгами [4, с. 166, 183]. Мабуть, такі книги власноруч переписував володимиро-берестейський князь Володимир Василькович († 1288) [4, с. 183]. Вивченню їхнього розповсюдження допоможуть студії діяльності таких церковних реформаторів, котрих згадав історик, як митрополити Кипріяні (1336–1406), Григорій Цамблак (бл. 1364–1419/1420). На наш погляд, це може означати, що основи регламентованих богослужбових співів на східноєвропейському просторі закладали саме в княжому Києві.

Завдяки методологічному новаторству М. Грушевського в реконструюванні прадавнього стану народної творчості, широкій обізнаності й умілій систематизації писемних пам'яток довідуємося про початки мистецтва, основи сили дії співу, побутування в княжі часи різних вокальних жанрів: сольного й гуртового співу (ансамблевого та хорового). У них відлунювались образи різнобарвного природно-соціального довкілля, нові аспекти родинно-господарського життя, організації військової потуги тощо. Героїчні теми розвивали передусім співці-рапсоди, також виділяється їхня прогностична функція. Як у старій релігії, так і в новій, спів був елементом синкретизму. Розвою музики також сприяло відзначення різних святкових нагод. Побутувало шанобливе ставлення до неї, віра в силу звучань. Значиму роль у розквіті співу відіграли скоморохи, але такі спільноти професіоналів поступово були заборонені. Серед широких функцій співаків і причин потреби в значній кількості менш відомих музик простежується розважальна та лікувально-оздоровча роль. Згадки в літературі про спів дали чимало сталих епітетів стосовно його звучання, гарних мотивів, влучних метафор.

Подальшим студіям цікавої історії української вокальної медієвістики сприятиме опрацювання згаданого у праці дослідника твору XV ст. – *Літопису Великого князівства Литовського*. Важливим джерелом є *Печерський патерик*. У вивченні формування музичної термінології допоможуть спостереження М. Грушевського за еволюцією мови, привернення уваги до інших давніх текстів. Привабні відкриття в описі вокальних жанрів дасть вивчення їх побутування в літературних творах XV–XVI століть і красного письменства Першого відродження 1580–1610 років, які зібрав цей історик.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грица С. Мелос української народної епіки / Софія Грица. – К. : Наук. думка, 1979. – 248 с.
2. Грушевський М. Історія української літератури: у 6-ти томах, 9 кн. – Т. 1 / [упоряд. В. Яременко ; передм. Петро Кононенко; приміт. Л. Дунаєвська] / Михайло Грушевський. – К. : Либідь, 1993. – 392 с.
3. Грушевський М. Історія української літератури: у 6-ти томах, 9 кн. – Т. 2 / [упоряд. В. Яременко ; приміт. С. Росовецький] / Михайло Грушевський. – К. : Либідь, 1993. – 264 с.

4. Грушевський М. Історія української літератури: у 6-ти томах, 9 кн. – Т. 3 / [упоряд. В. Яременко ; приміт. С. Росовецький] / Михайло Грушевський. – К. : Либідь, 1993. – 285 с.
5. Грушевський М. Історія української літератури: у 6-ти томах, 9 кн. – Т. 4, кн. 1: Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII / [упоряд. О. Таланчук ; приміт. С. Росовецький] / Михайло Грушевський. – К. : Либідь, 1994. – 336 с.
6. Грушевський М. Історія української літератури: у 6-ти томах, 9 кн. – Т. 4, кн. 2: Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII / [упоряд. Л. Копаниця ; приміт. С. Росовецький] / Михайло Грушевський. – К. : Либідь, 1994. – 320 с.
7. Дунаєвська Л. Примітки / Лідія Дунаєвська // Грушевський М. *Історія української літератури*: у 6-ти томах 9 кн. – Т. 1 / [упоряд. В. Яременко ; авт. передм. П. Кононенко; приміт. Л. Дунаєвська]. – К. : Либідь, 1993. – С. 369–387.
8. Кіндратюк Б. “Історія української літератури” Михайла Грушевського як органологічне джерело / Богдан Кіндратюк ; [наук. ред. Ю. Ясіновський] : монографія. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2016. – 192 с.
9. Кіндратюк Б. Дзвонарство на сторінках “Історії української літератури” Михайла Грушевського / Богдан Кіндратюк // *Українська музика: щоквартальник*. – Львів, 2016. – Чис. 3 (21). – С. 5–17.
10. Кіндратюк Б. Середньовічні музики на сторінках “Історії української літератури” Михайла Грушевського / Богдан Кіндратюк // *Українська музика*. – Львів, 2017. – Чис. 1 (23). – С. 5–15.
11. Росовецький С. Примітки / Станіслав Росовецький // Грушевський М. *Історія української літератури*: у 6-ти томах, 9 кн., т. 3 / [упоряд. В. Яременко ; приміт. С. Росовецький]. – К. : Либідь, 1993. – С. 257–278.
12. Ясіновський Ю. Пісенний фольклор і музичне мистецтво / Юрій Ясіновський // *Історія української культури*: у 5-ти т. – Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століть / [редкол. тому Я. Ісаєвич, Ю. Ясіновський, Л. Войтович та ін.]. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 322–333.

REFERENCES

1. Hrytsa, S. (1979), *Melos ukrainiskoi narodnoi epiky* [Melos of Ukrainian folk epics], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
2. Hrushevskiy, M. (1993), *Istoria ukrainiskoi literatury* [History of Ukrainian Literature: in 6 volumes, 9 books, Vol. 1], compilation by Vasyl Yaremenko, preface by Peter Kononenko, notes by Lydia Dunaevska, Kyiv, Lybid. (in Ukrainian).
3. Hrushevskiy, M. (1993), *Istoria ukrainiskoi literatury* [History of Ukrainian Literature: in 6 volumes, 9 books, Vol. 2], compilation by Vasyl Yaremenko, notes by Stanislav Rosovetskyi, Kyiv, Lybid. (in Ukrainian).
4. Hrushevskiy, M. (1993), *Istoria ukrainiskoi literatury* [History of Ukrainian literature: in 6 volumes, 9 books, Vol. 3], compilation by V. Yaremenko, notes by S. Rosovetskyi, Kyiv, Lybid. (in Ukrainian).
5. Hrushevskiy, M. (1994), *Istoria ukrainiskoi literatury* [History of Ukrainian Literature: in 6 volumes, 9 books, Vol. 4, book. 1: Storytelling in late feudal and transitional centuries XIII–XVII], compilation. Elena Talanchuk, notes Stanislav Rosovetskyi, Kyiv, Lybid. (in Ukrainian).
6. Hrushevskiy, M. (1994), *Istoria ukrainiskoi literatury* [History of Ukrainian Literature: in 6 volumes, 9 books, Vol. 4, book. 2: Storytelling in late feudal and transitional centuries XIII–XVII], compilation by Lubov Kopanytsya, notes by Stanislav Rosovetskyi, Kyiv, Lybid. (in Ukrainian).
7. Dunaievska, L. (1993), “*Prymitky*” [Notes], *Istoria ukrainiskoi literatury*, [History of Ukrainian Literature, Vol. 1], compilation V. Yaremenko, notes by P. Kononenko, Kyiv, Lybid, pp. 369–387. (in Ukrainian).
8. Kindratiuk, B. (2016), “*Istoria Ukrainiskoi Literatury*” *Mykhaila Hrushevskoho yak Orhanolohichne dzherelo* [“History of Ukrainian Literature” by Mykhailo Hrushevskiy as organologic source], Science editor Yuri Yasinovskiy, monograph, Ivano-Frankivsk, publishing Prykarpat. V. Stefanyk national University. (in Ukrainian).

9. Kindratiuk, B. (2016), Bell-ringing on the pages of “History of Ukrainian Literature” by M. Hrushevskiy, *Ukrainska muzyka* [Ukrainian music], Lviv, vol. 3 (21), pp. 5–17. (in Ukrainian).
10. Kindratiuk, B. (2017), Medieval music in the pages of “History of Ukrainian Literature” by M. Hrushevskiy, *Ukrainska muzyka* [Ukrainian music], Lviv, vol. 1 (23), pp. 5–15. (in Ukrainian).
11. Rosovetskyi, S. (1993), “Prymitky” [Notes], *Istoria ukrainskoi literatury* [History of Ukrainian Literature: in 6 volumes, 9 books, Vol. 3], compilation by V. Yaremenko, notes by S. Rosovetskyi, Kyiv, Lybid, pp. 257–278. (in Ukrainian).
12. Yasinovskiy, Yu. (2001), Folk songs and musical art, *Istoria ukrainskoi kultury* [History of Ukrainian culture: In 5 volumes, Vol. 2, Ukrainian culture of XIII – first half of the XVII century], redaction by Isayevych Y., Yasinovskiy Y., Voytovych L., and others, Kyiv, Naukova dumka, pp. 322–333. (in Ukrainian).

УДК 78.071.2 (477.43)

Марія Кузів

ДІЯЛЬНІСТЬ КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОЇ ФІЛІЇ МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНІ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОРІЧЧЯ

У статті на основі архівних, документальних та історичних матеріалів висвітлено процес становлення та функціонування Кам'янець-Подільської філії Музичного товариства ім. М. Леонтовича в першій половині ХХ століття. Розглянуто діяльність видатних подільських музикантів, педагогів та громадських діячів у контексті культурологічних процесів. Охарактеризовано регіональну специфіку даної сторінки в історії розвитку подільського музичного мистецтва та культури регіону.

Ключові слова: музика, музичне товариство, педагог, громадський діяч, хор.

Марія Кузів

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАМЕНЕЦ-ПОДОЛЬСКОГО ФИЛИАЛА МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ИМЕНИ НИКОЛАЯ ЛЕОНТОВИЧА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ ХХ ВЕКА

В статье на основе архивных, документальных и исторических материалов освещен процесс становления и функционирования Каменец-Подольского филиала Музыкального общества им. М. Леонтовича в первой половине ХХ века. Рассмотрена деятельность выдающихся подольских музыкантов, педагогов и общественных деятелей в контексте культурологических процессов. Охарактеризована региональная специфика данной страницы в истории развития подольского музыкального искусства и культуры региона.

Ключевые слова: музыка, музыкальное общество, педагог, общественный деятель, хор.

Мария Кузив

ACTIVITY OF BRANCH OF KAMIANETS-PODILSKIY MUSICAL SOCIETY NAMED AFTER MYKOLA LEONTOVICH IN THE FIRST HALF OF XX CENTURY

In the article on the basis of the documentary and historical materials archived, it is reflected the foundation and functioning of Kamianets-Podilskiy musical society named after M. Leontovich in the first half of XX century. The activity of prominent musicians, teachers and publicmen of Podillya is considered in the context of culturological processes of the first half of XX century. An author marks the regional specific of this page from the history culture of Podillya.

In 1921 the Allukrainian committee of memory of Mykola Leontovich was organized. In 1922 it was renamed into musical society named after M. Leontovich (MSL). Bandleaders, performers, artists, theatergoers and publicmen participated there. The members of society carried out active musical elucidative activity. At the beginning his work was conducted in two commissions – musical and museum, and afterwards in choral, publisher and others. The society had branches all over Ukraine.

The branch in Kamianets-Podilskiy began to function in August, 1922. It's first chairman was Tadey Ganitskiy. Unfortunately it's work was not very effective. And only in 1925, under the guidance of Arkhыp Teslenko, the situation became better. The best representatives of intelligention were united around him: musicians, teachers, research workers, musically gifted students of educational establishments, professional and amateur musical collectives of region. For a year the choir was organized under the conductor of Vasyl Gotsa and chamber string band (conductor Vasyl Besyadovskiy). The musical dramatic studio of T. Ganitskiy attained a considerable success and musical school was created on the base of it. In January, 1926 Yevhen Kondratskiy became a director of the branch.

The branch of Kamianets-Podilskiy had an expressly certain structure of work organization. It was divided into three departments: scientific-creative, administrative-finance and mass work. Each of them was divided into sections. Methodological, ethnographic, pedagogical, composer's, and library sections belonged to the first department; administration, finances, office work, legal part – to the second one; department of mass work – choral, orchestral, instrumental, musical-vocal sections and the press – to the third one.

In 1925 by a branch initiative a “Music Day” was approved and since then it annually was celebrated at the beginning of December. In that period of time a branch of Kamianets-Podilskiy of MSL was the most numerous one in Ukraine. 282 persons and 24 organizations were included in it.

Kamianets-Podilskiy branch members organized chief concerts, read lectures, conducted disputes, engaged in retraining of musical workers of neighbourhood in the special courses, carried out numerous trips with participation of performers and collectives in townships and villages of the Podillya province. The participants of society came forward as active propagandists of Ukrainian music and promoted to development and distribution of musical education in Podillya. In 1928 the society was reorganized in Allukrainian society of revolutionary musics (AUSRМ), which actually had been active till 1932.

Key words: *music, musical society, teacher, social activist, choir.*

Проблема дослідження регіональної специфіки розвитку музичного мистецтва крізь призму екзистенції культурних товариств та її місце у системі культурно-етнічної спадщини українського народу належить до числа недостатньо розкритих і маловивчених. Можна відзначити низку закономірностей та унікальних етнічних ознак, притаманних кожному регіону – культурне життя, філософія, особливості мовлення, побуту, релігії, виникнення етносу в певних історичних і кліматичних умовах, котрі впливали на становлення й розвиток музичного мистецтва. Значну роль у даних процесах відігравали видатні особистості.

Частково торкалися деяких з порушених питань у власних працях науковці В. Кузик [7], В. Іванов [4], О. Бугаєва [1], Л. Семенко [12], В. Найда та ін. Проте поза увагою залишилася діяльність Кам'янець-подільської філії Музичного товариства ім. М. Леонтовича в першій половині ХХ століття.

Мета статті – розглянути і проаналізувати становлення та діяльність Кам'янець-подільської філії Музичного товариства ім. М. Леонтовича у контексті діяльності її членів, видатних діячів культурно-мистецького життя регіону.

Початок існування товариства датований 1921 роком, коли у Києві зорганізувався Всеукраїнський комітет пам'яті Миколи Леонтовича, який у 1922 році був перейменований у Музичне товариство імені М. Д. Леонтовича (далі – МТЛ) [7, с. 4]. До нього належали диригенти, виконавці, художники, театralи та громадські діячі. Члени товариства провадили активну музично-просвітницьку діяльність. Напочатку працювали дві комісії – музична та музейна, а згодом – і хорова, видавнича та інші. Товариство мало філії в усій Україні.

Кам'янець-Подільська філія почала функціонувати зі серпня 1922 року, оскільки М. Леонтович був тісно пов'язаний із землями Поділля. Її першим головою став Тадей Ганицький [12, с. 31]. На жаль, робота була не дуже ефективною. І лише з приходом до керівництва осередку в 1925 році Архипа Тесленка ситуація поліпшилася. Навколо нього об'єдналися кращі представники інтелігенції міста: музиканти, вчителі, науковці, музично обдароване студентство освітніх закладів, професійні й аматорські музичні колективи регіону. Протягом року було організовано хор під орудою Василя Гоца і камерний струнний ансамбль (керівник Василь Бесядовський). Значних успіхів досягла музично-драматична студія Т. Ганицького, на базі якої була створена музична школа. У січні 1926 року посаду голови філії обійняв Євген Кондрацький.

Кам'янець-Подільська філія мала чітко визначену структуру організації роботи. Ділилася вона на три відділи: науково-творчий, адміністративно-фінансовий і масової роботи. Кожний з них, своєю чергою, поділявся на секції. До першого відділу належали методологічна, етнографічна, педагогічна, композиторська та бібліотечна секції, до другого – адміністрація, фінанси, діловодство, юридична частина, до третього відділу масової роботи – хорова, оркестрова, інструментальна, музично-вокальна секції і преса [1, с. 96].

У 1925 році філія схвалила ініціативу проведення на державному рівні “Дня Музики” й відтоді цей день щороку врочисто святкували на початку грудня. Дослідниця О. Бугаєва у своїй монографії навела план заходів Кам'янець-Подільської філії до “Дня Музики” у 1926–1927 роках. Він, зокрема, передбачав:

“1. Влаштування урочистих зборів за участі громадських організацій міста, виступів з доповідями представників МТЛ – висвітлення ролі “Дня Музики” в справі будівництва музичної культури в Україні, ознайомлення присутніх з діяльністю філії за звітний період, досягненнями українських композиторів пожовтневого періоду, професіональних та самодіяльних виконавських колективів Кам'янецької округи.

2. Проведення розгорнутої концертної програми для представників усіх верств населення – школярів, студентства, робітників, селян, службовців, виставок музичних інструментів, проведення тематичних бесід зі школярами про виховне значення музики і співу в Україні, про творчість М. Леонтовича.

3. Організацію виїзних концертів виконавських колективів і членів МТЛ по селах Кам'янецької округи, виступів селянських хорових колективів та інструментальних і фольклорних ансамблів, проведення музичних бесід з представниками робітничо-селянських мас, ознайомлення їх з творами українських композиторів минулого і сучасного.

4. Підготовку робклубів, сільбудів, міських концертних залів для проведення музичного свята, святкове вбрання приміщень портретами українських композиторів” [1, с. 98].

У той період Кам'янець-Подільська філія МТЛ була найчисленнішою в Україні. До неї належали 282 особи і 24 організації [12, с. 32]. Члени Кам'янець-Подільської філії організовували шефські концерти, читали лекції, проводили диспути, займалися перепідготовкою музичних робітників округи на спеціальних курсах, здійснювали численні подорожі за участю виконавців та колективів містечками і селами Подільської губернії. Учасники товариства виступали активними пропагандистами української музики та сприяли розвиткові й поширенню музичної освіти на Поділлі. У 1928 році товариство було реорганізовано у Всеукраїнське товариство революційних музик (ВУТОРМ), яке проіснувало фактично до 1932 року.

Серед членів товариства активно займалися музично-педагогічною та просвітницькою роботою наступні учасники філії: Василь Павлович Бесядовський – диригент, музично-громадський діяч, співробітник архівного управління; Дмитро Васильович Білобрижський – учитель співів у школі; Лев Аполлінарійович Бялошицький – піаніст, співак, хорист міського хорового гуртка; Іван Павлович Вікул – диригент, музично-громадський діяч; Зденек Рудольфович Комінек – керівник оркестру, викладач; Євген Григорович Кондрацький – історик, учитель, громадський діяч; Петро Петрович Кравченко – музикант-тапер, учитель музпрофшколи; Олександр Павлович Познарів – диригент, учитель співів у трудшколі; Юхим Йосипович Сіцинський – педагог, історик, мистецтвознавець, засновник Кам'янець-

Подільського історико-археологічного музею; Ганицький Тадей Денисович – композитор, диригент, скрипаль, педагог, музичний критик.

Варто докладніше розглянути особистості деяких членів товариства, які зробили найбільший внесок у піднесення статусу музичної культури населення, пропагування і поширення відомостей про М. Леонтовича та ознайомлення з його творчою спадщиною, котра увійшла до скарбниці українського народу. Серед представників музичної еліти знаходимо Василя Павловича Бесядовського, який народився 1884 року в селі Клинове, нині Городоцького району Хмельницької області. Він працював на різних посадах: диригента хору, співробітника архівного управління, секретаря школи. Був заарештований 06. 08. 1937 року за звинуваченням у контрреволюційній діяльності. Трійка УНКВС Кам'янець-Подільської області 05. 10. 1937 року засудила його на 10 років позбавлення волі у виправних трудових таборах. Реабілітований 29. 05. 1965 року [9].

Не менш трагічна доля спіткала Івана Павловича Вікула, який народився 27. 01. 1894 року в Кам'янці-Подільському в родині священика. У 1912 році закінчив Кам'янець-Подільську гімназію, а в 1917 році – Харківський університет. Працював завідувачем повітового відділу статистики народної освіти Подільської губернської земської управи (1918–1920); у статистичному бюро Кам'янця-Подільського, Вінниці, Києва (1920–1929); викладав демографію у 1-й Київській статистичній профшколі. Був членом правління Подільської губернської спілки земських службовців та секретарем редакції її друкованого органу “Народний працівник”. Іван Павлович брав активну участь у формуванні подільської “Просвіти”, співав в Українському національному хорі, співпрацював з М. В. Грінченком. Звинувачений за ст.ст. 54-6, 54-10 ККУ і 7. 05. 1931 р. засуджений до 7 років ув'язнення [12, с. 44].

Привертає увагу особа Дмитра Васильовича Білобержицького, що народився 23. 02. 1888 року в Новому Селі Проскурівського повіту Подільської губернії (нині Ярмолинецького району Хмельницької області) [5]. Навчався у Кам'янці-Подільському в парафіяльній школі та в духовній семінарії, яку закінчив у 1912 році. Працював у початковій школі Кам'янця-Подільського, духовній семінарії, дитячому містечку ім. Крупської, від 1930 року – в педагогічному технікумі, реорганізованому в училище. Викладав гру на скрипці, вів хор. 1970 р. за сімейними обставинами виїхав до Болгарії.

Дмитро Васильович є автором музичного спектаклю “Травень”, методичних рекомендацій з навчання гри на скрипці. Він виконав близько 100 обробок українських народних пісень, колядок, щедривок. Помер Д. Білобержицький у Софії в 1975 році.

Одним з найактивніших членів товариства можна назвати Зденека Рудольфовича Комінека, який народився 8. 06. 1882 року в місті Прага (тепер Республіка Чехія). Його батько працював керуючим металургійного заводу. Після закінчення 4-х класів гімназії З. Комінек вступив на навчання у Празьку консерваторію (клас скрипки). У 1900 році З. Комінек перевівся у щойно відкриту Чесько-Слов'янську академію музики і співу, яку блискуче закінчив у 1902 році [11]. 1911 року З. Комінек приїхав у Кам'янець-Подільський на посаду військового капелмейстера 47-го піхотного Українського полку, а в 1913 році директор приватної музичної школи професор Т. Ганицький запросив його викладати скрипку [4, с. 23].

Зденек Рудольфович працював концертмейстером перших скрипок Кам'янець-Подільського державного драматичного театру, викладав співи у трудовій школі № 6 м. Кам'янця-Подільського, став першим директором Кам'янець-Подільського музичного технікуму [3, арк. 27]. У 1935 році при кінотеатрі імені Войкова (тепер районний центр культури і мистецтв “Розмай”) створив камерний оркестр. У його репертуарі звучали і народна музика, і класика, і твори радянських композиторів [2, с. 7]. Відійшов у вічність Зденек Рудольфович 11. 11. 1950 року.

Детальнішої уваги заслуговує ще один представник товариства – Євген Григорович Кондрацький, який народився 9. 03. 1886 року в селі Маліївці Солобковецького повіту Подільської губернії, (нині Дунаєвського району Хмельницької області). Навчався у Подільській духовній семінарії, з якої у 1904 році відрахований за образу викладача. Був висланий до міста Кострома (Росія), де у 1906 році закінчив місцеву семінарію. У 1906–1910 роках навчався у Московському університеті. Від 1918 року – в Кам'янці-

Подільському: завідувач середніх шкіл відділу народної освіти, голова Подільського губернського товариства “Просвіта” (1919–1920), член Кам’янець-Подільського наукового товариства при Всеукраїнській Академії наук (ВУАН). Очолював Кам’янець-Подільську філію Музичного товариства ім. М. Леонтовича (від 1926 року). У 1929 році заарештований за звинуваченням у контрреволюційній діяльності. За деякими даними, загинув 15 січня 1938 року в Соловецьких концтаборах. Реабілітований 1989 року [8].

Найзапальнішим членом товариства, який надихав інших колег, був Юхим Йосипович Сіцінський. Він народився 15. 10. 1859 року в селі Мазники Летичівського повіту (сучасна Деражнянщина). Закінчив Кам’янецьке чотирикласне духовне училище і Подільську духовну семінарію. Упродовж 1881–1886 років навчався в Київській духовній академії, після закінчення якої три роки працював у Бахмутському духовному училищі. 1889 року Юхим Йосипович повернувся до Кам’янця-Подільського. До революції 1917 року він був одним із засновників Давньосховища (музею), редактором “Подільських єпархіальних відомостей”, “Православної Подолії”, “Подолії”, законовчителем середнього технічного училища і Маріїнської жіночої гімназії.

Юхим Йосипович доклад чимало зусиль до заснування Кам’янець-Подільського державного українського університету. Згодом працював у ньому помічником бібліотекаря, головою Бібліотечної ради, приват-доцентом кафедри церковної археології та історії мистецтва, завідувачем кабінету мистецтв, був членом Комітету охорони пам’яток старовини, мистецтва і природи, почесним членом Кам’янець-Подільського наукового товариства при Всеукраїнській академії наук. Помер Ю. Сіцінський 7. 12. 1937 року [13, с. 5].

Визначним представником товариства завжди залишався Ганицький Тадей Денисович, який народився 22. 07. 1844 року в с. Чемериси-Волоські на Поділлі. У 1857–1860 рр. навчався в Одеській, а з 1860–1863 рр. – у Кам’янець-Подільській чоловічій гімназії. 1872 року закінчив Віденську консерваторію, а 1876 – Берлінську академію музики. У 1903 р. Тадей Денисович заснував у Кам’янці-Подільському першу музичну школу (класи: підготовчий, фортепіано, скрипки, віолончелі, вокалу, хорової музики, теоретичний, драматичний), яка функціонує досі. У 1922 р. брав участь у створенні в місті філії Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича (з 1928 р. – ВУТОРМ), при якій організував музично-драматичну студію, симфонічний оркестр і струнний ансамбль.

Тадей Ганицький – автор симфонічних творів, скрипкових п’ес (вальси, мазурки та ін.), обробок для скрипки і фортепіано творів Л. Бетховена, Г. Генделя, Й. Гайдна, Я. Мендельсона та ін., пісень та романсів, обробок українських народних пісень. Він уклав низку навчально-методичних розробок для скрипалів, піаністів, написав кілька музично-теоретичних праць і критичних статей. Помер 12. 02. 1937 року [10, с. 6–7].

“На час припинення діяльності Товариства ім. М. Леонтовича, – зазначає дослідник Б. Сюта, – його члени встигли зробити так багато для розбудови музично-культурного життя, що навіть після численних “реорганізацій” ліквідувати ці здобутки не вдалося” [6, с. 367].

Таким чином, можна констатувати, що у першій половині ХХ ст. в Кам’янці-Подільському був створений і активно діяв міцний осередок Музичного товариства ім. М. Леонтовича, членами якого були потужні представники музичного мистецтва з фаховою європейською освітою. Більшість членів походили з подільської землі й щедро віддавали їй свій потенціал, провадячи ґрунтовну дослідницьку, концертну, просвітницьку та музично-педагогічну діяльність. Кожний з представників товариства, зокрема ті, які постраждали від репресій влади, заслугоує на докладніше вивчення та оприлюднення відомостей про життя і творчість. Розглянуті в статті музиканти заклали серйозні підвалини культурно-мистецького життя регіону, які дотепер впливають на систему музичної освіти і концертної діяльності Поділля.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бугасва О. В. Архівна спадщина музичного товариства імені Миколи Леонтовича. / О. Бугасва. – Національна академія наук України ; Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського ; [наук. ред. В. М. Даниленко]. – К. : НБУВ, 2011. – 388 с.

2. Будзей О. Від “Нового світу” до ...нових надій / Олег Будзей // Подолянин. – 2006. – 15 вересня. – С. 7.
3. Державний історичний архів Хмельницької області (ДАХМО) – Ф. р-5 Інспектура народної освіти виконкому Кам’янецької окружної ради. 1922–1930 рр. – Оп 1. – Спр. 702. Матеріали реорганізації Кам’янець-Подільської музичної школи. – 27 арк.
4. Іванов В. Ф. Тадеуш Ганицький / В. Ф. Іванов // Кам’янець на Поділлі. – Миколаїв–Вінниця : ВМГО “Розвиток”, 2007. – 123 с.
5. Кам’янецький календар на 4 лютого. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://kampod.at.ua/publ/znakhidki_vid_o_budzeja/kam_39_janeckij_kalendar/kam_janeckij_kalendar_na_4_ljutogo/48-1-0-895 (Назва з екрана).
6. Корній Л. П. Українська музична культура. Погляд крізь віки / Л. Корній, Б. Сюта. – К. : Музична Україна, 2014. – 592 с.
7. Кузик В. В. Комітет пам’яті М. Леонтовича як феномен доби Українського Відродження 20-х років ХХ століття / В. Кузик. // Музично-педагогічна діяльність М. Леонтовича в контексті відродження національної освіти та культури. – Кам’янець-Подільський, 1997. – С. 4–9.
8. Мацько В. П. Кондрацький Євген Григорович / В. П. Мацько // Енциклопедія сучасної України. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=4796 (Назва з екрана).
9. Національний банк репресованих. Відкриті списки. Бєсядовський Василь Павлович [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://ua.openlist.wiki/Бєсядовський_Василь_Павлович_\(1884\)](https://ua.openlist.wiki/Бєсядовський_Василь_Павлович_(1884)) (Назва з екрана).
10. Печенюк М. А. Музиканти Кам’яничини: Біографічно-репертуарний довідник / М. Печенюк. – Хмельницький : Поділля, 2003. – 446 с.
11. Приватний архів Анатолія Прияна (ПААП) – Збірка світлин з особистого архіву родини Комінек.
12. Семенко Л. І. Їх поєднала пісня Леонтовича / Л. Семенко. – Вінниця : ПП “Едельвейс і К”, 2007. – 272 с.
13. Старенький І. Юхим Сіцінський: хресна дорога подільського інтелігента / Ігор Старенький // Ключ. – 2014. – 23 травня. – С. 5.

REFERENCES

1. Buhaieva, O. V. (2011), *Arkhivna spadshchyna muzychnoho tovarystva imeni Mykoly Leontovycha* [Archival Heritage of Music Society named after Mykola Leontovich], The National Academy of Sciences of Ukraine, V. Vernadskiy National Library of Ukraine, science. ed. V. Danylenko, Kyiv, NBUV. (in Ukrainian).
2. Budzei, O. (2006), *Vid “Novoho svitu” do ...novykh nadii* [From the “New World” to ...new hope], *Podolianyn* [Podolyanyn], September 15, p. 7. (in Ukrainian).
3. *Derzhavnyi istorychnyi arkhiv Khmelnytskoi oblasti* [State Historical Archive of Khmelnytsky region], fund p-5 Inspector of Education executive committee of the Kamianets district council of 1922–1930 years, des. 1, case 702 Materials reorganization of Kamianets-Podilskiy music school, 27 p. (in Ukrainian).
4. Ivanov, V. F. (2007), *Tadeush Hanytskyi* [Tadeusz Hanytskyi], *Kamianets na Podilliu* [Kamianets on Podillya], Mykolaiv–Vinnytsia, VMHO “Rozvytok”. (in Ukrainian).
5. Kamianets calendar on February 4, available at: http://kampod.at.ua/publ/znakhidki_vid_o_budzeja/kam_39_janeckij_kalendar/kam_janeckij_kalendar_na_4_ljutogo/48-1-0-895
6. Korniy, L. and Siuta, B. (2014), *Ukrainska muzychna kultura. Pohliad kriz viky* [Ukrainian music culture. A look through the Ages], Kyiv, Musical Ukraine. (in Ukrainian).
7. Kuzyk, V. V. (1997), The Committee of M. Leontovich memory as a phenomenon of Ukrainian Renaissance era of 20’s years of the twentieth century, *Muzychno-pedahohichna diialnist M. Leontovycha v konteksti vidrodzhennia natsionalnoi osvity ta kultury* [Music and educational activities of M. Leontovich in the context of the revival of national education and culture], Kamianets-Podilskiy, pp. 4–9.

8. Matsko, V. P. Kondratskyi Eugen Grygorovych, Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy [Encyclopedia of Modern Ukraine], available at: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=4796
9. National Bank of repressed. Open lists. Besyadovskiy Vasyl Pavlovych, available at: [http://ua.openlist.wiki/Бєсядовський_Василь_Павлович_\(1884\)](http://ua.openlist.wiki/Бєсядовський_Василь_Павлович_(1884)).
10. Pecheniuk, M. A. (2003), Muzykanty Kamianechchynu: Biohrafichno-repertuarnyi dovidnyk [The musicians of Kamianets region: Biographical Directory-repertoire], Khmelnytskyi, Podillia. (in Ukrainian).
11. Private Archive of Anatoliy Priyan (PAAP), The collection of photographs from the personal archive of family Kominek. (in Ukrainian).
12. Semenko, L. I. (2007), *Yikh poiiednala pisnia Leontovycha* [Their combined song of Leontovich], Vinnytsia, Edelveis i K. (in Ukrainian).
13. Starenkyi, I. (2014), *Yukhym Sitsynskyi: khresna doroha podilskoho intelihenta* [Yukhym Sitsynsky: Way of the Cross of Podillya intelligence], *Kliuch* [Key], May 23, p. 5. (in Ukrainian).

УДК 78.087.6:78.071.1(477)

Христина Голубінка

**ЗБІРНИК ПІСЕНЬ “СТОРОНОНЬКО МОЯ” БОГДАНА-ЮРІЯ ЯНІВСЬКОГО:
ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ**

У статті висвітлено передумови написання оригінального вокального збірника пісень “Стороненько моя” українського композитора Богдана-Юрія Янівського на вірші Галини Охоцької. Здійснено музикознавчий аналіз вокальних творів композитора з приватного архіву митця. Розкрито засоби музичної виразності та особливості композиторського письма. Розглянуто пізнавально-виховний аспект пісень збірника та подано образно-емоційний зміст творів.

Ключові слова: Б.-Ю. Янівський, Г. Охоцька, вокальна творчість, пісня, поезія.

Кристина Голубинка

**СБОРНИК ПЕСЕН “СТОРОНОНЬКО МОЯ” БОГДАНА-ЮРІЯ ЯНИВСЬКОГО:
ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА**

В статье освещены предпосылки написания оригинального вокального сборника песен “Стороненько моя” украинского композитора Богдана-Юрия Янивского на стихи Галины Охоцькой. Осуществлено музыкальный анализ вокальных произведений композитора из частного архива. Раскрыто средства музыкальной выразительности и особенности композиторского письма. Рассмотрено познавательно-воспитательный аспект песен сборника и представлено образно-эмоциональное содержание произведений.

Ключевые слова: Б.-Ю. Янивский, Г. Охоцька, вокальное творчество, песня, поэзия.

Christina Golubinka

**COLLECTION OF SONG “STORONONKO MOIA” BY BOHDAN-YURY YANIVSKY:
FEATURES OF MUSICAL LANGUAGE**

The article detected the preconditions of writing of original songs collection “Storononko moia” by Ukrainian composer Bohdan-Yury Yanivsky on the words of Galina Ohotska. The musicological analysis of the vocal works of the composer from the artist’s private archives has been done. The means of musical expression and features of composer writing are revealed. The

informative and educational aspect of the collection of songs are considered in the article. Imagination and emotional content of the work are also submitted.

The article discusses the name of Bohdan-Yury Yanivsky (1941–2005) – composer, pianist, teacher, conductor, cultural and public figure well known in the modern Ukrainian music world. Bohdan-Yury Yanivsky got the rank of national artist of Ukraine (1991). He is a winner of the T. Shevchenko National Prize of Ukraine (1996) for outstanding artistic merits.

The author appeals to personal contact with Galina Ohotska (1959) – poet, doctor by specialty from the Khodoriv in Lviv region. G. Ohotska has worked diligently as physician in the adolescent clinic in Khodoriv since 1986. Love to native word, to her countrymen, to Ukraine are transferred sensory in each verse of poetry collections: “Believe, hope, love” (1996), “Heart to Heart” (1998), “Storononko moia” (2000), “Until in the heart are God and Ukraine” (2007).

Collection of Songs “Storononko moia” has six vocal works – “The Answer of Ukraine to Shevchenko’s poem” “My thoughts” (1991), “The Artist” (1999), “Song of Khodoriv” (1994), “Khmelnitsky is riding on a white horse” (1995), “Storononko moia” (2000), “Tell me, tell me, an evening star” (1989). All of them are created on the verses of the poet G. Ohotska. They have different figurative and emotional content, character, performing staff – a song, vocal ensembles (duets, trios). The cycle works are joint with patriotic motives – love to the native land, the native parents’ house, the admiration of a beauty, memories, reflections about the historical past of Ukraine and people who live and create in this land.

It is worth noting that the musical interpretation of the poetry works deepens their imagination and emotional content, supplements it, brings new nuances in there sound. Composer Bohdan-Yury Yanivsky feels the feature of each poetry, enters the nature and structure of the poem, creates vocal works that clearly and truthfully reflect different emotions, feelings, deepen them. The song “Tell me, tell me, an evening star” is a song, a hymn to nature, its beauty; “The Artist” – a song, a hymn to man, her creative work; “The Answer of Ukraine to Shevchenko’s poem “My thoughts”” – song-duma; “Khmelnitsky is riding on a white horse” – a song-memory; “Storononko moia” is an emotional confession of composer, his recognition of love to his native land.

The music language of vocal collection of songs “Storononko moia” by Bohdan-Yury Yanivsky is rich and colouristic, deepens the imagination and emotional content of each song, makes new shades, nuances in its sound. Using dissonant chords – seventh chords, nonachords, alterics chords, chords with the collateral and added tones, deviations, harmony comparisons that are always associated with the character, mood of poetic text, its logical melodic and music reading. This approach of musical expression means benefits to special freshness and colorfulness to the sounding.

The analyzed artistic heritage of Bohdan-Yury Yanivsky gives perspective to scientific understanding and is essential for indicating of its importance in the development of modern Ukrainian music space.

Key words: *B.-Y. Yanivsky, G. Ohotska, vocal work, song, poetry.*

*“Стороненько моя...,
До тебе душа, мов на сповідь у храм поверта”
Галина Охоцька*

Ім'я Богдана-Юрія Янівського – композитора, піаніста, педагога, диригента, культурного та громадського діяча добре відоме в сучасному українському музичному світі. У його багатогранній творчій діяльності вдало поєдналися риси композитора та виконавця. За видатні мистецькі заслуги Богдан-Юрій Янівський відзначений званням народного артиста України (1991), Національною премією України ім. Т. Г. Шевченка (1996) та іншими нагородами.

До аналізу життєвої і творчої діяльності Б.-Ю. Янівського зверталися науковці В. Козлов [4], І. Колодій [5], А. Муха [6]. Різноманітність творчого стилю композитора окреслено у дослідженнях В. Дутчак [2]. І. Зінків [3]. Біографічні дані Г. Охоцької висвітлено у літературному альманасі “Русалка Дністрова”, зокрема в статті “Імена на літературній карті Жидачівщини” [9].

Дослідження музикознавців, особисте спілкування з автором поетичних текстів – Галиною Охоцькою допоможуть у розкритті творчого методу, усвідомленні успішного виконання вокальних творів. Тим часом особливості музичної мови творів, що увійшли до вокального збірника пісень “Сторонько моя” Богдана-Юрія Янівського на вірші Галини Охоцької, науково висвітлено вперше. В основі дослідження – музикознавчий аналіз вокальних творів композитора, що зберігаються в архівних фондах Відділення “Палац мистецтв ім. Тетяни та Омеляна Антоновичів” Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові.

Мета статті – розкрити особливості музичної мови вокальних творів зі збірника пісень “Сторонько моя” Б.-Ю. Янівського на вірші Галини Охоцької.

Богдан-Юрій Янівський був активним громадським діячем, Президентом Української міжнародної Асоціації творчої інтелігенції “Світ культури”, засновником та організатором фестивалю естрадної пісні “Золоті трембіти”, головою Івано-Франківської обласної організації Національної спілки композиторів України, плідно публікував статті, спогади, співпрацював із хоровими колективами, його запрошували як члена та голову журі різноманітних конкурсів молодих талантів.

Вагоме місце в музичній спадщині Б.-Ю. Янівського займають твори великої форми: опера “Одеська балада” (1986 р.) за романом Романа Іваничука “Черлене вино”; опера-ораторія “Золотий гомін” (за П. Тичиною, лібрето Р. Кудлика, 1993 р.); мюзикли для дітей “Лис Микита” (за твором І. Франка, 1967), “Всі миші люблять сир” (1987 р.), “Том Соєр” (мюзикл за мотивами повісті Марка Твена (сценічний варіант М. Петренка)), опера-казка “Хоробрий півник” (за мотивами п’єси Н. Забіли “Коли зійде місяць”, 2003 р.) та багато ін. У творчому доробку композитора є музика до сотні театральних вистав: “Земля” (О. Кобилянської, 1965), “Сюїта Журавського” (О. Підсухи, 1983), “Місто без любові” (Л. Устинова, 1967) та ін.

Ім’я композитора асоціюється передусім з розквітом української пісні (понад 100 солоспівів). Варто наголосити, що у вокальній творчості Б.-Ю. Янівського фігурують тексти поетів-сучасників Б. Стельмаха, Р. Кудлика, І. Колодія, Б. Олійника, В. Романюка, Л. Костенко, П. Шкраб’юка, С. Лепеха, Р. Лубківського, Г. Охоцької, В. Куйбіди та інших.

Хочеться з винятковою силою духу і захопленою любов’ю приділити увагу поетесі – Галині Ярославівні Охоцькій (1959 р. н.) з міста Ходорова, що на Львівщині. Галина Охоцька з відзнакою закінчила лікувальний факультет Івано-Франківського державного медичного інституту (1976–1982). Після завершення навчання чотири роки працювала на Сумщині: інтернатуру проходила на базі 5-ї міської лікарні м. Сум, згодом три роки працювала лікарем-кардіологом стаціонару Глухівської центральної районної лікарні. Паралельно викладала курс внутрішніх та інфекційних захворювань у Глухівському медичному училищі. З 1986 року – терапевт підліткового кабінету Ходорівської поліклініки. “Лікар за фахом, поет за духом і покликанням” – слушно зазначив Левко Різник у післямові до поетичної збірки Г. Охоцької [7, с. 52].

Любов до рідного слова, до своїх земляків, до України чуттєво передана кожним віршем у поетичних збірках: “Вірю, надіюсь, люблю” (1996), “Від серця до серця” (1998), “Сторонько моя” (2000), “Допоки в серці Бог та Україна” (2007). Майстерну поезію, публіцистичні статті часто публікували районні часописи Жидачівщини та Ходорівщини, а вірші “Іде Хмельницький на білім коні”, “Серпневий вечір”, “Різдво на чужині”, “Коляда” надруковані в тижневику “Українська думка” в Лондоні та інших зарубіжних періодичних виданнях. Галина Охоцька – автор різноманітних проєктів, зокрема сценарію документального фільму “Бути всім для всіх” про мученицю Тарсікію (Ольгу Мацьків); літературний творець тексту духовного гімну фестивалю церковних хорів Стрийської єпархії УГКЦ. Ряд віршів п. Охоцької поклали на музику композитори М. Шалайкевич, Б. Катола, М. Луцишин, Р. Радкевич. Галина Охоцька в розмові наголошує на перших виконавцях пісень вокального збірника “Сторонько моя”, а саме: Богданові-Юрію Янівському, сім’ї Вавричиних, Василеві Бокочу, Ользі Кобриневич та ін.

Збірник пісень “Сторононько моя” на музику Б.-Ю. Янівського налічує шість вокальних творів – “Відповідь України Т. Шевченкові на вірш “Думи мої”” (1991), “Художник” (1999), “Пісня про Ходорів” (1994), “Їде Хмельницький на білім коні” (1995), “Сторононько моя” (2000), “Скажи, скажи, о зоре вечорова” (1989). Вірш “Відповідь України Т. Шевченкові на вірш “Думи мої”” та “Їде Хмельницький на білім коні” входять до розділу “Надіюсь”; “Пісня про Ходорів” і “Скажи, скажи, о зоре вечорова” належать до розділу “Люблю” з поетичної збірки “Вірю, надіюсь, люблю” Галини Охоцької [8, с. 27–28, 42, 52–53, 63]. “Художник” і “Сторононько моя” надруковані вперше у збірнику пісень “Сторононько моя” Б.-Ю. Янівського. Цикл творів об’єднаний патріотичними мотивами – любов’ю до рідного краю, батьківської хати, захопленням його красою, спогадами-роздумами про історичне минуле України, її людьми, які живуть і творять на цій землі.

Вокальний збірник пісень “Сторононько моя” відкриває надзвичайно цікавий і знаковий твір – “Відповідь України Т. Шевченкові на вірш “Думи мої”. Поезія Т. Шевченка “Думи мої” – важкі, гнітючі роздуми про знедолену неньку-Україну, що знаходять віддзеркалення у вокальному творі Б. Янівського. Поетеса Г. Охоцька, будучи чутливою до дум і настроїв народу, знайшла особливу форму поетичного висловлювання. Її поезія – відповідь матері-України своєму синові Т. Шевченку на його поезію “Думи мої”. Крім цієї мелодії (“Думи мої”) “Шевченкові приписується створення мелодій до (інших. – Х. Г.) власних поезій: “Тяжко-важко в світі жити”, а також до вірша В. Забіли “Пливе човен без весельця... поет не тільки співав народні пісні, а й сам творив мелодії, які згодом стали народними”, – слушно зазначила Марія Білинська [1, с. 27].

Голос матері-України у творі “Відповідь України Т. Шевченкові на вірш “Думи мої” лунає крізь віки; вона відповідає своєму синові: “Чую, чую, любий сину твого болю мову, це я, мати-Україна оживаю знову”, “не розвіяв буйний вітер твої думи в полі”, вони “озвалися щирим словом”, “проросли вони, мов квіти з народної волі”. На основі цієї глибокої, проникливої поезії композитор створив епічно-величавий вокальний твір.

Спокійна, розлога мелодія “Відповідь України Т. Шевченкові на вірш “Думи мої” побудована на звуках тонічного тризвуку e-moll, має хвилеподібний мелодичний розвиток. Синкопований ритм у розмірі 3/4 надає їй особливої теплоти, проникливості, зближує з мовними інтонаціями. Двічі повторена початкова побудова (8+8), завершується поступеневою низхідною мелодією, що розпочинається з мелодичної вершини квадратної будови (8+8). Вона сприймається як узагальнене вираження народного болю, страждання і, водночас, – віри, впевненості у перемогу.

Вокальний твір написаний у куплетній формі зі заспівом (16+16) та приспівом (16+16). Приспів “Засвітилися, усміхнулись чистою росою...” світліший за характером. Строгі, думні інтонації заспіву змінюються пісенними, розспівними мелодичними інтонаціями приспіву, що також близькі до розмовних. Завершується приспів словами матері-України (16 т.), де звучання знову набирає епічних, величавих рис.

Фортепіанна партія підтримує та доповнює вокальну партію, одночасно підкріплює основний настрій і характер твору. Насичена акордова фактура фортепіанного супроводу в широкому діапазоні, звучання тремолоюючих акордів, а також акордів-арпеджіато, які нагадують звучання бандури (інструмента, в супроводі якого виконується дума), створюють епічний, величавий характер.

Гармонічна мова цікава, своєрідна. Тонічний органний пункт на початку твору, що надає тональної ясності, визначеності, фрігійські звороти у натуральному мінорі “Значне місце в українській пісенній поліфонії (зворотах. – Х. Г.) займає фрігійський лад, тобто мінор із зниженим II ступенем (шаблем. – Х. Г.)” [11, с. 31] – підкреслюють думний характер звучання твору.

“Художник” – другий номер збірника пісень “Сторононько моя”. Вокальний дует присвячений 80-річчю від дня народження народного художника України – Зеновія Кецола (1919–2010). Він представник рідного краю – Жидачівщини, заслужений художник України (1990), народний художник України (1995), його вважають “патріархом львівського живопису”. Як живописець працював у жанрах портрета і натюрморту, як графік – у техніках літографії та

офорту. Із З. Кецалом пов'язують “розвиток українського малярства, особливо станкової графіки, яку він фактично відродив із забуття” – вважає А. Пророк (за О. Франків) [10]. Картини З. Кецала експоновані на престижних виставках України та закордонних вернісажах.

Багаторічна мистецька дружба Б.-Ю. Янівського із З. Кецалом, глибока повага та захоплення творчістю один одного, що дарує людям красу і добро, вилились у проникливому вокальному творі “Художник”. Літературний текст, збагачений порівняннями, епітетами (“душа наче яблуні цвіт”, “душа молода і прекрасна, як весна в калиновім краю”), де поетично відтворено процес творчості художника (“Щоб ожили думки й сподівання, туга й біль на німім полотні”), гармонійно асоціюється з його музичним втіленням. Музика глибоко розкриває поетичний текст, вносить нові відтінки у його звучання. Цей вокальний твір продовжує лінію прославних, віватних творів в українській вокальній музиці, але за характером, музичним втіленням він сприймається як гімн красі, людському благородству.

Глибокий ліризм, задушевність музики, щирість вирізняють цей вокальний твір. Задумлива, благородна мелодія, якою він починається, сповнена інтонацій, які на початку ніби розгойдуються у синкопованому русі; надалі вона розгортається в широкому діапазоні – висхідні секстові, октавні стрибки. Розпочинається мелодія одногласо і переходить у виклад паралельними секстами, терціями, що споріднює її з народним виконавством, надає щирості й задушевності. Водночас ці риси експонують прикмети, притаманні пісням-романсам. Мелодія, розгортається в помірному темпі, чотиридольному метрі, широкому спектрі ритмічного руху (синкопи, тріолі).

Форма пісні куплетна, складається із заспіву і приспіву. Для кожного з них характерною є чіткість побудов – це період із двох речень (4+4). Мелодія приспіву розпочинається з мелодичної вершини і, в цілому, має низхідний напрям мелодичного руху, вона викладена паралельними секстами. Музика відтворює загальний настрій поетичного першоджерела – задушевність, щирість.

Пісня розпочинається 8-тактовим фортепіанним вступом, який уводить слухача в образність твору. Фортепіанна партія підтримує і доповнює новими гармонічними, ритмічними “знахідками” вокальну партію. Глибокі, витримані басы у низькому регістрі, ритмізований середній голос й акорди, що частково дублюють вокальну партію, – задають тонус “Художнику”.

Гармонічна мова багата та колористична. По-особливому м'яко звучать багатотерцієві акорди – септакорди, нонакорди, альтеровані акорди. Використання відхилень у спорідненій тональності, перервані звороти надають звучанню гнучкості, виразності. Гармонічна канва приспіву є такою: $D_7 \rightarrow IV (d\text{-moll}) - D_9 \rightarrow III (C\text{-dur}) - D_7 - VI (a\text{-moll}) - t_{6/4} - \sharp - II_7 - D_7 - t$. На межі повторення куплетів композитор використовує альтерований акорд $D_{9/5}^{b5}$ (домінантовий квінтнонакорд – обернення D_9).

“Пісня про Ходорів” – третій номер вокального циклу. В цьому творі композитор глибоко проникався поетичними рядками, оспівуючи любов Галини Охоцької до рідного міста. Щоразу, коли Б.-Ю. Янівський повертався у село Добрівляни на Ходорівщині (звідки родом мати композитора), його переповнювали повага, теплота та любов до батьківського дому: “серце защемить так знайомо, як до тебе повернуся знов”.

Текст вірша написано 3 червня 1994 року. Перші виконавці пісні – Олеся і Григорій Вавричини, викладачі дитячої музичної школи м. Ходорова. З успіхом пісня апробована 17 вересня 1994 року на вечорі “Рідне місто моє”, присвяченому 600-річчю Ходорова; вона стала “візитною карткою-гімном” м. Ходорова – повідомила в інтер'ю з автором Галина Охоцька.

Патріотичний поетичний текст втілений у благородній, виразній мелодії лірико-величавого характеру. Плавність, пластичність мелодичних ліній поєднуються з гнучкістю ритмічного малюнка (синкопи, тріолі), що надає мелодії пружності, зближує її з мовними інтонаціями.

Пісня написана у куплетній формі: три куплети, кожен з яких складається із заспіву і приспіву. Заспів виконується одногласо. Він написаний у формі періоду 8+2, у якому повторюється остання двотактова фраза. Чіткість, завершеність двотактових фраз, помірний

темп, розмір 4/4, насичений фортепіанний супровід надають звучанню величавості, благородства.

Приспів контрастує із заспівом. Його виконує вокальний ансамбль – у триголосому викладі. У музичній тканині – вигуки захоплення, признання в любові рідному місту “Ходорів! Я з тобою, як із вітром калина”, що втілюються крізь призму активного мелодичного руху: пунктирні ритми, синкопований рух, тріолі. Приспів має завершену побудову – період 16 тактів, який ґрунтується на повторенні чотиритактових фраз.

Фактура фортепіанного супроводу насичена, акордова, з розкладеними чи арпеджованими конструкціями у широкому діапазоні. Партія фортепіано доповнює і доспіває закінчення вокальних фраз. Вокальний виклад підготовлений 8-тактовим фортепіанним вступом, акордовою фактурою (з повторенням одного й того самого ритмічного рисунка) плавно переходить у мелодичну фігурацію. Гармонічна мова – цікава та своєрідна, побудована на повних гармонічних зворотах із відхиленнями у споріднені тональності й акордах подвійної домінанти.

“Іде Хмельницький на білім коні” – четверта композиція циклу. Твір написаний з нагоди 400-річчя від дня народження славного козацького гетьмана Богдана Хмельницького (1595–1657). В пісні змальована одна з найтрагічніших сторінок нашої історії – боротьба українського народу під проводом Богдана Хмельницького проти польської шляхти. Це пісня – спогад про далекі криваві події, битви, “про ті минулі, ті славетні дні”. Вона написана в душі історичних пісень цього періоду (1648–1654). У мелодії відображені такі риси народу як мужність і відвага, сила та рішучість, ентузіазм боротьби, самопожертва в ім’я вітчизни. Строгість наспіву, наявність чітких пунктирних ритмів споріднюють мелодію пісні з маршем. Розміреність мелодичних ходів, плавність, хвилеподібність мелодичного руху, розспівування окремих складів тексту, висхідний октавний стрибок на початку побудови надає їй епічної величавості, строгості, благородства.

Пісня написана для вокального дуету. Мелодія викладена у терцієвій вторі, іноді секстовій, що посилює її народно-пісенні риси. Гармонічна мова, в цілому, доволі проста. Паралельно-змінний лад *c-moll* – *Es-dur*, характерний для фольклорних джерел, гармонічна мова відзначається близькістю до народних пісень.

Форма пісні куплетна. Будова заспіву 8+4 – це квадратний 8-тактовий період, де друге речення повторюється. Він витриманий у тональності *c-moll*. Приспів – більш узагальнений, закличний, розпочинається у паралельному *Es-dur*’і, що створює ладовий і тональний контраст. Щоразу він завершується одними й тими самими словами поетичного тексту “Іде Хмельницький на білім коні” – це свого роду символ перемоги народу в боротьбі з ворогами, що чітко стверджується в музичному викладі.

В основу п’ятого номера вокального циклу “Сторонько моя” покладена поезія, в якій оспівана рідна сторона поетеси Г. Охоцької, композитора Б.-Ю. Янівського та художника З. Кецала – “Добрівляни і батьківська хата”, “Ходорівщина рідна, свята”. Багато пережито, мінають літа, “та до тебе душа, мов на сповідь у храм поверта”. Глибокий патріотизм, любов до батьківського краю звучать у поетичному рядках: “Сторонько моя, мого хисту колиска кленова”, “сповідань голубі небеса”, “твоя чиста, велична краса”, “в тобі правда життя полум’яна”) – знаходять глибокий відгук у музичному тексті.

Природно, що душевна сповідь поетеси та композитора переконливо виливається у музиці вокального ансамблю (у заспіві – вокального дуету, в приспіві – тріо), вельми промовисто, хоча й у стриманих засобах виразності. Благородно звучить мелодія у заспіві, вибудована за звуками тонічного тризвуку *e-moll*. Вона має хвилеподібний характер з використанням висхідних і низхідних ч. 4 та ч. 5. У процесі розвитку її діапазон розширюється (стрибки на ч. 8). Композитор використовує у вокальній партії синкопи, тріолі, котрі надають мелодії особливої проникливості. У кінці побудови мелодична лінія набуває низхідного напрямку і приводить до основного звуку *e-moll*’ю. В цілому, у заспіві виникає мелодична хвиля наростання і спаду.

Гармонічна мова поглиблює образність поетичного тексту. Відхиленням у *S* тональність *a-moll* Б.-Ю. Янівський підсилив зміст: “за плечима літа”. На фоні витриманої напруженої гармонії $DD_{VII6/5}$ звучать слова “та до тебе душа, мов на сповідь у храм поверта”.

Приспів сприймається як вибух ліричного почуття. Триголося мелодії поповнюється паралельними квартсекстакордами, тризвуками. Інтонації прохання на словах “пригорни, обігрій” передані мелодичним рухом із використанням м.2 на початку приспіву та синкопованим ритмом. Особливістю побудови приспіву є повторення останнього чотиритакту заспіву, що надає єдності та цілісності музичній побудові.

“Скажи, скажи, о зоре вечорова” – останній номер вокального циклу. Це – пісня-гімн природі, її красі. Поетеса милується нічною природою, її тишею, черпає у ній сили для життя і творчості “дай серцю чари ніжностям й любові, пісням душі високі крила дай”. Пантеїстичні почуття, повне злиття героїні та природи надихнули її на такі рядки: “щоб були ми довіку із тобою, барвінком долі наші щоб сплелись”.

Захоплення, замилювання красою природи вилилось у благородній екстатичній, поривчастій мелодії широкого дихання, що розгортається в межах ч.8 октави. Мелодія вибудована з використанням затактового звороту, що є свого роду “оспівуванням” квінтового тону висхідним секстовим стрибком. По суті, вся мелодія виростає з початкової фрази, яка надалі інтонаційно варіюється, видозмінюється. Яскравий ладовий штрих у мелодії заспіву – це епізодичне використання мелодичного мажору, що надає їй теплоти, щирості, а розспівування тексту в деяких епізодах – наспівності, задушевності.

Форма пісні куплетна, що складається із заспіву та приспіву. Заспів – це квадратний період із 16 тактів (структура підсумування 4+4+8), в якому повторюється останнє 8-тактове речення. У приспіві “про що дзвенять в калиновім розмаї” продовжується розвиток мелодичних інтонацій заспіву. В цілому, мелодія приспіву є спокійнішою, наспівнішою, сповненою мовних, запитальних інтонацій, із виразним низхідним ходом на зм.5. Структура приспіву – це 16-тактовий період з повторенням останнього речення.

8-тактовий фортепіанний вступ вводить у настрій вокального твору. Витримана акордова фактура у широкому діапазоні з глибокими басами (витриманими звуками у низькому регістрі), насичується низхідно-висхідною мелодією, розлогість якої на мінливому гармонічному тлі приводить до ствердження тонального тризвука C-dur’у.

Гармонічна мова багата і колористична. Композитор використовує альтеровані акорди, еліптичні звороти. Субдомінантова гармонія у вступі розцвічена альтерованим акордом $DD_{6/5}^{\#1}$, що переходить у $T_{6/4}$ та еліптичний зворот $D_9 \rightarrow (II, d-moll)$, який, своєю чергою, приводить до завершальної каденції в основній тональності – $II_7 - D_9 - D_7^6 - T (C-dur)$. Початок пісні звучить на фоні своєрідних плагальних зворотів і завершується повним гармонічним зворотом – $T^{2,6} - II_2^r - T^{2,6} - DD_{VII7} - D_9^6 - T_7$. Епізод з мелодичним мінором згармонізований таким чином – $IV_7^{3\#7} - III_7$.

Приспів створює яскравий ладовий контраст, він звучить у a-moll, де композитор використовує повний гармонічний зворот на основі багатозвучних акордів.

Доцільно зауважити, що музична інтерпретація поетичних творів поглиблює їх образно-емоційний зміст, доповнює його, вносить нові нюанси у звучання. Композитор відчуває особливість кожного поетичного твору, проникає в суть та структуру вірша, створює вокальні твори, що переконливо і правдиво відтворюють різні емоції, почуття, поглиблюють їх. Музика і поезія тут є невіддільними й рівноцінними. Це ліричні твори, сповнені задушевності, благородної лірики різних відтінків, яка трактована на високому рівні узагальнення. У їх проникливих, широкіх ліричних мелодіях відчутні зв’язки з українською народною піснею-романсом, історичною піснею-маршем, епічними жанрами. Так, пісня “Скажи, скажи, о зоре вечорова” – це пісня-гімн природі, її красі; “Художник” – пісня-гімн людині, її творчості; “Відповідь України Т. Шевченкові на вірш “Думи мої”” – пісня-дума; “Їде Хмельницький на білім коні” – пісня-спогад; “Сторононько моя” – душевна сповідь композитора, признання у любові до рідного батьківського краю.

Мелодії цих пісень – яскраві, виразні, пластичні з хвилеподібним мелодичним рисунком, чіткі за будовою, ладо-тонально визначені. Наявність у них синкоп, особливих видів ритмічного поділу – тріолей наближає їх до живих, розмовних інтонацій.

Пісні виконують у супроводі фортепіано, де фортепіанна партія має різні функції. Насамперед, вона підтримує вокальну партію, може дублювати її звучання паралельними

терціями, секстами чи, навіть, акордами. Але у більшості випадків вона поглиблює образно-емоційний зміст кожної окремої пісні, наприклад, доповнює, доспіває мелодію у закінчених фраз. Її виразні співаючі підголоски чи мелодико-гармонічна фігурація можуть утворювати “дуєт” із вокальною партією. Насичена акордова фактура у фортепіано завжди багатшарова – це глибокі у низькому регістрі витримані баси; “співаючі” підголоски чи акорди супроводу – у середньому голосі та підтримка вокальної партії – у верхньому голосі. Фортепіанна партія охоплює, як правило, широкий діапазон, в окремих випадках її тремолюючі ходи чи акорди, виконувани арпеджіато, наближають звучання до оркестрового.

Варто наголосити, що кожен вокальний твір розпочинається доволі розгорнутим фортепіанним вступом, який вводить у характер, настрій пісні, готує слухача до її сприйняття. У більшості випадків фортепіанний вступ зачинається S-ю гармонією або відхиленням у тональність S і через інші акорди підводить до тоніки, з якої і вибудовується вокальна партія. Її вступ, таким чином, звучить виразніше, переконливіше.

“Непересічна, надзвичайно своєрідна, неординарна, творча, енергійна особистість Богдан-Юрій Янівський. Саме він навчив мене володіти вмiлими навиками будови мелодичної поетичної строфи, для зручнішого її прочитання” – згадувала Галина Охоцька в інтерв'ю з автором статті у місті Ходорові (12 квітня 2017 року).

Отже, музична мова вокального збірника пісень “Сторононько моя” Богдана-Юрія Янівського багата та колористична, поглиблює образно-емоційний зміст кожної пісні, вносить нові відтінки, нюанси її звучання. Використання дисонуючих акордів – септакордів, нонакордів, альтерованих акордів, акордів із побічними та доданими тонами, еліптичних зворотів, відхилень, ладових зіставлень завжди пов'язане з характером, настроєм поетичного тексту, його логічним мелодичним музичним прочитанням. Такий підхід у використанні засобів музичної виразності надає звучанню особливої свіжості й барвистості.

Враховуючи викладене, можемо констатувати, що аналізована творча спадщина Б.-Ю. Янівського дає перспективу для її наукового осмислення і має важливе значення для виокремлення її значущості в розвитку сучасному українському музичному просторі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білинська М. Грає кобзар, виспіває / М. Білинська. – К. : Муз. Україна, 1981. – 129 с.
2. Дутчак В. Пісенно-романсова творчість Б.-Ю. Янівського / В. Дутчак // Янівський Б.-Ю. “Червона калино, чого в лузі гнешся?": Пісні та романси. – Львів : Каменяр, 2009. – С. 13–16.
3. Зінків І. “Одеська балада” Б. Янівського / І. Зінків // Музика. – 1986. – № 4. – С. 8–9.
4. Козлов В. Крокувати в ногу з життям: українські композитори – лауреати комсомольських премій / В. Козлов. – К., 1982. – С. 150–154.
5. Колодій І. Купаймо душі у його мелодіях: Кілька штрихів до портрета композитора Б.-Ю. Янівського / І. Колодій // Янівський Б.-Ю. “Червона калино, чого в лузі гнешся?": Пісні та романси. – Львів : Каменяр, 2009. – С. 5–12.
6. Муха А. Композитори України та української діаспори: довідник / А. Муха. – К. : Муз. Україна, 2004. – 352 с.
7. Охоцька Г. Від серця до серця: поезії / Г. Охоцька. – Львів : Каменяр, 1998. – 55 с.
8. Охоцька Г. Вірю, надіюсь, люблю: поезії / Г. Охоцька. – Львів : Штабар, 1996. – 100 с.
9. Русалка Дністрова. Імена на літературній карті Жидачівщини: літературний альманах. – Жидачів, 2006. [Електронний ресурс] : Режим доступу <http://www.bibliotekazh.com.ua/12>
10. Франків О. Я люблю картину вже тоді, коли починаю її малювати [Електронний ресурс] / О. Франків. – Режим доступу: <http://www.newtime.lviv.ua/index.php/newtime-kultura/2965-2017-03-16-07-37-34>
11. Яценко Л. Українське багатоголосся / Л. Яценко. – К. : Вид. АН УРСР, 1962. – 236 с.

REFERENCES

1. Bilynska, M. (1981), *Hraie kobzar, vyspivuiie* [Kobzar plays, sings], Kyiv, Musical Ukraine. (in Ukrainian).

2. Dutchak, V. (2009), *Pisenno-romansova tvorchist B.-Yu. Yanivskoho* [Song and romance creativity of B.-Y. Yanivsky], “*Chervona kalyno, choho v luzi hneshsya?*”: *pisni ta romansy* [“Red viburnum, what in a meadow bent?”: songs and romances], Lviv, Kameniar, pp. 13–16. (in Ukrainian).
3. Zinkiv, I. (1986), “*Oleska balada*” *B. Yanivskoho* [“Olesko ballad” of B. Yanivsky], *Muzyka* [Music], no. 4, pp. 8–9. (in Ukrainian).
4. Kozlov, V. (1982), *Krokuvaty v nohu z zhyttiam: ukrainski kompozytory – laureaty komsomolskykh premii* [To step in step with life: the Ukrainian composers – laureates of komsomol prizes], Kyiv, pp. 150–154. (in Ukrainian).
5. Kolodiy, I. (2009), *Kupaimo dushi u yoho melodiakh: Kilka shtrykhiv do portreta kompozytora B.-Yu. Yanivskoho* [Bath the souls in his melodies: a few strokes to the portrait of composer of B.-Y. Yanivsky], “*Chervona kalyno, choho v luzi hneshsya?*”: *pisni ta romansy* [“Red viburnum, what in a meadow bent?”: songs and romances], Lviv, Kameniar, pp. 5–12. (in Ukrainian).
6. Mukha, A. (2004), *Kompozytory Ukrainy ta ukrainskoi diaspori: dovidnyk* [Composers of Ukraine and the ukrainian diaspora:], Kyiv, Musical Ukraine. (in Ukrainian).
7. Ohotska, G. (1998), *Vid sertsia do sertsia* [From heart to heart], Lviv, Kameniar. (in Ukrainian).
8. Ohotska, G. (1996), *Viriu, nadiius, liubliu: poezii* [Believe, hope, love: poetry], Lviv : “Shtabar”. (in Ukrainian).
9. Rusalka Dnistrova (2006), The names on the literary map Zhydachivschyna, Zhydachiv, available at: http://www.bibliotekazh.com.ua/12_(in Ukrainian).
10. Frankiv, O., I like to have a picture when I start to draw it, available at: <http://www.newtime.lviv.ua/index.php/newtime-kultura/2965-2017-03-16-07-37-34>. (in Ukrainian).
11. Yaschenko, L. (1962), *Ukrayinske bahatoholossya* [Ukrainian polyphony], Kyiv, AN URSR. (in Ukrainian).

УДК 785. 161

Тетяна Пістунова

ДЖАЗ В СИСТЕМІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

У статті розглянуті основні проблемні аспекти, пов'язані з позиціонуванням джазу в системі української освіти. Звернуто увагу на необхідність утворення системного комплексного підходу на шляху здобуття кваліфікації у сфері джазового виконавства. Виокремлена потреба реформування української освіти, яка б передбачала введення естрадних відділів у музичних школах та всіх музичних академіях. Зазначено основні знання і навички, що повинен засвоїти джазовий виконавець, здійснюючи це систематизовано.

Ключові слова: джаз, освіта, виконавство, імпровізація, фестиваль.

Татьяна Пистунова

ДЖАЗ В СИСТЕМЕ УКРАИНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В статье рассмотрены основные проблемные аспекты, связанные с позиционированием джаза в системе украинского образования. Обращено внимание на необходимости создания системного комплексного подхода на пути получения квалификации в сфере джазового исполнительства. Выделяется необходимость реформирования украинского образования, которая бы предусматривала открытие эстрадных отделов в музыкальных школах и всех музыкальных академиях. Указаны основные знания и навыки, которые должен усвоить джазовый исполнитель, изучение которых должно осуществляться систематизировано.

Ключевые слова: джаз, образование, исполнение, импровизация, фестиваль.

JAZZ IN SYSTEM OF UKRAINIAN MUSICAL EDUCATION

The article discusses the main aspects of concern related to jazz positioning in the system of Ukrainian education. Attention is drawn to the need for a systematic integrated approach to obtaining qualifications in the field of jazz performance. We point out the need to reform the Ukrainian education. It would include the opening of pop music departments in schools and academies of music. Shown the basic knowledge and skills that should learn a jazz musician and their study should be carried out systematically.

Jazz in modern culture takes a leading place, it became firmly established itself as an independent kind of musical art finally. The image of jazz art has changed, and has acquired a more “academic” character than at its beginnings.

In view of the system of jazz education in the Ukrainian cultural space has been formed relatively recently in comparison with the academic direction of musical art, a number of difficulties arise.

To form a jazz artist, it is necessary to have several stages of preparation – from studying jazz in a music school to mastering at a higher educational institution. But, unfortunately, there is not enough of the educational institutions in Ukraine, where there would be taught the variety-jazz specialization. In European and American educational musical institutions (conservatories, music academies, universities) there are jazz faculties. This is due primarily to the fact that they perceive jazz as an academic specialty. However, there are not enough such institutions in Ukrainian society.

There are the Faculty of “Musical Variety Art” at the Dnipropetrovsk M. Glinka Academy of Music; the department of musical art of pop and jazz in the Lviv Mykola Lysenko National Music Academy; Kharkiv I. Kotlyarevsky National University of Arts; Kiev National University of Culture and Arts and a number of other institutions. The specialty “the art of jazz and popular music” can be obtained at the Kyiv R. M. Gliere Institute of Music; the only School of jazz and variety art had been opened (Kyiv, Ukraine).

For the optimal organization of jazz education in a children’s music school, special techniques are needed that are characterized by systematic, complete, organic inclusion in the process of academic music education. In the domestic pedagogy at the moment there are no qualitative and complex examples of methodology of teaching jazz art that would be presented at the state level, although in recent decades attempts have been made to solve this problem at more local levels.

For the performer of Jazz it is necessary to have a significant number of special skills, knowledge and skills. First of all, it is the ability to improvise, which involves understanding of the musical material, the ability to analyze, to highlight the main intonation, metrorhythmic elements. For the performer of variety-jazz, an indispensable component is the solo playing, that is associated with psychological readiness, musical-theoretical knowledge and practical skills.

The specificity of the educational process that is connected with the training of jazz musicians is that the compulsory condition is not only education at the educational institution, but also acquaintance with modern festival practice. At the end of XX century movement of the festivals in Ukraine has acquired an increasing scale in the jazz direction.

Key words: jazz, education, performance, improvisation, festival.

Джазове мистецтво є однією зі складових сучасної музичної культури. Становлення джазу та його розвиток як невід’ємної частини естрадної культури відбувалися протягом переважно тривалого часу. Його позиціонування в соціокультурному просторі сьогодення пов’язане не лише з концертно-виконавською діяльністю, а й із підготовкою кваліфікованих фахівців, які сприятимуть визнанню високого рівня вітчизняних професіоналів за кордоном. Дослідження специфіки джазу в системі української музичної освіти є актуальною розробкою, що має практичне значення, адже ретельне вивчення аспектів його функціонування сприятиме розв’язання нагальних проблем.

Питання, пов’язані з аналізом джазових фестивалів, представлені в роботах таких дослідників, як С. Виткалов [3], В. Гандзюк [4]. Специфіці розвитку джазу в українському

соціокультурному вимірі присвячені праці вітчизняних авторів – С. Безпалої [1], Л. Романюк [7], З. Рось [8]. Актуальні проблеми, пов'язані з освітнім процесом при здобутті спеціальності “естрадне та джазове мистецтво” розкриті у дослідженнях В. Конончука [5], Т. Ланіної [6] а також у інтерв'ю з Ю. Марковим [2].

Мета статті – проаналізувати особливості позиціонування джазу в системі української музичної освіти. Дана мета передбачає розгляд питання наявності спеціальних закладів освіти, програм, що охоплювали б усі рівні навчання та окреслення навичок, необхідних для джазового виконавства.

Джаз у сучасній культурі посідає чільне місце, він остаточно утвердився як самостійний вид музичного мистецтва. Змінився образ джазового мистецтва, яке набуло “академічнішого” характеру, ніж на початку його виникнення. З. Рось влучно наголошує на такій рисі джазу: “Якщо в минулому він просто розважав і апелював до нашого відчуття ритму, то зараз, відійшовши від естрадної та розважальної музики, він дедалі частіше апелює до нашої свідомості та інтелекту” [8]. Л. Романюк вказує на те, що, незважаючи на складний шлях адаптації та розвитку в Україні, джаз зміг закріпитися на наших теренах, більше того, успішно розвиватись і вийти на світовий рівень завдяки яскравим та самобутнім талантам українських композиторів і виконавців. “Із плином часу в суспільстві, культурі й мистецтві спостерігається все більший інтерес до джазу, що привертає до себе увагу синтезом традиційного і нового, креативністю, володінням технікою імпровізації” [7].

Проте є низка труднощів, пов'язаних з тим, що система джазової освіти в українському культурному просторі сформувалася нещодавно, якщо порівнювати з академічним напрямком музичного мистецтва. З. Рось відзначає, що в Україні не створено традицій “побутування” джазу, “дуже мало осередків, де звучить джаз, тобто відсутнє відповідне “культурологічне поле”: джазові книжки, підручники і журнали, радіо- і телепростір тощо” [8]. Після того, як у 1980–1981 рр. в Київському училищі ім. Р. М. Глієра та Одеському музичному училищі розпочалася підготовка кадрів за спеціальністю “Інструменти естрадного оркестру”, викладачі під керівництвом В. Симоненка почали створювати посібники, а також навчальні програми, якими й зараз активно користуються при осягненні джазового мистецтва; це – “Лексикон джаза” В. Симоненка, “Техника джазового акомпанемента на шестиструнній гітарі” В. Молоткова у співавторстві з В. Маніловим, “Практика джазового басового акомпанемента” Ю. Маркова, “Сольфеджио на ритмоінтонаційній основі сучасної естрадної музики” М. Серебряного. Через деякий час став відчутним брак подібних методичних праць.

Задля формування джазового виконавця необхідна наявність кількох етапів підготовки – починаючи від осягнення джазу в музичній школі й закінчуючи його опануванням у вищому навчальному закладі. Але, на превеликий жаль, обмаль навчальних закладів, в яких би навчали з естрадно-джазовою спеціалізацією. В європейських і американських навчальних музичних закладах (консерваторіях, музичних академіях, університетах) є джазові факультети. Це зумовлено насамперед тим, що вони сприймають джаз як академічну спеціальність. Натомість в українському суспільстві подібних факультетів замало. Факультет “Музичне мистецтво естради” функціонує в Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки; кафедри музичного мистецтва естради та джазу діють у Львівській національній музичній академії імені М. Лисенка, Харківському національному університеті мистецтв ім. І. Котляревського, Київському національному університету культури і мистецтв та ряді інших закладів. Спеціальність “Мистецтво джазової та популярної музики” можна отримати в Київському інституті музики ім. Р. Глієра.

З. Рось зазначає, що естрадні відділення функціонують у багатьох музичних училищах України. В Києві також відкрито єдину в Україні Школу джазового та естрадного мистецтва (м. Київ); засновник та директор – музикознавець і джазовий критик Петро Полтарев. Проте ні в Національній музичній академії ім. П. Чайковського, ні в Одеській національній музичній академії імені А. Нежданової естрадно-джазових факультетів немає. Так само проблематичним є питання здобуття навичок джазового музикування в рамках первинної музичної освіти (музичних школах). На цьому наголосив у інтерв'ю Е. Марков – завідувач відділу “Мистецтво джазової та популярної музики” КІМ ім. Р. Глієра: “Всі хотіли б уміти грати джаз. Але нижча

ланка – школа – по суті, не має державної програми навчання цьому мистецтву. Зараз в Києві існує кілька естрадних відділів у школах. Першою стала школа мистецтв № 2 (зав. І. Журомський). Відкрито естрадні відділи і в інших школах, в основному просто на ентузіазмі» [2]. Наріжною проблемою є інтерпретація джазового репертуару з боку як викладачів, так і учнів. Адже грати джаз по нотах є певною нісенітницею, треба володіти технікою свінгу. «Ось навчають свінгу в Одесі – це середня ланка. Вищої ланки, крім нашого факультету, я не знаю. Є відділи в Донецькій консерваторії, в Харкові, але вони не дають такого результату, тому що немає кваліфікованих педагогів. Це повертає нас до питання відсутності державної програми. Ось де проблема!» [2]. Для оптимальної організації джазового навчання в дитячій музичній школі потрібні спеціальні методики, що характеризуються системністю, цілісністю, органічним уведенням у процес академічної музичної освіти. У вітчизняній педагогіці на даний момент нема якісних і комплексних прикладів методики навчання джазовому мистецтву, які були б представлені на державному рівні, хоча в останні десятиріччя неодноразово спробували розв'язати цю проблему на локальніших рівнях. Так, у Чернігівському музичному училищі першою «ластівкою» стала організація джазового біг-бенду в 1995 р. з ініціативи В. Рагуліна, лише через шість років, у 2001-му відкрили естрадний відділ, робота якого була пов'язана з рядом кадрових проблем. У 2004 р. в Чернігівській дитячій музичній школі № 2 було відкрито вечірній естрадний відділ, який орієнтований на учнів молодшого віку та дорослих (до тридцяти років). С. Безпала наводить перелік дисциплін, які викладають на естрадному відділі музичної школи: «Для чіткості та повноти картини щодо становлення джазової освіти на початковій ланці при Чернігівській ДМШ № 2 надамо систематику дисциплін, передбачених навчальним планом: фах (духові та ударні інструменти, синтезатор, естрадний спів, електро- та бас-гітара); музично-теоретичні дисципліни (сольфеджіо, музична література, історія джазу та естради); колективне музикування (ансамбль, оркестр); предмет за вибором (основи імпровізації, композиція або одна з перелічених вище дисциплін)» [1, с. 68].

Джазове виконавство передбачає наявність значної кількості спеціальних навичок, знань та вмій. Насамперед це вміння імпровізувати, яке передбачає розуміння музичного матеріалу, здатність його проаналізувати, виокремити основні інтонаційні, метроритмічні елементи. Для естрадно-джазового виконавця неодмінним компонентом є гра соло, яка пов'язана з психологічною готовністю, музично-теоретичною обізнаністю і практичними навичками. Т. Ланіна у своїй статті аналізує необхідні етапи підготовки джазових вокалістів у ДМШ, що сповна може бути використане й щодо інших виконавців. «Володіння імпровізацією і уміння творчо обробляти музичний матеріал – обов'язкові умови цієї освіти. Уміти вигадати соло, нестандартно розвивати метроритмічну основу твору, наповнювати процес музичного розвитку увесь час новим драматургічним змістом, розуміти логіку загального розвитку музично-художнього образу і при цьому переконливо користуватися усіма засобами музичної виразності – ось те, що відрізняє якість освіченого естрадно-джазового, рок- і поп-музиканта, співака від суто академічного співака і усієї специфіки академічної освіти, широко і традиційно розвиненої в Україні» [6, с. 480]. Учні естрадного відділу навіть на рівні музичної школи повинні вивчати курс джазового сольфеджіо, який має охоплювати елементи музичної мови джазу: специфічний ритм, акордику та її цифрове позначення. Важливим компонентом є колективне музикування, адже ансамблеве виконавство сприяє розвитку почуття метроритму, розвиває навички імпровізування. В. Конончук зазначає, що вивчення історії джазу та його стилів повинно чітко синхронізуватися з певним порядком у засвоєнні джазової гармонії, заняттями з фаху, імпровізації та джазового ансамблю. «Саме такий (комплексний) підхід до вивчення джазової музики є основою для здобуття добрих теоретичних знань та набуття міцних практичних навичок, що має визначальне значення в навчальному процесі» [5, с. 102].

Специфіка освітнього процесу, пов'язаного з вихованням джазових музикантів, полягає у тому, що обов'язковою умовою є не лише навчання в рамках навчального закладу, а й ознайомлення зі сучасною фестивальною практикою. Наприкінці ХХ ст. фестивальний рух в Україні у джазовому спрямуванні набув більшої масштабності. Фестиваль «Jazz in Kiev» (з 2008 р.), «Art Jazz Cooperation» (з 2007 р.), «Jazz Bez» (з 2001 р.), «Odessa JazzFest» (з 2001 р., раніше називався «Джаз-карнавал в Одесі»), «Jazz Koktebel», «Equi Jazz», «All Music is Jazz»,

ДоДж (Do#Дж), “Chernihiv Jazz Open”, “Гарячий Джем в Станіславові”, “Alfa Jazz Fest” (з 2010 р.) та інші. Завдяки їм українська публіка змогла побачити виступи зірок джазу: Джорджа Бенсона, Ела Джерро, Хербі Хенкока, Чіка Коріа, Маркуса Міллера, Уінтона Марсаліса, Касандри Уілсон, Джіно Ваннеллі, Джона Маклафліна.

Подібні фестивалі часто пов’язані не лише з концертною програмою, але й з майстер-класами, під час яких відбувається обмін досвідом між представниками джазового музичного простору. Помітним явищем у цьому контексті є арт-проект І. Закуса “Jazz kolo”, який спрямований на пошук та підтримку українських джазових музикантів. Провідна ідея арт-проекту – синтез українського народного мелосу та світової традиції джазової музики. Своєрідність програми “Art Jazz Cooperation” змалював вітчизняний дослідник С. Виткалов. “Art Jazz Cooperation” об’єднує в собі не лише широку концертну програму, але й чимало інших цікавих аспектів. Ідеться про майстер-класи представників провідних музичних гуртів і виконавців, метою яких є неформальне спілкування, презентація своїх здобутків. Це також фотоконкурс “Джазові емоції” – всеукраїнська фотозбірка конкурсних робіт із джазовою тематикою. Це і художня імпровізація “Лінія джазу” – художнє бачення й візуальне відтворення “почуттів” під час звучання певної музичної композиції художником” [3, с. 62].

Отже, джазове мистецтво яскраво представлене в українському соціокультурному просторі. Щороку в різних містах України проводять багато різноманітних джазових фестивалів. Проте є ряд проблем при здобутті джазової освіти. Нема комплексної універсальної, затверженої на рівні міністерства програми, що передбачала б поступове здобуття знань, починаючи від музичної школи і закінчуючи вищими навчальними закладами. Нагальним питанням є відсутність можливості навчатися за спеціальністю “Музичне мистецтво естради” у ряді музичних академій України. Оновлення потребує навчально-методична база, котра має передбачати можливість участі учнів та студентів у концертних та фестивальных проектах на рівні як слухачів, так і учасників.

ЛІТЕРАТУРА

1. Безпала С. С. Закономірності побутування джазу в обласних центрах України на межі ХХ–ХХІ ст. (на прикладі м. Чернігова) / С. С. Безпала // Мистецтвознавчі записки. Збірник наукових праць. – Вип. 26. – К. : Міленіум, 2014. – С. 63–72.
2. Бистріцька Е. Юхим Зиновійович Марков: “Джаз – справа державна...” [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://glierinstitute.org/ukr/about/markov.html>.
3. Виткалов С. В. “Art jazz cooperation” як форма відродження традицій джазового виконавства: культурно-мистецький аспект / С. В. Виткалов // Вісник Маріупольського державного університету. Сер.: Філософія, культурологія, соціологія. – Вип. 7. – Маріуполь : Друкарня “Новий світ”, 2014. – С. 60–65.
4. Гандзюк В. Фестивальний рух у мас-медіа на тлі розвою культури української держави / В. Гандзюк // Вісник Львів. ун-ту. Серія журналістика. – Вип. 38. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2013. – С. 127–133.
5. Конончук В. Естрадно-джазова освіта в Україні: ретро- та перспектива (До 30-річчя відкриття естрадного відділення в Київському державному музичному училищі імені Р. М. Глієра) / В. Конончук // Молодь і ринок. – № 11 (82). – Дрогобич : Коло, 2011. – С. 99–103.
6. Ланіна Т. О. Проблема виховання джазових вокалістів у музичних школах / Т. О. Ланіна // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, 16–17 жовтня 2014 р., м. Київ. – К. : Київ. ун-т імені Бориса Грінченка, 2014. – С. 476–483.
7. Романюк Л. Б. Синкретизм фольклору і джазу в музичному мистецтві України кінця ХХ – початку ХХІ ст.: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://int-konf.org/konf032015/1027-kandidat-mistectvoznnavstva-romanyuk-l-b-sinkretizm-folkloru-dzhazu-v-muzichnomu-mistectv-ukrayini-kncya-hh-pochatku-hh-st.html>.
8. Рось З. П. Український джаз. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://old.dyvensvit.org/articles/5333.html>.

REFERENCES

1. Bezpala, S. S. (2014), Patterns existence of jazz in regional centers of Ukraine on the verge of XX–XXI century (For example, city Chernigiv), *Mystetstvoznavchi zapysky. Zbirnyk naukovykh prats* [Art criticism. Collection of scientific works], Vol. 26, Kyiv, Milenium, pp. 63–72. (in Ukrainian).
2. Bystritska, E. Yukhym Zynoviyovych Markov: “Jazz – is a state ...”, available at: <http://glierinstitute.org/ukr/about/markov.html>.
3. Vytkaiov, S. V. (2014), “Art jazz cooperation” as a form of revival of traditions of jazz performance, cultural and artistic aspects, *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Ser.: Filosofiia, kulturolohiia, sotsiologiia* [Journal of Mariupol State University. Series: philosophy, cultural studies, sociology], Vol. 7, Mariupol, Drukarnia “Novyi svit”, pp. 60–65. (in Ukrainian).
4. Handziuk, V. (2013), Festival Movement in the media against the backdrop of flowering of culture Ukrainian State, *Visnyk Lviv. un-tu. Serii zhurnalistyka* [Bulletin of Lviv University. Series journalism], Vol. 38, Lviv, Lviv Ivan Franko National University, pp. 127–133. (in Ukrainian).
5. Kononchuk, V. (2011), Variety-jazz education in Ukraine: retro and perspective (until 30th anniversary of the pop department of Kyiv R. Glier State Musical College), *Molod i rynok* [Youth and market], Drohobych, Kolo, pp. 99–103. (in Ukrainian).
6. Lanina, T. O. (2014), “The problem of education jazz vocalists in music schools”, *Profesiina mystetska osvita i khudozhnia kultura: vyklyky XXI stolittia: Materialy Mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii* [Professional Art Education and Art Culture: Challenges of the XXI Century: Proceedings of the International Scientific Conference], Kyiv, Borys Grinchenko Kyiv University, 16-17 October, 2014, pp. 476–483. (in Ukrainian).
7. Romaniuk, L. B. Syncretism of folklore and jazz in musical art of Ukraine late XX – early XXI century, available at: <http://int-konf.org/konf032015/1027-kandidat-mistectvoznavstva-romanyuk-lb-sinkretizm-folkloru-dzhazu-v-muzichnomu-mistectv-ukrayini-kncya-hh-pochatku-hh-st.html>.
8. Ros, Z. P. Ukrainian jazz, available at: <http://old.dyvensvit.org/articles/5333.html>.

УДК: 159.9 + 788.43

Денис Зотов

**ВИРАЗНО-ПСИХОЛОГІЧНА СПЕЦИФІКА
ТВОРЧОЇ РЕФЛЕКСІЇ ПРОФЕСІЙНОГО САКСОФОНІСТА
У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ**

У статті розглянуто специфічні інтерпретативно-психологічні риси творчої особистості виконавця-саксофоніста з метою розкриття характерних особливостей його функціонування у векторі розширення переліку особистісних виразників мистецького спрямування. Досліджено ефективно-вирішені показники мистецької особистості, які дають змогу виконавській системі професійного музиканта ефективно транслювати унікальні риси ігрової моделі виконуваного твору. Охарактеризовано основні риси психологічно-сформованої виконавської особистості.

Ключові слова: музичне мистецтво, саксофонове виконавство, саксофон, психологія виконавця, інтерпретативно-психологічні особливості.

Денис Зотов

**ВЫРАЗИТЕЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА
ТВОРЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО САКСОФОНИСТА
В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

В статье рассмотрены специфические интерпретативно-психологические черты личности исполнителя-саксофониста с целью раскрытия характерных особенностей его

функціонування в векторі розширення переліку личностних якостей художественного напрямлення. Исследованы ефективно-выразительные показатели художественной личности, которые дают возможность исполнительской системе профессионального музыканта эффективно транслировать уникальные черты игровой модели исполняемого произведения. Охарактеризованы основные черты психологически сложившейся исполнительской личности.

Ключевые слова: музыкальное искусство, саксофоновое исполнительство, саксофон, психология исполнителя, интерпретативно-психологические особенности.

Denis Zotov

EXPRESSIVELY AND PSYCHOLOGICAL SPECIFICITY OF CREATIVE REFLECTIONS OF PROFESSIONAL SAXOPHONISTS IN CONTEMPORARY ART SPACE

The exegesis-psychological features of the musician-saxophonist creative personality to demonstrate the operation characteristics in the vector expanding the list of personal exponents of the art direction are submitted in the article. A balanced emotional and psychological system allows the soloist to effectively carry out their artistic objectives, take and transmit extraverted the contents of a musical composition, to form a bright, accessible and expressive character, consciously keep control of the emotional and psychological state, ignore, or respond quickly to external displays and scenic excitement.

The article's aim is to define the characteristics of the musician-saxophonist psychological functioning areas in a vector of personal expressive artistic direction. Object is a professional saxophonist performing activities in terms of definite psychological system of the individual, the subject-psychological and interpretive reflection professional saxophonist in contemporary art area. Effectively-pointed indicators of artistic personality that allow professional musician performing system efficiently transmit unique features of the game executable models work are investigated.

A particular genre of music are works for solo instrument. When their singer is not limited in expressing their technical and artistic possibilities, because the separation chosen instrument, as a separate category, provides infinite expressive soloist possibilities. Among the compositions of domestic composers for solo saxophone clearly distinguished "Homoludens I for saxophone" by Volodymyr Runchak. Besides that this composition is unique in the domestic saxophone repertoire, it also is a kind of test professional level performer, because it requires the possession of almost all the techniques of modern saxophone school. It is in this type of compositions manifested the true level of performance psychology musician, its flexibility and freedom.

The main features of psycho-formed individual performance are described: the existence of a balance between the level of expressive and technical possibilities of musical thought and respect artistic set goals; possession of professional skills in the art of self concert performance conditions; application in the clear-performing interpretative plan concerning each selected work; performing stress developed in the active phase, namely orientation not only to overcome the stage of excitement but also to change conditions volitional performing various process and countering negative factors; possession operational level of self-awareness and self-control, the ability to actively apply these skills when performing practice; presence in the structure of the creative person mature individual performance style expressed in the system of specific expressive techniques; continuous professional and personal growth of the artist based on the symbiosis of aesthetic, intellectual, technological, artistic and value priorities.

Key words: musical art, saxophone performance, saxophone, performer psychology, exegesis-psychological features.

Розглядаючи питання формування всебічно розвиненої мистецької особистості, не можна не врахувати вплив однієї з ключових характеристик людської психіки, а саме темпераменту. Дане явище є сукупністю поведінкових особистісно-динамічних функцій

психологічного образу кожної конкретної людини. Саме цей параметр відповідає за формування характеру та відповідно, за адаптивний і стійкісний аспекти розвитку психіки виконавця. Зіставляючи темпераментні характеристики виконавців з мистецькими образами які вони створили, дослідники виявили стійкий взаємозв'язок між специфічними рисами психіки та способом творчого мислення. З позицій загальної психології адаптованих до музикознавчих питань, спрямованих на розкриття основ виконавської стійкості, можна виділити дослідження В. Небиліцина, який доводив взаємозв'язок між адаптивними параметрами особистості й значенням темпераменту у взаємодії між особистістю та довколишньою сферою [6]. Відповідно до даної теорії особистості з гнучкою темпераментною системою простіше протистояти зовнішнім подразникам та відволікальним факторам, і навпаки, музиканту з недостатньо розвиненими рівнями психічної компетенції складніше буде утримати свою увагу на розкритті музичного матеріалу. До якостей темпераменту виконавця, що впливають на рівень його мистецької діяльності належать: швидкість і темп реакцій, рівень виконавської активності, схильність до екстраверсивності або ж інтроверсивності, співвідношення рівнів збудження – заспокоєння, ступінь врівноваженості, загальну пластичність психіки. Добре збалансована емоційно-психологічна система дає солістові змогу ефективно виконувати поставлені мистецькі завдання, а саме екстраверсійно сприймати та передавати зміст музичного твору, формувати яскравий, доступний і виразний художній образ, осмислено контролювати емоційно-психологічний стан, не зважати або ж оперативно реагувати на зовнішні подразники та прояви сценічного хвилювання.

Проте характеристики психологічно-темпераментної системи, хоча й залежать в основному від спадкових ознак індивіда та розвиваються в онтогенезі, все ж можуть бути скориговані у бік поліпшення своїх якостей за допомогою комплексів методико-психологічного впливу та вольових зусиль особистості. Простіше кажучи, виявивши слабкі сторони своєї темпераментної системи, солісту потрібно під час репетицій та концертів приділяти даним аспектам більше осмисленої сконцентрованої уваги, з метою корегування й закріплення результатів позитивної динаміки власної психічної формації. Тому значення темпераментно-емоційної складової людської психіки у процесі розвитку виконавських можливостей займає одне з головних місць.

Таким чином, багаторівневий процес створення мистецького образу містить у собі низку складових компонентів, які за допомогою глибокої підготовчої роботи формуються у чітку художню побудову та закріплюються у підсвідомій пам'яті як стійкий психолого-руховий образ (модель) майбутнього публічного відтворювального процесу. Фактичним підґрунтям для закріплення цієї психічної функції є набуті раніше практичні знання та уміння, а саме: широкий виконавсько-репертуарний досвід, глибоке знання авторської стилістики та специфіки виконання конкретного твору, розвинуті музичний слух і пам'ять, уміння орієнтуватися у нотному матеріалі, тональностях, різноманітних нюансах тощо. Згодом дана психологічна формація може бути викликана до дії у потрібний момент за допомогою механізму вольового контролю та усвідомленої активації виконавських функцій, спрямованих на здійснення інтерпретивного процесу з метою донесення авторського задуму до слухача.

Нині фундаментальні праці, що стосуються питання психології виконавства на духовому інструменті, опублікували Б. Теплов [8], Б. Ананьев [1], Л. Виготський [4], проте вони розкривають питання формування виконавської майстерності лише з ракурсу аналізу художнього змісту твору, в основному оминаючи проблеми функціонування глибинних нейрофізіологічних процесів, які є основою такої діяльності. Серед українських учених проблематикою становлення музичної психології займалися О. Гарькавий [5], Р. Очеретна [7] та ін.

Мета статті – означити характерні особливості функціонування психологічної сфери виконавця-саксофоніста у векторі розвитку особистісних виразних засобів мистецького спрямування.

У сучасному мистецькому середовищі сольне виконання відіграє провідну роль у всіх музичних жанрах. Усілякі конкурси, фестивалі, концерти різноманітного напрямку та формації викликають потребу глибше проникати у суть виконавсько-фізіологічних процесів. Як уже зазначено, процес переосмислення змісту художнього твору суто індивідуальний.

Суб'єктивного підходу потребують навіть твори, які у завершальному варіанті виконуватимуть під акомпанемент або ж у складі оркестру (ансамблю). Керівникам великих колективів навіть можна порекомендувати практику застосування індивідуальної роботи, наприклад над оркестровими партіями, бо це в кінцевому результаті має підвищити ансамблевість у виконавських групах і збагатити їх звучання індивідуальними прийомами кожного виконавця, поєднаними у загальному акустичному виразі. Також це відкриє психологічні можливості для креативності й самовираження музикантів у даному творі. Звичайно, це не означає відходу від оригінального нотного матеріалу, проте значно підвищить його художню цінність у результаті запровадження оригінальних виразних засобів.

Особливим жанром у музиці є твори для інструмента-соло. Під час них виконавець нічим не обмежений у вияві своїх технічних та художніх можливостей, адже відокремлення обраного інструмента в самостійну категорію дає солістові невичерпні виразні можливості. Серед композицій вітчизняних композиторів для соло-саксофона яскраво вирізняється “*Nono ludens I for saxophone*” Володимира Рунчака. Окрім того, що дана композиція є унікальним явищем у вітчизняному саксофоновому репертуарі, вона також – своєрідний тест на професійний рівень виконавця, адже вимагає від нього володіння майже усіма технічними прийомами сучасної саксофонної школи. Саме у композиціях такого типу проявляються істинний рівень розвитку виконавської психології музиканта, її гнучкість та свобода. Необхідність створення яскравого художнього образу природним чином стимулює максимізацію психофізіологічних процесів музиканта, активує його уяву та усю інтерпретативну систему загалом. Проте даний рівень виконавської майстерності йде врозріз із загальноприйнятими основами академічного виконання, а отже, ставить у музиканта нові психологічні бар'єри і викликає зажими.

Найпоширенішими прийомами новітньої саксофонної виконавської школи є ті, що спрямовані на принципово нове відтворення музичного матеріалу: фактурна зміна гармонічної побудови, структурування (переосмислення) мелодії, введення нових ритмічних схем, відмінних від основного матеріалу, застосування мікрохроматичного нюансування, нестандартні підходи до тембрових особливостей інструмента, інтервальний (голосовий) супровід, плескання та шум тощо. Тому без знання сучасної саксофонної виконавської техніки, без практичного досвіду її застосування у концертній практиці годі й говорити про подолання психолого-виконавського бар'єру та високоякісне відтворення сучасного музичного матеріалу. З метою розкриття змісту сучасних виконавських прийомів зупинимось на деяких з них докладніше.

– *шумові ефекти* – засоби спрямовані на урізноманітнення виконавського процесу ритмічно-шумовими технічними прийомами, найчастіше застосовують у сучасній і авангардній музиці. Серед них можна виділити акустичні (застосування різноманітних сурдин, прийом “слеп” з визначеною висотою тону, видихання або ж вдихання повітря зі специфічним шумом, прийом співу в інструмент, зміна конструкції інструмента (частіше у мідних) з метою зміни тональності) та саме шумові (прийом “слеп” без визначеної висоти тону, клацання клапанами або ж певною їх комбінацією, легкі ритмічні удари долонями по розтрубу або корпусові інструмента);

– *інтервальний супровід* – прийом виконання голосом чітко визначеного за висотою звука разом з паралельною грою на інструменті, з метою досягнення інтервального співвідношення, що визначив композитор. Даний виразний засіб сприяє збагаченню сольного твору новими гармонічними формаціями. Якісний рівень застосування даного прийому залежить від рівня психологічної координації виконавських функцій соліста й автоматизації з його боку процесу поєднання обох процесів звукоутворення з розумінням того, що вони мають у своїй основі єдину рухово-фізіологічну систему;

– *мікрохроматична побудова* – прийом застосування нетрадиційних інтервальних співвідношень (чвертьтонів) та формування на їх основі музичного матеріалу модерної виконавської школи. Саме сольне виконавство розкриває перед композиторами необмежені можливості для розвитку, адже висококласний музикант, який не обмежений акомпанементом у всіх його різновидах, здатен передати найтонші відтінки твору. З технічного боку при грі на саксофоні дану техніку реалізують методом застосування спеціальних нестандартних аплікатур

і маніпуляцій із мундштуком і амбушуром виконавця. Дана техніка є необхідною для вивчення усім професійним виконавцям, бо, на думку В. Апатського, з яким погоджується й автор даної роботи, “безліч творів сучасних композиторів розраховані на мікрохроматичні можливості духових інструментів” [2, с. 285]. Тому закріплення навичок зазначеної техніки є необхідною умовою для подолання можливих психолого-виконавських бар’єрів в умовах інтерпретації сучасного музичного матеріалу.

Із огляду на викладене, необхідність того, щоб соліст-саксофоніст опанував сучасні виражальні техніки, є необхідною складовою передумовою подолання можливих психологічно-виконавських бар’єрів, що можуть виникнути при роботі з модерновим репертуаром. Поширена школа академічного виконавства, на жаль, не дає необхідних знань з даної сфери технічної специфіки ігрового процесу, тому принцип різножанровості для музиканта класичної традиції може стати значною перепорою на шляху професійного розвитку. Йому необхідно перелаштувати психічну складову організму на сприйняття зовсім нових відчуттів, відмінних від тих, які були напрацьовані впродовж тривалого часу академічної практики, що, своєю чергою, стане причиною зміни структури творчої особистості.

Таким чином, психофізіологічна структура виконавської діяльності саксофоніста має за основу цілеспрямовану творчу дію, спрямовану на точну координацію усього виконавського апарату, а отже, точну передачу композиторської ідеї. Створення й закріплення набутих умінь відбувається за допомогою системи умовних рефлексів організму, які закріплюють, зокрема, на основі динамічно ускладнювальних повторів з варіативно-творчою складовою, тобто репетиційного процесу. Результатом цього стають навички, закарбовані у формі динамічних стереотипів на рівні безумовно-психологічної діяльності (підсвідомості). Використання набутих навичок трансформується усвідомленим вольовим зусиллям залежно від змінних складових їх практичного застосування. Примітним у цьому випадку є сольне виконавство як максимізована форма застосування набутих навичок, повного арсеналу виразних засобів окремого інструмента, у нашому випадку – саксофона, з метою якнайдостовірнішої передачі композиторської ідеї.

Сутність психології творчості полягає не стільки у кінцевому процесі розкриття інтерпретації, скільки у довготривалому мистецькому аналізі обраного матеріалу, та формуванні впродовж цього часу докладної психолого-виконавської моделі твору або ж художнього образу. Таким чином, кожен з етапів, а саме вибір твору, докладний розбір і саме виконання, відрізняється своїм набором творчих завдань та рівнем психолого-фізіологічної діяльності. Проте загальними залишаються особистісні риси творчої самостійності, незалежного формування художньої образності та мистецької концепції твору. Найскладнішим з етапів психолого-мистецької актуалізації є останній, а саме процес концертного виконання твору, адже він характерний значною затратою енергії, спрямованої на подолання різноманітних психічних блоkad, сформованих або зовнішніми факторами, або ж недостатнім рівнем професійної компетенції виконавця. Фактором ускладнення даної ситуації може виступати необхідність сольного (без акомпанементу) виконання твору, адже у класичній саксофоновій школі даний спосіб практичної діяльності майже не застосовують. Фізіологічно дані ускладнення можна пояснити, крім емоційного навантаження, високим рівнем виконавської втоми і малою кількістю пауз задля її зменшення, що в кілька разів перевищує показники аналогічного за тривалістю твору, виконуваного у супроводі оркестру чи клавішних. Як уже зазначено індивідуальні психологічні якості відіграють ключову роль у побудові психології творчої особистості, бо вони на фундаментальному рівні є основою для закріплення творчих фізіологічних надбудов (практичних навичок), а також ключовим фактором у формуванні системи подолання психологічних бар’єрів, що заважають високоякісній передачі авторського задуму.

Під час самого концертного виконання, за допомогою психолого-мистецької системи, спрямованої на вирішення музичних завдань, формується особистісно-орієнтована установка на реалізацію інтерпретаційного плану конкретного твору яка обов’язково містить елементи індивідуальної виконавської новизни, що виникла у процесі розвитку виконавського стилю саксофоніста під час опрацювання твору. Перед глядачем створюється унікальний мистецький продукт, який не мав і не буде мати аналогів у часі. Даного ефекту досягають через

рефлексивне ставлення виконавця до обраного твору і збагачення його специфічними особистісними рисами за допомогою індивідуалізаційних засобів. Тому кожне нове трактування одного й того самого твору є безцінним зразком художнього збагачення музичного матеріалу, яка відображає у собі безліч специфічних рис, притаманних окремому виконавцю та стилістичній епосі в цілому: від набору техніко-виразних засобів до інтерпретаційних підходів конкретного виконавського періоду або ж творчого шляху певної особистості. Саме за цими показниками можна актуалізувати ціннісний рівень музично-виконавської діяльності.

Ще одним фактором, що негативно впливає на формування виконавської витривалості, є недостатній розвиток м'язового апарату, який швидко втомлюється під час виконання складних або ж розгорнутих у часі творів, викликаючи тим самим ефект закріплення у підсвідомості певного психолого-виконавського бар'єра. На думку сучасних учених, таких, наприклад, як В. Апатський, це явище пов'язане з порушенням циклічності функціонування м'язового апарату, який у своїй роботі має дотримуватися стадій періодичного скорочення та розслаблення. Саме від інтервальної довжини періоду відпочинку та швидкості відновлення м'язового тону й залежить рівень витривалості виконавського апарату (амбушура) конкретного виконавця, а разом з тим і рівень психологічної залежності від даного явища. Ступінь розвитку згаданої фізіологічної системи особливо максимально проявляється під час виконання соло-композицій, де дуже часто автор передбачає невелику кількість пауз для відпочинку. В. Апатський вирізняє фактор довготривалого безперервного напруження як причину швидкої втрати виконавським апаратом своїх функцій, адже "... довготривалі статичні навантаження призводять до швидкою втомлюваності м'язів" [2, с. 31]. Проте не можна втомлюваність приписувати лише м'язовій системі, бо велику роль у виконавському процесі відіграє роль психологічного фокусування, а саме адаптації центральної нервової системи до умов сценічного середовища. На думку В. Апатського, основну причину незадовільного стану виконавського апарату слід актуалізувати не стільки у недостатньому фізіологічному рівні особисті, скільки "... у психічній закомплексованості виконавця" [2, с. 32]. Отже, процес подолання згаданого негативного явища слід будувати радше на корекції психічних рівнів індивіда.

Інші науковці також пов'язують проблемні аспекти виконавського процесу з недостатньою психічною актуалізацією виконавця. Наприклад, Ю. Цагарелі вважав, що для успішної реалізації мистецького завдання солісту потрібно володіти набором специфічних якостей. Він виділив спеціальну підгрупу безпосередньо виконавських якостей, які у підсистемі своїй складаються з артистизму, стійкості виконавського процесу, чіткої технічної сфери і забезпечують високу стресостійкість у сценічних умовах [11]. Л. Бочкарьов, навпаки, заявляв, що рівень психолого-виконавського усвідомлення залежить від типологічно індивідуальних відмінностей кожної окремої особистості. Осередком їх формування він вважав регулятивні механізми емоційної сфери [3].

Відповідно до теорії грузинського науковця у сфері психології музики Д. Н. Узнадзе [9–10], процес налаштування виникає на основі конкретної особистісної потреби, яка формується у індивіда відповідно до обставин. Тобто явище фокусування на музичному образі відбувається через призму власних переживань та досвіду кожного виконавця і є неповторним. Дотримуючись даної теорії, можна констатувати, що виконавець результатом кінцевих мисленневих процесів своєї свідомості формує стійку реакцію, спрямовану на реалізацію потреби передачі раніше сформованого художнього портрета. Це налаштування поступово слабшає в процесі репетиційних і навчальних мироприємств, натомість воно набуває рис закріпленого рефлексу з фіксуванням на підсвідомому рівні та може бути будь-якого моменту активованим як механізм означеної потреби реалізації певної музичної формації. Даний механізм є ключовим у широко висвітленому явищі "передачі авторського задуму" бо дає виконавцеві налаштуватися на сформовану завдяки йому впродовж тривалого часу модель музичного твору, яка враховує його основний характер та стилістичний зміст, залучивши тим самим у дію процес самої механіко-рухової передачі композиторської ідеї, що є одною зі складових творчого процесу.

Відповідно до викладеного, основними ознаками психологічно сформованої особистості, спроможної за рівнем виконавської актуалізації, творчого самоусвідомлення та

професійними даними якісно відтворювати авторський задум і збагачувати його власним інтерпретаційним матеріалом, є:

1) наявність збалансованості між рівнем виразно-технічних можливостей та розвитком музичного мислення відносно поставлених художніх цілей;

2) володіння навичками професійної мистецької самоактуалізації в умовах концертного виступу;

3) застосування в роботі чіткого виконавсько-інтерпретаційного плану стосовно кожного обраного твору;

4) розвинута виконавська стресостійкість у активній фазі, тобто спрямованість не лише на подолання сценічного хвилювання а й на вольову зміну умов виконавського процесу та протидію різноманітним негативним факторам;

5) володіння оперативними рівнями саморегуляції, самоаналізу і самоконтролю, вміння активно застосовувати ці навички під час виконавської практики;

6) наявність у структурі творчої особистості розвинутого індивідуального виконавського стилю, вираженого у системі специфічних виразно-технічних прийомів;

7) безперервне професійно-особистісне зростання митця засноване на симбіозі естетичних, інтелектуальних, технологічних, художньо-ціннісних пріоритетів.

Таким чином, психологічна сфера професійного саксофоніста у розгляді з позиції виконавського мистецтва відкриває для аналізу безмежну кількість засадничих механізмів функціонування виконавсько-фізіологічного апарату. Знання цих закономірностей дає змогу ефективніше контролювати ігровий процес на всіх його стадіях та оперативно вносити необхідні корективи. Психологічна особистість виконавця у системі ціннісно-актуальних координат професійного розвитку унікальний виразник музично-виконавської культури та відображення рівня особистісного становлення музиканта на певному етапі його розвитку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ананьев Б. Г. О проблемах современного человекознания / Борис Герасимович Ананьев. – 2-е изд. – СПб. : Издательский дом “Питер”, 2001. – 263 с.
2. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учеб. пособие / Владимир Николаевич Апатский. – К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.
3. Бочкарев Л. Л. Психологические аспекты формирования готовности музыканта-исполнителя к публичным выступлениям: дисс. на соиск. уч. степ. канд. псих. наук : спец. 19.00.01 “Общая психология, история психологии” / Леонид Львович Бочкарев. – Московский государственный университет. – М., 1974. – 176 с.
4. Выготский Л. С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции / [под ред. В. И. Иванова и И. В. Пешкова / Лев Семенович Выготский. – М. : Лабиринт, 1997. – 416 с.
5. Гарькавый О. В. Форма и изобретение в контексте музыкальной эволюции: психологический аспект композиционного процесса / Олег Вячеславович Гарькавый // Музичне мистецтво : [зб. статей / ред.-упор. Т. В. Тукова, О. В. Скрипник]. – Донецьк : Юго-Восток, 2004. – С. 84–92.
6. Небылицын В. Д. Основные свойства нервной системы человека как нейрофизиологическая основа индивидуальности / В. Д. Небылицын, А. А. Смирнов, А. Р. Лурия. – М. : Педагогика, 1978. – 368 с.
7. Очеретная Р. Д. О роли вербального ряда в психологии композиционного процесса (на примере оперы “Евгений Онегин” П. И. Чайковского) / Р. Д. Очеретная // Музичне мистецтво : [зб. статей / ред.-упор. Т. В. Тукова, О. В. Скрипник]. – Донецьк : Юго-Восток, 2004. – Вип. 4. – С. 92–98.
8. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Борис Михайлович Теплов // Избр. труды: В 2 т. – Т. 1. – М. : Педагогика, 1985. – 326 с.
9. Узнадзе Д. Н. Экспериментальные основы психологии установки / Дмитрий Николаевич Узнадзе. – Тбилиси, 1961. – 210 с.

10. Узнадзе Д. Н. Психологические исследования / Дмитрий Николаевич Узнадзе. – М. : Наука, 1966. – 210 с.
11. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности : дисс. на соиск. уч. степ. докт. псих. наук : спец. 19.00.05 “Социальная психология” / Юрий Алексеевич Цагарелли. – Казанский государственный университет. – Казань, 1989. – 425 с.

REFERENCES

1. Anan'yev, Boris (2001), *O problemakh sovremennogo chelovekoznaniiya* [About the problems of modern human science], Saint Petersburg, Izdatel'skiy dom "Piter". (in Russian).
2. Apatskiy, Vladimir (2006), *Osnovy teorii i metodiki dukhovogo muzykal'no-iskolnitel'skogo iskusstva: uchebnoye posobiye* [Fundamentals of the theory and methodology of wind musical performance art: tutorial], Kiev, NMAU im. P. I. Chaykovskogo. (in Russian).
3. Bochkarev, L. L. (1974) "Psychological aspects of the readiness of the musician-performer for public performances", The dissertation of the candidate of psychological sciences specials. 19.00.01. "General psychology, history of psychology", Moscow state university, Moscow, 176 p. (in Russian).
4. Vygotskiy, Lev (1997), *Psikhologiya iskusstva. Analiz esteticheskoy reaktsii* [Psychology of art. Analysis of the aesthetic reaction], Moscow, Labirint. (in Russian).
5. Gar'kavyi, O. (2010), Form and invention in the context of musical evolution: the psychological aspect of the compositional process, *Muzichne mistetstvo* [Musical art. Collection of articles], Donetsk, Yugo-Vostok, pp. 84–92. (in Russian).
6. Nebylitsyn, V., Smirnov, A. and Luriya, A. (1978), *Osnovnyye svoystva nervnoy sistemy cheloveka kak neyrofiziologicheskaya osnova individual'nosti* [Basic properties of the human nervous system as a neurophysiological basis of individuality], Moscow, Pedagogika. (in Russian).
7. Ocheretnaya, R. (2004), On the role of the verbal series in the psychology of the compositional process (on the example of the opera "Eugene Onegin" by P. Tchaikovsky), *Muzichne mistetstvo* [Musical art. Collection of articles], Vol. 4, Donetsk, Yugo-Vostok, pp. 92–98. (in Russian).
8. Teplov, Boris (1985), *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey* [Psychology of musical abilities], Vol. 1, Moscow, Pedagogika. (in Russian).
9. Uznadze, Dmitriy (1961), *Eksperimental'nyye osnovy psikhologii ustanovki* [Experimental basis of the psychology of the installation], Tbilisi. (in Russian).
10. Uznadze, Dmitriy (1966), *Psikhologicheskiye issledovaniya* [Psychological research], Moscow, Nauka. (in Russian).
11. Tsagarelli, Y. A. (1989), "The psychology of musical performance", The dissertation of the doctor of psychological sciences specials. 19.00.05. "Social Psychology", Kazan' state university, Kazan', 425 p. (in Russian).

УДК 781.68:398.8:7.071.1 (477)

Яна Прохоренко-Денгуб

**ТРАДИЦІЙНІСТЬ І НОВАТОРСТВО В ТВОРЧОСТІ ЮЛІЯ МЕЙТУСА
КРІЗЬ ПРИЗМУ ЗАСТОСУВАННЯ УКРАЇНСЬКИХ ФОЛЬКЛОРНИХ ДЖЕРЕЛ**

У статті розглянуто панораму творчості українського композитора Ю. Мейтуса, для якого основою композиційного методу є синтез архаїчних пластів національного фольклору з модерновими засобами виразності. Частково оглянуто творчість митця, описано засоби співвідношення традиційних і новаторських композиційно-структурних, ладо-гармонічних та інтонаційно-лексичних засобів крізь призму застосування українських фольклорних джерел.

Ключові слова: *етнографічні фольклорні риси, фольклоризм, неofольклоризм, ладо-гармонічна мова.*

Яна Прохоренко-Деньгуб

**ТРАДИЦИОННОСТЬ И НОВАТОРСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ ЮЛИЯ МЕЙТУСА
СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПРИМЕНЕНИЯ УКРАИНСКИХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ИСТОЧНИКОВ**

В статье рассмотрено панораму творчества украинского композитора Ю. Мейтуса, для которого основой композиционного метода является синтез архаичных пластов национального фольклора с современными средствами выразительности. Осуществлен частичный обзор творчества композитора, определены средства соотношения традиционных и новаторских композиционно-структурных, ладо-гармонических а также интонационно-лексических средств сквозь призму применения украинских фольклорных источников.

Ключевые слова: этнографические фольклорные черты, фольклоризм, неофольклоризм, ладо-гармонический язык.

Yana Prokhorenko-Denhub

**TRADITIONAL AND INNOVATIVE APPROACHES IN YULIY MEITUS'
WORKS IN THE CONTEXT OF INTEGRATION OF UKRAINIAN FOLKLORE SOURCES**

The publication studies the works of Ukrainian composer Yuliy Meitus who started his musical career in the 1920's. At that time, there were already many works exemplifying a wide range of intonational imagery and interpretation of traditional academic genres and styles (including folklore miniatures and religious harmonizations as well as large-scale symphonies, cantatas, oratorios, and theatrical performances). The composer succeeded to develop his unique style that combines folk music elements and Modernist composing experiments and interpretations.

Meitus continued developing the traditions of the founders of Neofolklorism style, particularly Igor Stravinsky and Bela Bartok. The study argues that even though Meitus did use refrains and variational method in some of his works, he is an outstanding representative of artistic movement that practiced free interpretation of folk songs. In his works he strives to express a folk song content using an original combination: the composer allows for gradual development of the plot, counterposes stanzas, constructs independent characters featured in the song, etc.

Meitus attached a high importance to the expressive capacities of piano accompaniment.

In terms of use of folk song elements in opera dramas, it should be noted that the intonational characteristics of images, peculiarities of musical expression and style are determined by rhythmic and intonational basis of the work. Folk-song material in the operas "The Stolen Happiness" and "Wind's Daughter" by Meitus is applied, first and foremost, in order to describe the setting and time of action. Depending on his artistic task, the composer dramatizes folk song material. The vocal language reveals intonational and thematic mastery of the composer. Through dramatization of strophic song forms he introduces short expressive orchestral interludes, while second couplet becomes more dynamic. This contributes to creation of truly national character that is, at the same time, inseparable from the plot and drama.

In féerie "Wind's Daughter" by Victor Zubar, folk-poetic atmosphere permeates the play through the wide use of kolomyika. Meitus developed a deep understanding of the principles of folk-poetic style; variability and two-dimensional nature of folk song allows to interpret it in different ways in the opera's drama. Therefore, kolomyika becomes an original "generalization through the genre."

The opera "The Stolen Happiness" offers reinterpretation of dramatic features of folk songs. The key motive of the opera structure is a sonic complex of "stolen happiness" that has no direct analogies in folk music tradition. At the same time, it gives an essence of the typical features of national character, the place and time of action.

Meitus was constantly looking for ways to internalize folk song material. He perceived a folk song as a epitome of dramatic development; that is what explains an amplified symphonism of his opera thinking.

Scientific analysis confirms that the most effective approach to reinterpretation of folklore tendencies in musical composition is when individual and lexical styles of the artists are combined with the legacy of the previous generations; such synthesis eventually determines the essence of national musical and cultural continuity.

Key words: *ethnographic folklore features, folklorism, neofolklorism, tonality and harmonic language.*

Переосмислення фольклорної традиції у творчості композиторів завжди є багатограним. Це стосується, зокрема, проблематики, пов'язаної зі специфікою застосування музичного фольклору в професійній музиці у проекції на використання традиційних та новаторських засобів композиторської лексики. Дане питання не сповна досліджене у творчості ще багатьох «титанів» українського музичного мистецтва. Зокрема, дослідники досі не оцінили належним чином творчий внесок Ю. Мейтуса у розвиток та популяризацію української народної пісенності. Поряд з цим бракує також детального аналізу творчості композитора саме в площині індивідуально-стильового переосмислення українських фольклорних традицій.

Творчий доробок композитора завжди був у центрі уваги музичних критиків та науковців. Особливої уваги заслуговують такі наукові роботи: стаття Г. Бреславець [2], в якій розглянуті питання культурної ситуації, що склалась у Харкові в період становлення харківської композиторської школи (20–30-ті роки ХХ століття) та переосмислення фольклорної традиції в творчості харківських композиторів; стаття М. Ржевської [7], присвячена розкриттю взаємодії і перетворенню у доробку молодого композитора головних соціокультурних дискурсів того часу: модернізму з орієнтацією на засвоєння найновітніших способів музичного висловлювання; розвідки Б. Фільц [8], С. Павлишин [6] та інших. У зазначених працях автори окреслили процес інтенсивного і всебічного звернення композитора до фольклору, що відбилося на образно-змістовній спрямованості митця, комплексі виражальних засобів, які він використовував.

Мета статті полягає у виявленні семантичної специфіки моделі композиторської інтерпретації, розглянутої в ментальному контексті традиційності та новаторства крізь призму застосування українських фольклорних джерел у творчості Юлія Мейтуса – одного з найвидатніших майстрів українського музичного мистецтва.

Починаючи з первинного етапу формування засад української професійної музики і донині композитори постійно застосовують неоціненний скарб народного мелосу. Однак ставлення до фольклору як до вихідного будівничого матеріалу, з котрим автору належить працювати, зазнало в ХХ столітті значних змін.

Нові шляхи в осягненні фольклору проклали видатні майстри ХХ століття Б. Барток, З. Кодай, К. Орф, І. Стравінський, які запропонували принципово новий метод опрацювання народнопісенного матеріалу. Передумовою цього процесу стало заперечення загальноновизнаних класичних принципів трансформації фольклорної теми або певної інтонаційно-ритмічної мікроформули засобами варіативного фактурно-гармонічного оновлення.

Метод опрацювання фольклору, що запропонували згадані митці, передбачає такий алгоритм: мотив, фраза, поспівки фольклорного типу (цитовані або ті, що створив композитор) набувають самостійного характеру. Вагомого тематичного значення набуває ритм, запозичений з народної музики "... В тематизмі розвиваються різноманітні форми втілення мовного початку, важливим імпульсом слугує мелодика що перебуває на межі "проспівування" і "промовляння" тексту. Гармонія звільняється від неодмінного обов'язку супроводжувати мелодійну лінію" [3, с. 17].

Констатовані риси окреслилися в творчості українських композиторів у 1920-х роках, характеризуючи жанрово-лексичну еволюцію від романтичних фольклорних мініатюр Г. Давидовського, Ф. Колесси, О. Кошиця, М. Леонтовича, М. Лисенка до новаторських драматургічно розгорнутих концепцій, втілених у творчості П. Козицького, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, а згодом і Ю. Мейтуса.

Чи не найвиразніше поєднання фольклорних пластів з модерновими композиторсько-інтерпретаторськими пошуками в українській музиці втілилось у творчості Юлія Мейтуса (1903–1997).

Формування таланту Ю. Мейтуса припало на буремні роки колективізації та індустріалізації. Драматична специфіка того часу зумовила складне і парадоксальне поєднання у творчості митця різноманітних, іноді діаметрально протилежних тенденцій, що особливо рельєфно простежується на тлі того, що використовує композитор автентичних народнопісенних елементів.

Варто зазначити, що обробки Ю. Мейтуса вплинули на його послідовників (О. Білаша, Б. Фільц, М. Коляду та ін.), які з огляду на попередній досвід прагнули розробити нові підходи в аранжуванні народної пісні. Так, це стосується використання відповідних ладо-гармонічних засобів народної і професійної музики. У композитора спостерігаємо значні в цьому плані досягнення. Обробкам композитора, насамперед, характерна вільна розробка тематичного матеріалу, перевага куплетно-варіаційних структур з елементами тричастинності чи навіть наскрізного розвитку. Великого значення композитор надавав виразним можливостям фортепіанного супроводу, де спостерігається чітка конкретизація художніх образів (приклад тому – обробка пісні “Про дівчиноньку”, генетично пов’язаної із солдатськими піснями).

Зовсім інші художні завдання ставив перед собою композитор у так званих вільних обробках народних пісень. Ще в творчості видатного українського композитора М. Леонтовича виразно виявилось бажання не обмежуватися лише відтворенням характеру народної пісні, а підняти її до рівня кращих досягнень професійного мистецтва, використовувати для музичного втілення змісту і образів народної пісні увесь багатий арсенал музично-виразних засобів професійної композиторської техніки [5]. Для української музики після М. Леонтовича (починаючи з 20-х років ХХ ст.) характерне прагнення композиторів вийти за рамки простих обробок – гармонізації народної пісні, а створювати на народній основі самостійні твори, в яких би глибоко, яскраво та всеохоплююче розкривався народний образ, а часом навіть перевтілювався, пройшовши через індивідуальне сприйняття його з боку композитора.

Серед багатьох своєрідних напрямків, за якими розвивався цей жанр музичної творчості, не важко помітити дві основні тенденції в підході до самої народної мелодії. Одні композитори (Л. Ревуцький, Н. Дремлюга, В. Кирейко та ін.) прагнули зберегти народну мелодію недоторканою, не допускаючи жодних її змін упродовж усіх куплетів пісні. Інші композитори (М. Коляда, А. Штогаренко, М. Тиц, Б. Лятошинський та ін.) допускають перенесення мелодії окремих куплетів у різні тональності, розвиток та видозміну мелодичної основи пісні, прагнучи подолати рамки пісенно-куплетної форми, створити самостійний, оригінальний за музичною формою твір. Перший тип називають, зазвичай, куплетно-варіаційним, другий – вільною обробкою народної пісні.

Не заперечуючи куплетно-варіаційного методу, використовуючи його в ряді своїх творів, Ю. С. Мейтус залишився все-таки яскравим представником напрямку, який дотримувався принципів вільної обробки народних пісень. У своїх обробках композитор прагнув переказати зміст народної пісні в оригінальному за музичною формою поєднанні: він підкреслював послідовність розвитку її сюжету, контрастне протиставлення різних куплетів, самостійність характерів персонажів пісні тощо. Куплетна пісня перетворювалася на розгорнуту музичну форму на зразок короткої поеми, фантазії. Основні засоби музичної виразності, якими користувався композитор для досягнення наміченої мети, порівняно прості, але сукупно вони утворюють якісно-нове музичне явище.

Що ж до використання народної пісні в оперній драматургії, то варто зазначити, що інтонаційна характеристика образів, особливості та стиль музичного вираження зумовлені певною ритмо-інтонаційною основою твору. Звернення до народної пісні є однією з найважливіших умов створення реалістичних образів, світоглядом та емоціями близьких до слухачів.

Розглянемо основні принципи використання народнопісенного матеріалу в драматургії опер “Украдене щастя” та “Вітрова Донька” Ю. Мейтуса. Основна функція пісні в опері – експозиційна, змалювання місця і часу дії. Таку роль виконують хорова пісня “Ой, там за горою” в “Украденому щасті” (зображення побуту гуцульського села і зав’язка трагедії Анни, Михайла й Миколи). Згадаємо першу дію опери “Вітрова Донька”, де в масовій сцені послідовно подані хорові та пісенно-аріозні епізоди: “Ой, на горі на високій”, “Кинув косу в

романець”, “Ой вишивала я промінням”, завдяки яким створюється святкова, сповнена яскравих барв картина народного побуту.

Залежно від художнього завдання композитор драматизує матеріал народної пісні. Так, в “Украденому щасті” пісня “Ой, там за горою” несе риси майбутньої трагедії (варіації сопрано остінато, напружена фригійська секунда в партії оркестру):

У створенні образної системи і конструктивного плану опери дуже важлива “драматургічна насаженість” використаного пісенного матеріалу. Надмірне зловживання куплетно-строфічною формою призводить до вихолощення драматургічного змісту твору. Народна пісня служить основою вокальної мови названих творів. Цілком зрозуміла етимологічна природа музичного матеріалу, який вибрав композитор. У згаданих операх це твори коломийкового типу. А коломийки, як нам відомо, багатий музичний матеріал, з якого можна безперервно черпати не лише інтонаційно-мовні ідеї, а й значні драматургічні прийоми. Народно-пісенні інтонації – носії типових рис характеру національних особливостей, емоційно-психологічного змісту образу. Вокальна мова – важливий елемент оперного твору, тут якнайповніше розкривається інтонаційно-тематична майстерність композитора. В “Украденому щасті” народна пісня, точніше західноукраїнські пісенно-танцювальні мелодії, перевтілені у вокальну мову героїв.

Як приклад портретної характеристики образу за допомогою народної пісні можна навести аріозо Аннички з “Вітрової Доньки”. Цей монолог належить до типу протяжних народних пісень про жіночу долю: “Ой, там ворон на сосниці негоду віщує... Розлюбив мене коханий, серце моє чує”. Композитор драматизує звичну куплетно-строфічну форму: вводить короткі експресивні оркестрові інтерлюдії, динамізує другий куплет. Таким чином, створено справді народний, але й невіддільний від сюжету і драматургії опери образ.

У операх поряд із широким використанням народних пісень є певне коло музично-виражальних засобів, властивих специфіці оперного жанру. Йдеться про вокально-речитативні, аріозні та інструментальні мелодії. Аріозно-романсова мелодія притаманна образам Анни в “Украденому щасті”, Калинки та Іллі у “Вітровій Донці”. Певна “інструментальність” образної характеристики відчутна в “Украденому щасті” (Війт, Гурман). Тут відчувається вплив українських та російських оперних творів, зокрема музичних образів М. Лисенка, П. Чайковського.

Драма-феєрія Віктора Зубаря “Вітрова Донька” написана неримованим п’ятистопним ямбом. Незначні модифікації цього поетичного розміру не впливають на загальний характер мови п’єси. З другого боку, народнопоетична атмосфера проникає в п’єсу завдяки широкому використанню коломийок. Чергування віршованих розмірів визначає драматичний ритм і системи художніх образів. Справді, типовий для віршованої драми п’ятистопний віршований ямб властивий мові Іллі (особливо в монологіях про призначення науки); коломийковий розмір вірша якнайкраще відповідає народно-побутовим сценам, мові Аннички, Розливоди, Трикаменя та ін. Короткі, переважно хорейні, імпульсивні поспівки характеризують і світ фантастики. У складному переплетінні двох мовних сфер створюється багатоманітна перспектива для розвитку оперного сюжету. Композитор повністю зберігає в музиці особливості драматичного першоджерела.

Юлій Мейтус талановито усвідомлює чинники народно-поетичної творчості, використовуючи пісні: “Ой, стану під гаєм” та “Закувала зозуленька” в опері “Вітрова Донька”. В пісні “Закувала зозуленька” є цікавий штрих: гра світла й тіні, мажору й мінору. Мінливість, двоплановість пісні дає змогу трактувати її по-різному з погляду оперної драматургії. Не випадково коломийка стає своєрідним “узагальненням через жанр”.

Згадані пісні на початку опери розкривають перед слухачем поетичний, багатий світ дитячої піснетворчості, жваво змальовуючи образи Калинки й Аннички. Вже у вступі пісня “Закувала зозуленька” подана в драматичному викладі. В другій дії разом з цими піснями пробуджуються в душі Вітрової Доньки спогади дитинства (хор за сценою). У центральному ліричному епізоді опери *Andante espressivo* інтонації пісні “Закувала зозуленька” проходять в оркестрі та у вокальній партії героїні (“Ой, пахне цвіт, від нього я п’янію, я бачу інший світ, народжуюсь, веснію...”). На повну силу, стверджуюче звучить ця пісня в кульмінації на фіналі

опери. Слід додати, що її інтонації пов'язані з іншими активними темами опери (перетворення кохання, природи тощо). Завдяки цьому створюється струнка система інтонаційних взаємовідношень.

В опері Ю. Мейтуса “Украдене щастя” драматургічні особливості народної пісні також переосмислені. Основний мотив всієї оперної конструкції – звукокомплекс “украденого щастя” – майже не має прямих аналогій до народних зразків народного музичного мислення. Одночасно в ньому зосереджено головне: типові риси національного характеру, визначені місце й час дії. Аналізуючи оперу, бачимо, з якою повагою ставиться композитор, а разом з ним лібретист М. Рильський, до тексту драми, як вони спільно знаходять щонайменшу можливість музично розвинути і збагатити образи І. Франка. Драматургічна єдність опери досягається взаємопов'язаністю вчинків героїв і народно-поетичного тла.

У центрі опери – образ Анни, динамічний, цілеспрямований. В її трагедії, соціальна трагедія народу. Тому народна пісня і форми її музично-мовного виразу залучені до загального потоку дії, сприяють драматургічному ефекту, розкриваючи зміст опери. Пісня стає активним елементом оперної тканини, хоч сама собою як етнографічний матеріал вона мало цікавить композитора.

Пісня “Ой, там у лісі” зі завершальної картини – типовий приклад драматизації народного музичного матеріалу. По-перше, в оркестровому супроводі з'являються ритмічні ходи – короткі динамічні поспівки, в яких немовби звучить нестійкість, бентежність почуттів головних героїв. По-друге, сполошено-загрозливий характер, якого набуває пісня, відразу ж створює атмосферу передчуття трагічного кінця. І саме тепер на тлі цих народнопісенних образів найдоречніше розв'язати конфлікт. Отже, після згаданої пісні йдуть “Горілочка з куколлю”, що її виконує Микола, напружені діалоги Михайла й Миколи, адажіо Гурмана, загальна динамічна сцена і, нарешті, кульмінація драми – вбивство Гурмана. Саме в цей момент, коли Настя зі жахом промовляє: “Ой лишенько... жандар... жандар забитий...”, крізь розчинені двері з вулиці здалеку долинає спів “Ой там у лісі”.

Смисл такого використання матеріалу народної пісні позиціонується через особисту трагедію героїв та існуючий соціальний лад. Хор-народ стає головним звинувачувачем світу насильства й пригнічення.

У творчості Ю. Мейтуса фольклорні джерела переосмислюються крізь призму складної взаємодії традиційності й новаторства. В його творах народна пісенність трансформується у розгорнуту музичну форму на зразок короткої поеми, фантазії. Українська фольклорна інтонація введена до системи суспільної драматургії як її дійовий, драматичний елемент, переосмислена в могутній засіб художньої виразності.

Юлій Мейтус постійно шукає шляхи внутрішнього розроблення народнопісенного матеріалу. Для нього народна пісня – теза драматичного розвитку, з чого і розгортається розвинений симфонізм художнього мислення композитора. Це особливо відчутно простежується вже з кінця 20-х років ХХ століття, які стали для молодого митця періодом повноцінного композиторського самовияву, підґрунтям, на якому згодом розвинувся його потужний творчий потенціал.

Досвід наукових спостережень переконує, що найперспективнішою формою переосмислення фольклорних тенденцій у площині професійної композиторської практики є синтез індивідуально-лексичних стилів певних митців з досвідом попередніх поколінь, що, зрештою, і характеризує сутність національної музично-культурної спадкоємності. Зовнішні процеси й фактори можуть затьмарити основну сутність вказаних трансформацій і лише за умови збереження споконвічної першооснови вони залишаться безперервними.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов / Б. Барток ; [перевод с венгер. Г. П. Коссей]. – М. : Музыка, 1966. – 79 с.
2. Бреславец Г. Переосмыслення фольклорної традиції у творчості харківських композиторів 20-х – 30-х років ХХ століття (культурологічні аспекти) / Г. Бреславец // Вісник

- Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія: Музично-театральне мистецтво. – Харків : Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2012. – Вип. 12. – С. 127–131.
3. Головинский Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX века. Очерки. / Г. Головинский. – Москва : Музыка, 1981. – 279 с.
 4. Мамчур І. А. Народна пісня в драматургії опери / І. А. Мамчур // Народна творчість та етнографія. – 1977. – №1. – С. 38–43.
 5. Музичний архів М. Леонтовича / [Укл. Л. П. Корній, Е. С. Юрченко]. – К., 1999. – 115 с.
 6. Павлишин С. С. Музыка двадцатого століття: навч. посіб. / С. С. Павлишин. – Львів : БаК, 2005. – 232 с.
 7. Ржевська М. На зламі часів. Музыка Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи / М. Ржевська. – Київ : Автограф, 2005. – 352 с.
 8. Фільц Б. М. Хорові обробки українських народних пісень. Творчі принципи опрацювання пісень радянськими композиторами / Б. М. Фільц. – К. : Наукова думка, 1965. – 134 с.
 9. Щербіна І. В. Сучасна художня інтерпретація музичного фольклору в вокальному мистецтві України / І. В. Щербіна. // Таврійські студії Кримського університету культури, мистецтв і туризму. Серія: Мистецтвознавство. Сімферополь : Кримський університет культури, мистецтв і туризму. – 2012. – № 1. – С. 49–55.

REFERENCES

1. Bartok, B. (1966), *Narodnaya muzyka Vengrii i sosednikh narodov* [Folk music of Hungary and neighboring peoples], Translation from Hungarian. G. P. Kossey, Moscow, Muzyka. (in Russian).
2. Breslavets, G. (2012), Rethinking folk tradition in the creativity of Kharkiv composers of 20's – 30's of the twentieth century (cultural aspects), *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dizainu i mystetstv. Serii: Muzychno-teatralne mystetstvo* [Journal of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Series: Musical and theatrical art, Kharkiv, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Vol. 12, pp. 127–131. (in Ukrainian).
3. Golovinskiy, G. (1981), *Kompozitor i fol'klor: iz opyta masterov XIX–XX veka. Ocherki* [Composer and folklore: from the experience of the masters of the XIX–XX century. Essays], Moscow, Muzyka. (in Russian).
4. Mamchur, I. A. (1977), Folk songs in opera drama, *Narodna tvorchist ta etnografii* [Folk art and ethnography], no. 1, pp. 38–43. (in Ukrainian).
5. Korniy, E. S. and Yurchenko, E. S. (1999), *Muzychnyi arkhiv M. Leontovycha* [The musical archive of M. Leontovich], Kyiv. (in Ukrainian).
6. Pavlyshyn, S. S. (2005), *Muzyka dvadtsiatoho stolittia. Navchalnyi posibnyk* [The music of the twentieth century. Tutorial], Lviv, BaK. (in Ukrainian).
7. Rzhavska, M. (2005), *Na zlami chasiv. Muzyka Naddnyprianskoi Ukrainy pershoi tretyny XX stolittia u sotsiokulturnomu konteksti epokhy* [At the turn of times. Music of Dnieper Ukraine in the first third of the twentieth century in the socio-cultural context of the epoch], Kyiv, Avtograf. (in Ukrainian).
8. Filts, B. M. (1965), *Khorovi obrobky ukrainskykh narodnykh pisen. Tvorchy pryntsyipy opratsiuvannia pisen radianskymy kompozytoramy* [Choral processing of Ukrainian folk songs. Creative principles processing songs by Soviet composers], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
9. Shcherbina, I. V. (2012), Modern artistic interpretation of folk music in vocal art of Ukraine, *Tavriiski studii Krymskoho universytetu kultury, mystetstv i turyzmu. Serii: Mystetstvoznnavstvo* [Tavrian studios of Crimean University of Culture, Arts and Tourism. Series: Arts], no. 1, Simferopol, Crimean University of Culture, Arts and Tourism, pp. 49–55. (in Ukrainian).

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792 82(477)

Тетяна Чурпіта

ХОРЕОГРАФІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИХАЙЛА ДУДКА В 1920–1950-Х РОКАХ

У статті розглянуто виконавську діяльність артиста балету, балетмейстера, заслуженого артиста РСФРР М. Дудка в Державному академічному театрі опери і балету (ДАТОБ) протягом 1920–1930-х рр. та в період Другої світової війни під час роботи художнім керівником Гатчинської концертно-балетної трупи. Основну увагу приділено причинам та передумовам його ув'язнення за роботу на окупованих територіях, особливостям життя і творчості артиста за колючим дротом виправно-трудового табору системи ГУЛАГ.

Ключові слова: ГУЛАГ, репресії, театр, артист, соліст балету, творча діяльність.

Татьяна Чурпита

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МИХАИЛА ДУДКА В 1920–1950-Х ГОДАХ

В статье рассмотрена исполнительская деятельность артиста балета, балетмейстера, заслуженного артиста РСФСР М. Дудка в Государственном академическом театре оперы и балета (ДАТОБ) в течение 1920–1930-х гг. и в период Второй мировой войны во время работы художественным руководителем Гатчинской концертно-балетной труппы. Основное внимание уделено причинам и предпосылкам его заключения за работу на оккупированных территориях, особенностям жизни и творчества артиста за колючей проволокой исправительно-трудового лагеря системы ГУЛАГ.

Ключевые слова: ГУЛАГ, репрессии, театр, артист, солист балета, творческая деятельность.

Tetiana Churpita

CHOREOGRAPHIC ACTIVITY OF MYKHAILO DUDKO IN 1920-1950 YEARS

The article considers a performing activity of Honoured Artist of the RSFSR Mykhailo Dudko in 1920–1930's and during the Second World War. The main attention is paid to the reasons and peculiarities of his imprisonment, features of artist's life and creation behind the barbed wire of a labour camp of the Gulag system.

Son of a simple St. Petersburg family M. Dudko joined the Imperial Theater School at the St. Petersburg Imperial troupe, where his teachers were the best dancers of his time (S. Andrianov, V. Semenov, L. Leontiev). Even in those early years, educators predicted a great future for him. After the graduation from Petrograd Ballet School in 1920, the artist became a member of the former imperial ballet troupe of the Mariinsky Theatre.

The choreographic talent of Dudko and good ballet data led him to perform repertoire from all major parties as the premiere. Romantic and heroic images (Hans (“Solveig”) Soloist (“Shubertiana”), Captain (“Red Poppy”) Taras (“Taras Bulba”), Commander (“Laurensiya”), Basile, Albert, pas de trois, Prince (“Swan lake”)) was the best performed parties of the actor, and their implementation on the ballet stage was positively noted by the theatre critics.

For 20 years, M. Dudko was one of the first dancers of the Leningrad ballet, he was considered as a representative of the “French school”, the artist had the best partner ballerinas: E. Gerdt, G. Ulanova, N. Dudinska. With excellent dancing skills, the actor was not afraid gesture and its expression so in the history of ballet he will always remain the first and a wonderful performer of Giray role in the ballet “The Fountain of Bakhchisarai” staged by R. Zakharov on the music of B. Asafyev.

The dancer worked In Leningrad Opera and Ballet theatre until the very beginning of the World War II in 1941. Since the start of hostilities in August 1941, the theatre workers were evacuated. But not all were able to leave. M. Dudko had to abandon Leningrad. As a result – the artist found himself in the occupied territory.

The Germans, who commanded in the area, allowed artists to perform, and then under the direction of M. Dudko, the artistic collective was created in Gatchina town of Leningrad Region. Concert ballet troupe consisted of 15 people, its repertoire included Russian, Ukrainian, gipsy, classical dances and other stagings, a performance of music compositions, arias from classical operas of Russian operas and German romances, artistic readings of Zoshchenko works.

In accordance with the instructions, the collective served the German troops, civilians and volunteer troops, Russian prisoners of war and workers in the towns and villages, in the rear, and in the front-line, where Army Group “North” was operating. It should be noted that most of the stage performances were not political. After successful work in the frontline, the team was sent to Europe, where it visited Germany, Austria, Latvia, Estonia and other countries.

After the end of the war, the native country treated M. Dudko worse than Nazis – the stay and work in the occupied territories equated to the crime. The government denied both freedom and profession of the artist and this despite the fact that he did not commit any crimes, and just trying to survive in the most difficult conditions with the help of his profession, being able to leave their homeland, did not.

Artist was sentenced to 8 years in the Volga labour camp, but despite this, the work of master found expression also in the dark Gulag environment – in Central KVV Volhobud theatre ensemble under the direction of S. Radlov.

In ensemble, M. Dudko was mostly involved in the dance parties. In the comic one-act ballet “Harlequin-peddler” to the music of waltzes, polkas, marches by Johann Strauss, in the Gypsy act with camp songs, dances, pantomime and other performances artist played the leading male roles. He participated in the camp setting of “Bakhchisarai fountain” where once again embodied in the image of powerful and rigorous Giray Khan. Master distinguished in a dramatic role in the staging of “Under Chestnuts of Prague” by K. Simonov, where he played the role of old grey Montenegrin Dzhokich.

M. Dudko was released and rehabilitated in 1953. In the years 1953–1962 he without having the right to return to Leningrad, worked in the Opera and Ballet theatres of Ufa, Novosibirsk, Tbilisi.

In 1956, M. Dudko took part in the ballet “Masquerade” by L. Laputin in the Novosibirsk Opera and Ballet Theatre, where he performed the role of Nevidomyy. In 1960, the film studio “Georgia-Film” took off with M. Dudko film-ballet. It was a film adaptation of the play Tbilisi of Opera and Ballet Theatre “Othello the Moor of Venice” by composer A. Machavariani, staged by V. Chabukiani.

M. Dudko was playing the role of Brabantsio. Once V. Chabukiani and M. Dudko were partners on a scene at the Leningrad Opera and Ballet theatre. V. Chabukiani certainly invited the colleague in the film, trying to somehow ease his existence. From V. Chabukiani it was definitely a civil feat.

Only at the end of life, the master was allowed to move to his hometown. But he could not back to the profession by age. M. Dudko died on September 11, 1981, in Leningrad, he was 78 years old.

Key words: Gulag, repression, theatre, artist, ballet soloist, creative activity.

Після припинення існування СРСР новостворені держави отримали чудовий шанс розпочати свою історію з чистого аркуша, зробивши необхідні висновки з буремних подій ХХ століття. Незважаючи на це, антигуманні злочини тоталітарної імперії не засудила повністю правонаступниця СРСР – Російська Федерація. Наслідком цього є те, що сьогодні ця держава ініціювала низку військових авантур, а її керівництво продовжило страшну людиноненависницьку традицію – жорстко розправлятися з опонентами свого режиму.

Позаяк маховик переслідувань було запущено знову, а їхніх суб'єктів навіть глорифікує частина російського суспільства, дуже корисно знати досвід відомих діячів культури, яких за часів сталінського диктату радянське “правосуддя” безпідставно звинуватило у зраді батьківщини.

Сьогодні вже можна дізнатися про трагічну долю видатного українського етнографа, знавця українського танцю, професора Василя Верховинця, заарештованого в грудні 1937 р. і розстріляного в застінках НКВС, балетмейстера, етнографа, лицаря гуцульського танцю Ярослава Чуперчука, ув'язненого без слідства й суду в 1949 р. за націоналізм, артиста балету, балетмейстера Миколу Трегубова, якого за роботу на окупованих територіях запроторено до ГУЛАГу тощо.

Та попри зрушення у вивченні творчого доробку репресованих діячів хореографічної культури, стан досліджень у цій царині залишає бажати кращого. “Білими плямами” покрита, зокрема, біографія Михайла Андрійовича Дудка – талановитого артиста балету, заслуженого артиста РСФСР (1939), орденоносця. Незважаючи на плідну творчу працю, радянська репресивно-каральна машина засудила його до тюремного терміну за роботу на окупованих територіях. Але творчий дух маестро знайшов нове відображення завдяки діяльності в Центральному театральному ансамблі Культурно-виховного відділу (КВВ) Волгобуду.

Незважаючи на їхню важливість для розуміння вкладу М. Дудка в російський культурологічний процес і розвиток світового балетного мистецтва, основні відомості, що стосуються діяльності артиста в означений час, були викреслені з творчої біографії митця.

Про М. Дудка дізнаємося з праць А. Дегена, І. Ступникова [6], Л. Блок [3], зі спогадів М. Михайлова [14; 15] та В. Красовської [13]. Та попри наявність фактів, які здебільшого відображають особливості творчості артиста в довоєнний період, довідкова і науково-популярна література радянських часів містить деякі упереджені характеристики творчості артиста (викликані арештом і засудженням митця). Відомості ж про діяльність М. Дудка в період Другої світової війни, особливості його перебування в таборі системи ГУЛАГ радянські науковці взагалі оминали.

Передумови та причини ув'язнення М. Дудка висвітлено в монографії сучасного російського історика Б. Ковальова [11], що присвячена повсякденному життю Росії в період нацистської окупації, але, на жаль, дана робота не позбавлена тенденційності в оцінці творчого доробку М. Дудка періоду Другої світової війни.

Завдяки відкритому доступу до архівів дедалі частіше почали оприлюднювати матеріали, які описують діяльність комуністичної карально-репресивної державної машини під назвою Головне управління таборів Радянського Союзу, розкривають величезну “криваву пляму” історії народів СРСР. На тлі численних публікацій про репресованих діячів культури й мистецтва виділяється книга доктора мистецтвознавства В. Гайдабури “ГУЛАГ і світло театру: Листи із зони Сергія та Анни Радлових (1946–1953)” (Київ, 2009). У ній подано інформацію про перебування М. Дудка в табірному театральному ансамблі, яким керував відомий режисер С. Радлов. В опублікованих листах віднайдено безцінні відомості про умови життя і творчість артистів за колючим дротом [5].

У контексті історії сталінських репресій дослідження Е. Епплбом [7] доповнює уявлення про пережиті біль і страждання, мільйонні людські жертви й скалічені долі, повертаючи людству втрачену пам'ять про систему концентраційних трудових таборів, яка була небаченим за масштабами й жорстокістю інструментом експлуатації, гноблення та винищення комуністичною владою народів Радянського Союзу.

Мета статті – спираючись на останні наукові дослідження, спогади колег розглянути виконавську діяльність заслуженого артиста РСФРР М. Дудка в міжвоєнний період (1920–1930-

ті рр.) та в період Другої світової війни, окреслити причини й передумови арешту митця, особливості життя й творчості артиста за колючим дротом виправного табору системи ГУЛАГ.

Михайло Андрійович Дудко народився 18 (31) грудня 1902 у Петербурзі. Походив М. Дудко, як і більшість учнів хореографічних шкіл, з “низів”. Батько Михайла – Андрій Дудко – був вихідцем із білоруських селян. Він працював у Маріїнському театрі капельдинером і стояв у найбільш відповідальному місці: у середньому проході партеру [13, с. 281].



Михайло Дудко, 1930-ті рр.

Жовтневий переворот 1917 року, що кардинально змінив увесь статус країни, Михайло Дудко зустрів студентом хореографічного класу Імператорського хореографічного училища (з 1920 р. – Петроградське хореографічне училище), де його педагогами були визнані майстри класичного танцю й пантоміми: С. Андріанов, В. Семенов, Л. Леонтєв, І. Кшесинський [15, с. 96].

Після закінчення навчання в 1920 р. М. Дудка було прийнято до балетної трупи колишнього імператорського Маріїнського театру, а тоді Державного академічного театру опери і балету (ДАТОБ). Його талант, працьовитість і яскрава зовнішність не могли не звернути на себе увагу. Завдяки цьому артист зміг оминати не тільки кордебалет, а й ранг перших солістів. Він одразу ж зайняв місце прем'єра.

Дуже скоро Михайло став виконавцем провідних партій практично всього класичного й сучасного репертуару, серед яких особливо відзначалися героїчні, романтичні характери: Ганс (“Сольвейг”), Солоїст (“Шубертіана”), Капітан (“Червоний мак”), Тарас (“Тарас Бульба”), Командор (“Лауренсія”), Базиль, Альберт, па-де-труа, Принц (“Лебедине озеро”) і багато інших [6, с. 87–88].

Майже двадцять років артист був одним з перших танцівників ленінградського балету, причому танцівником, як тоді говорили, “французької школи”. Прекрасна манера триматися, благородний стиль танцю, скульптурність поз, ліризм – саме ті риси, котрі якісно відрізняли цього майстра від інших виконавців [6, с. 88].

Відомий балетмейстер Р. Захаров у книзі “Слово про танець” написав, як ще учнем Ленінградського балетного училища захоплювався головними виконавцями в балеті “Раймонда” – Єлизаветою Гердт і Михайлом Дудком, котрі, що було загальноновизнаним, створили дивовижно гармонійну пару: “Він побачив раптом оживіли класичні скульптури, немов висічені з мармуру. Це був академічний класичний танець, виконаний із бездоганною точністю, чіткістю, рідкісний за красою, досконалістю, пластикою” [10, с. 217].

Михайло Дудко був одним із віртуозів Ленінградського балету і вдало витримував



Ерос – Михайло Дудко, Психея – Галина Уланова, балет «Ерос»

конкуренцію в середовищі таких талановитих солістів балету, як В. Пономарьов, В. Семенов, Л. Лавровський, П. Гусєв, М. Михайлов, О. Єрмолаєв та ін. У сім'ї артиста ніхто й гадки не мав про королівські манери та лиск, а Михайло Андрійович завжди поводився скромно, ввічливо й виховано, навіть після того, як став прем'єром балету. Та на сцені, у ролях принців, графів та інших вельмож, він виявляв найвитонченішу вишуканість. Як згадував один із сучасників М. Дудка, “у життєвому амплуа це був простак, у сценічному – ідеальний герой-коханець” [15, с. 96].

“Він сяяв на сцені, бо мав фігуру

й обличчя Аполлона Бельведерського. Чи то з'являвся він в образі принца Дезіре в “Сплячій красуні”, чи принца Зіґфріда в “Лебединому озері”, чи Солора в “Баядерці”, вам здавалося, що досконалішого сценічного втілення не може бути. Вміння носити костюм, триматися на сцені, користуватися будь-яким балетним жестом – усе це давало йому беззаперечну перевагу перед іншими виконавцями тих самих ролей. Він був чарівно живописний і як партнер балерини. Е. П. Гердт одразу ж обрала його своїм кавалером, а їхнє адажіо відрізнялося досконалою красою позувань”, – зазначив у спогадах відомий артист балету М. Михайлов, який брав приклад з майстра [14, с. 114].



*Михайло Дудко – Гірей,
1934 р.*

Із відходом Е. Гердт, яка полишила виконавську діяльність у zenіті слави, М. Дудко деякий час був партнером Г. Уланової та Н. Дудинської. Попри це вже з початку тридцятих років він перейшов на ролі ігрового плану, адже, маючи чудові танцювальні здібності не боявся жесту та його виразності [3, с. 446]. Так, в історії балетного театру він назавжди залишиться як перший і чудовий виконавець ролі Гірея в балеті “Бахчисарайський фонтан” у постановці Р. Захарова на музику Б. Асаф'єва [14, с. 114–115].

“Бахчисарайський фонтан” встановив нові критерії балетної режисури – режисури хореодрами. Їх підхопили практики балетної сцени, прийняла критична думка 1930-х рр. і, насамперед, публіка, яка обдаровувала акторів увагою та прихильністю [13, с. 54–56].

Михайло Дудко був свого часу напрочуд популярним, про що свідчить той факт, що виконавською досконалістю, фізичною красою майстра захоплювалися глядачі, збираючи його фотокартки в цілі приватні колекції [12].

До речі, Михайло був не одним артистом балету в своїй родині. Його сестра – Валентина Андріївна Дудко в 1933 р. закінчила Ленінградський хореографічний технікум (сучасна Академія російського балету імені А. Ваганової), танцювала в “Маріїнці”, а згодом стала педагогом Білоруського державного хореографічного училища, де виховала плеяду артистів балету, серед яких народна артистка Білоруської РСР Л. Бржозовська [4].

У Ленінградському театрі опери та балету танцівник пропрацював до початку в 1941 році німецько-радянської війни. З розгортанням воєнних дій, у серпні 1941 року, працівники театру були евакуйовані. Але виїхати змогли не всі. Михайло Дудко змушений був покинути Ленінград, у результаті чого зірковий прем'єр балетної сцени потрапив на окуповану територію у м. Гатчина, де й познайомився з видатним оперним співаком М. Печковським – теж затиснутим війною.

Німці, які командували в цьому районі, дозволили артистам концертувати. З огляду на їхні успішні виступи, окупаційна влада вирішила створити трупу в місті Гатчина Ленінградської області. Начальник відділу пропаганди міста зондерфюрер Шмідт доручив М. Дудкові з трупою молодих артистів підготувати кілька естрадних номерів, і після вдалого виступу всі учасники були прийняті на нову службу. Михайло Андрійович був призначений балетмейстером і художнім керівником концертно-балетної групи.

Міський начальник організував усе необхідне для театру: приміщення, костюми, перуки, декорації. З цього моменту робота навколо театру стала розгортатися, приймали всіх, хто мав хоч би базову театральну освіту. Через деякий час театр уже мав кілька труп різних кваліфікацій і напрямів: дві драматичні, дві власне концертні й одну для роботи в сільській місцевості [11, с. 435].

Концертно-балетна трупа складалася з 15 осіб (поета, музиканта, акробатів, конферансьє для російських глядачів, конферансьє для німців, німецького фокусника й імпровізатора для німців), до її репертуару входили російські, українські, циганські, класичні

танці та інші номери: виконання музичних творів, арій з класичних російських опер і німецьких романсів, художнє читання творів М. Зощенка.

За інструкцією керівництва колектив обслуговував німецькі частини, цивільне населення й добровольчі частини, військовополонених та російських робітників у містах і селах, у тилу та в прифронтовій смузі. Варто зазначити, що естрадні номери здебільшого не носили політичного характеру.

За свої виступи артисти гатчинського театру отримували платню. Залежно від посади вона дещо відрізнялася. Так, М. Дудко отримував до тисячі рублів за виступ. Його колега М. Печковський, який не належав до театру і виступав із сольними концертами, одержував гонорар 2500 рублів за годинний концерт. Рядові актори мали по 300 рублів на місяць. Окрім того, вони отримували продукти харчування як солдати вермахту. Добовий пайок був таким: хліба – 400–500 грамів, м'яса – 35 грамів, крупи – 50 грамів, цукру – 25 грамів, три цигарки, а раз на місяць – 0,25 літра горілки [11, с. 438].

Наприкінці літа 1943 р. в Гатчині, у приміщенні Будинку Червоної армії, виступав генерал-лейтенант А. Власов. Після його промови було показано концерт, у якому М. Дудко і Н. Печковський брали участь із сольними номерами. На урочисті заходи продавали особливі квитки для публіки.

Після організації в Гатчині трупи артистів і численних виступів у прифронтовому середовищі М. Дудкові була надана змога виїхати на два місяці в Німеччину. Перший тиждень учасники колективу “провели в Берліні, де й остаточно визначили особовий склад трупи, яка мала виїжджати на гастролі. До неї долучилися баритон І. Корнілов, сопрано Е. Богданова й соліст на акордеоні К. Сакс“, – про що повідомив кореспондент псковської газети “За Родину” [11, с. 394].

Саме в такому складі трупа розпочала гастролі у Відні, де провела шістнадцять виступів перед російськими робітниками (у робітничих таборах). Далі були концерти в Сант-Пельтенс, Сант-Валентіне, Кремсе, Вінер-Нейєрштадті. За 36 днів відпрацювали 41 концерт. Усюди земляки зустрічали гастролерів як рідних, із шаленими оплесками й великою радістю. У Європі артисти дивувалися численним театрам, музеям, ставленню до людей, тамтешньому адмініструванню, гарним санітарно-гігієнічним умовам.

Навесні 1943 р. колектив відвідав Берлін, а ще через рік потрапив у Ригу. До того ж, за часи свого існування гатчинський театр виїжджав на гастролі в Таллін, Остров, Лугу. Балетна трупа М. Дудка виступала в Псковському малому театрі – культурному осередку міста – та інших місцях і населених пунктах району окупації групи армій “Північ” [11, с. 395, 438–440].

У такій творчій діяльності й минула для М. Дудка Друга світова війна, але із закінченням бойових дій нові випробування тільки починались, адже рідна країна звикла обходитися зі своїми митцями набагато гірше, ніж нацисти. Із уривка з листа сучасника М. Дудка, який цікавився долею майстра, від 4 липня 1945 р. стало відомо, що “Ничковський [Печковський. – Т. Ч.] у Москві сидить, Дудко в Ленінграді й що всіх їхніх рідних заарештували” [12]. Отже, перебування й діяльність обох на окупованих землях були розцінені як робота на ворога.

Незважаючи на те, що митці намагалися вижити в найтяжчих умовах за допомогою своєї професії, не скоювали жодних злочинів, а маючи змогу емігрувати, залишилися на Батьківщині, вони були позбавлені свободи, професії й визнані ворогами.

На допитах у радянських органах державної безпеки Михайло Дудко був змушений свідчити, що “демонструючи своє мистецтво перед цивільним населенням, ми тим самим служили інтересам німецької пропаганди, оскільки створювали видимість того, що німці ніби не перешкоджають розвитку російського мистецтва. Я усвідомлюю й те, що німці використовували факт моєї служби у відділі пропаганди у своїх агітаційних цілях. Вони неодноразово підкреслювали ту обставину, що я, колишній радянський ленінградський артист театру опери й балету, заслужений артист, орденоносець, перейшов до них на службу” [11, с. 435–436].

Дії М. Дудка були підведені під 58-му статтю, частину 10-ту (зрада батьківщини у формі антирадянської агітації і пропаганди), артиста засудили на 8 років виправно-трудових таборів [1]. Якщо всі заслуги Н. Печковського були “забуті”, то досягнення М. Дудка в

довоєнному балеті взагалі оголосили фікцією. У працях радянських мистецтвознавців (які цитують і сьогодні) йшлося, що улюбленцю лєнінградської публіки на творчому шляху допомогли тільки гарна зовнішність і “гостра нестача солістів” після Жовтневого перевороту.

Майстра відправили відбувати покарання у Волзький виправно-трудовий табір (ВТТ) МВС СРСР (скорочено Волголаг або Волгобуд), підпорядкований Головному управлінню таборів промислового будівництва. Як тривала “подорож” до Волголагу, розповідає багаторічний в’язень ГУЛАГівських таборів Г. Жужменко: “Везли нас у вертушках [спеціальні склади із залізничними вагонами для перевезення шахтних матеріалів на території металургійного заводу. – Т. Ч.]. Було душно, народу у вагоні – яблуку ніде впасти. Багато хто лежав майже голий на холодній підлозі. Деякі помирали від тифозної гарячки. На кожному обличчі були відображені голод, муки, страждання, відчай. Тих, кого радянський режим оголошував “ворогом народу”, переставали вважати людьми” [9, с. 36].

Табір було організовано в лютому 1944 р. у результаті об’єднання Управління будівництва гідротехнічних вузлів на річці Волга й Рибінського ВТТ. Згодом, у квітні 1946 р. Волгобуд був виділений у самостійний табір із підпорядкуванням ГУЛАГу та присвоєнням найменування “Волзький ВТТ МВС”. Табір розташовувався в селі Перебори Рибінського району Ярославської області.

Окрім обслуговування роботи Волгобуду, закінчення будівництва гідровузлів в Угличі та Щербакові (Рибінську), в’язні виконували контрагентні роботи (у тому числі на Рибінському механічному заводі № 1 Головпромбуду), займалися лісозаготівлею, видобутком каміння, швацьким виробництвом, випуском товарів широкого споживання, сільськогосподарськими роботами, виловом і переробкою риби. Тут в’язні могли контактувати з цивільним населенням, а з огляду на те, що споруди вважались об’єктами державного значення, на будівництвах були набагато кращі умови, ніж у тайговій зоні, де “змучені свавіллям, тяжкою фізичною працею ув’язнені, як злочинці, так і політичні, умисно калічили себе, відрубуючи собі руки, ноги, закінчували життя самогубством. І все це було для того, аби позбавитися від нових знущань і тяжкої рабської праці, але й це не позбавляло їх від непотрібних мук” [9, с. 39].

На тлі таких жахів, які відбувались у Волголазі, умови перебування М. Дудка в таборі можуть здатися менш жорстокими. Він не тягав вручну каміння, не будував дороги, не працював на лісоповалі. Артист балету потрапив до Центрального театрального ансамблю, який підпорядковувався табірному культурно-виховному відділу (КВВ).

КВВ або його еквіваленти були в ГУЛАГу із самого початку його створення. Справжньою метою табірної пропаганди було підвищення показників виробництва, та в’язні використовували цю установу по-своєму: для моральної підтримки й виживання. На початок 1940-х рр. теоретично в кожному таборі був щонайменше один інструктор КВВ, а також маленька бібліотека та клуб при ній, де ставили п’єси й організовували концерти, вистави, проходили політичні лекції й дискусії. Залежно від суворості табірної режиму для в’язнів випускали стінгазети, показували кіно, проводили футбольні матчі, змагання із шахів. Про один такий клуб згадано у книзі Е. Епплбома Історія ГУЛАГу: “У головному залі, де сиділо близько 30 людей, були дерев’яні барвисто розмальовані стіни. Тут стояло кілька столів, що призначалися для читання, однак не було ні книжок, ані газет, ані журналів. Та і як вони могли тут бути. Газети цінувались як золото. З них крутили цигарки” [7, с. 193–194].

Табірний колектив Волгобуду очолював відомий радянський режисер та педагог, заслужений артист РРФСР, заслужений діяч мистецтв РРФСР, орденоносець, один з найбільш освічених і талановитих творців молодого радянського театру – Сергій Ернестович Радлов (1892–1958). З огляду на те, що під час війни митець опинився у німецькому полоні, а згодом – у Берліні й Парижі, після повернення до Москви С. Радлов із дружиною відразу потрапили до рук МДБ. Як результат, митців відправили на 10 років під Рибінськ, у Волголаг, у табір “з м’якшим режимом”, де вони організували трупу Центрального театрального ансамблю КВВ Волгобуду.

Майже весь колектив складався з професійних акторів, які в минулому грали в різних культурних центрах СРСР. Трупа близько двох років мала назву “Джаз”. Порадником і єдиним фаховим поціновувачем праці Сергія Ернестовича в театральному ансамблі була його дружина,

визнана перекладачка п'єс В. Шекспіра, поетеса – Анна Дмитрівна Радлова. Адміністратором ансамблю був Борис Самійлович Левіт. У колективі були артисти драми (18 осіб у різний час), вокалісти (4 особи), оркестр (23 особи), музичні керівники оркестру (2 особи), художники (2 особи), балетмейстер (1 особа), завідувач постановочної частини (1 особа), машиніст сцени (1 особа), інспектор сцени (1 особа), освітлювач та шумове оформлення (2 особи), костюмер (1 особа), консультант із костюмів (1 особа). Варто додати, що в структурі театрального ансамблю, крім М. Дудка, були інші артисти балету з непростю долею: М. Трегубов, Т. Анджан, М. Градовська, Н. Дементьєв, А. Клименко, М. Марченко, Л. Сфавело [5, с. 217–219].



*Табірний театральний ансамбль КВВ Волгобуду.
В центрі третього ряду знизу – Анна Радлова,
Михайло Дудко, Сергій Радлов. Перебори, 19 жовтня 1946 р.
З книги В. Гайдабури “ГУЛАГ і світло театру :
Листи із зони Сергія та Анни Радлових (1946–1953)”*

Керівництво труп бачило професійність, талант більшості акторів і з великими сподіваннями планувало розбудувати ансамбль у справжній театр. Колектив мав своє приміщення, класи, де проводили репетиції та костюмерні. У керівника трупи, тобто в С. Радлова, був службовий кабінет.

Опрацьований режисером репертуар табірної ансамблю складався з класичних і сучасних драматургічних творів, а спеціально до державних свят було підготовлено концертну програму. Остання складалася з 22 вітально-мажорних номерів з використанням слова, музики, танцювального й вокального мистецтва. Тут знаходимо й

веселі водевілі (“Аз і Ферт” П. Федорова), й адаптований балет (“Бахчисарайський фонтан” Б. Асафьєва), тематичні концерти за творами О. Пушкіна і В. Шекспіра. Репертуар ансамблю характеризувався різноплановим розмаїттям і значною масштабністю.

На відміну від окупаційних умов творчості, у таборі артисти самотужки дбали про все: від костюмів і перук до бутафорії та декорацій. Наприклад, вбрання для чоловіків шили в буквальному сенсі з липової матерії, не стільки голкою, скільки своєю безмежною вигадкою, а для жінок – з марлі, яку фарбували в різні кольори. Бутафорію клеїли з картону і власноруч розфарбовували.

Аналіз репертуару ансамблю, листів подружжя Радлових та світлин, які було зібраних у книзі В. Гайдабури, дає змогу виокремити особистий внесок М. Дудка у загальний творчий доробок табірної осередку мистецтва.

Плинність кадрів і скорочення штату в колективі наймовірно засмучували керівника і всю трупу, одні артисти звільнялися, інші – виїжджали на вільне поселення. З огляду на це, режисерові з дружиною частенько доводилося долучати до драматичних ролей танцівників, танцівниць та співачок, про що неодноразово читаємо в їхній епістолярній спадщині. Так, у постановці “Під каштанами Праги” К. Симонова режисер дав акторський “дебют (і дуже вдалий!) танцівникові Дудку”, про що згадував у листі за 7 листопада 1947 р. [5, с. 75–76]. Артист зіграв роль сліпого чорногорця Джокіча.

Попри виконання драматичних ролей, в ансамблі М. Дудко був задіяний здебільшого у танцювальних партіях. 23 березня 1946 р. А. Радлова написала про репетицію “чарівного балету” до свята 1 травня. Авторка повідомила, що в ньому танцюватимуть “двоє чудових лєнінградських танцівників і одна московська молода танцівниця” [5, с. 163]. Мова, ймовірно про одноактний комічний балет “Арлекін-рознощик” на музику вальсів, польок, маршів

Й. Штрауса, а виконавцями були М. Дудко й М. Трегубов – обидва навчалися, працювали в Ленінграді. Також у концертну програму увійшли “циганський номер із табірними піснями, танками й пантомімою, багато окремих номерів – танцювальних, співочих, розмовних і одна одноактна п’єса” [5, с. 164]. Як балетмейстер М. Трегубов міг здійснити хореографічну частину концерту, а М. Дудко – виконати провідні чоловічі партії.

До 23 лютого 1948 р. режисер підготував своєрідний концерт-напівспектакль, що складався з двох частин: шести глав “Василя Тьоркіна” (поема О. Твардовського про фронтове життя винахідливого та веселого радянського вояка) і скороченого “Бахчисарайського фонтану” з Гіреєм-М. Дудком. Не дивно, що майстер, маючи в розпорядженні й інших артистів балету, обрав останнього. Як відомо, М. Дудко виконував головну партію на прем’єрному однойменному спектаклі 1934 року. Так С. Радлов, який завідував постановчою частиною “Бахчисарайського фонтану” в Ленінградському театрі опери і балету, був добре ознайомлений із хореодраматичною майстерністю М. Дудка й упевнений, що прем’єр балету не підведе його й у табірному середовищі [5, с. 83–84].

Умови праці та режим роботи ансамблю були виснажливими, про що дізнаємося зі звіту адміністратора ансамблю Б. Левіта під назвою “Творче піднесення”, який було надруковано у “Виробничому бюлетені” за 14 серпня 1947 р.: “За минулих три місяці Центральний театральний ансамбль КВВ дав сімдесят сім виступів, відвідавши всі підрозділи табору. До цих гастрольних поїздок ансамбль підготував три великі концертні програми і два спектаклі. Виступи відбувалися і вдень, і ввечері, щоби було обслужено працівників не лише денної, а й нічної зміни. Спеціальні програми показано в стаціонарах для хворих і в оздоровчих пунктах” [5, с. 44].

У процесі дослідження звіту доводиться переконатися, що працю артистів начальство свідомо доводило до зносу нервів та фізичних сил. Тому не дивно, що цей вид діяльності описаний, як лісоповал у рамках театральної професії. Не додавав митцям сил і суворий клімат краю. Потужні вітри, а взимку люті – до 35 градусів – морози, тривали навіть до травня, сніг із хуртовинами – до березня. Побут артистів ансамблю за колючим дротом також не відрізнявся особливим комфортом. Вони жили в бараках, де постійно мешкали миші та шурі.

До заслуг артиста Ленінградської школи М. Дудка, безперечно, варто додати й те, що він пережив ці табірні поневіряння, зберігши сили для подальшої творчості. Ті артисти, які ж мали слабе здоров’я, помирили від фізичного та психологічного напруження, серед них і дружина С. Радлова – Анна.

Михайло Дудко як учасник колективу отримував свою “звичайну зарплату” – 100 карбованців, іноді – премії в розмірі місячної платні й подяки, які заносили в особову справу. Артисти могли перераховувати кошти на свій особистий рахунок, але тільки фінансова підтримка рідних допомагала в’язням протриматися до наступного місяця. На ці гроші в лазаретній крамниці, яка була набагато кращою за звичайну, можна було придбати масло, яйця, яблука, цукор, туалетне мило тощо.

Стосовно продовольчого забезпечення, то артистам видавали сухий пайок на місяць. Очевидно й те, що цього набору не вистачало на визначений час, тож усі інші господарські справи члени колективу вирішували самотужки, хто як міг. Діставали молоко й картоплю, траплялося, що до їхніх рук потрапляли цибуля і часник, а іноді вони їли свіжу рибу. Такі делікатеси, як кава, какао, лимони, а також побутові дрібниці – голки й нитки, шнурки для черевиків, персидський порошок від блощиць і свічки – замовляли рідним. Дарма говорити про фрукти – дістати їх було неможливо.

Колектив багато гастролював. Їздив із концертами Рибінським районом і далі до Углича, Пошехонів, Рибінська. Виступав перед простими громадянами в державних театрах. Гастролі тривали від трьох тижнів до півтора місяця. Усюди артистів зустрічали з радістю: концерти й водевілі мали шалений успіх. А головне – артисти отримували внутрішнє задоволення від усвідомлення, що робили гідну справу, вони якнайкраще ознайомлювали середовище з мистецтвом.

Урешті-решт навіть довгі табірні поневіряння мають властивість завершуватися. Для М. Дудка жахи ГУЛАГу припинилися в 1953 р., коли його було звільнено й реабілітовано [8]. Та

попри всі довоєнні заслуги майстра, радянська влада більше не дозволяла заслуженому артистові РСФРР та орденоносцю виступати в престижних столичних театрах. Відтак у 1953–1962 рр. М. Дудко був солістом театрів опери і балету в Уфі, Новосибірську, Тбілісі [6, с. 88].

23 березня 1956 р. М. Дудко взяв участь у першій постановці балету Л. Лапутіна “Маскарад” у Новосибірському театрі опери та балету (балетмейстер-постановник – О. Дадішкіліані), виконавши партію Невідомого.

Образ Невідомого завершує галерею двійників-антиподів Арбеніна, роль якого в балеті виконував Генадій Рихлов. У ньому багато недоговореного й таємничого, інколи – інfernального. Це – людина незвичайно великої сили волі, Невідомий-Дудко послідовний, як у ненависті, так і в помсті. Протягом усього балету він з’являється поряд з Арбеніним то як таємнича маска, яка споглядає за ним, то як злий пророк його бід. У типі Невідомого є своя масштабність. У ньому співіснує й образ людини, котра присвятила життя особистій помсті, й образ-символ, який уособлює “караючу десницю” світла. Це й символ долі – загадкових і могутніх сил суспільства, які непідвладні навіть титанічній особистості, символ внутрішньої моральної помсти, яку трагічно переживає головний герой [2, с. 336].

У 1960 році кіностудія “Грузія-фільм” зняла з Михайлом Дудком фільм-балет. Це була екранізація спектаклю Тбіліського театру опери та балету “Венеціанський мавр Отелло” (27. 11. 1957 р.) композитора А. Мачаваріані в постановці В. Чабукіані. Михайло Дудко став виконавцем партії сенатора Брабанціо – батька Дездемони й у 58 років відзначився енергійністю та експресивністю свого образу.

У Ленінградському театрі опери та балету ім. С. М. Кірова М. Чабукіані й М. Дудко були учнями одних і тих самих педагогів, а згодом – партнерами по сцені. З огляду на скрутне становище, в якому артист перебував упродовж 1950-х рр., це запрошення до співпраці було громадянським подвигом і справжнім жестом доброї волі для постановника, який мав на меті полегшити життя М. Дудка.

Після 1962 р. артистові було дозволено переселитися до рідного міста. Повернутися до



Володимир Івашкін – Дож Венеції і Михайло Дудко – сенатор Брабанціо. Кадр з фільму-балету “Венеціанський мавр Отелло”, 1960 р.

професії майстер уже не міг за віком. У Ленінграді М. Дудко перебував на персональній пенсії, час від часу зустрічався з колегами по цеху. Разом вони згадували славні, давно минулі роки їхньої молодості [15, с. 104]. Помер Михайло Андрійович Дудко 11 вересня 1981 р. у Ленінграді, маючи майже 79 років [1].

Отже, завдяки спогадам колег та епістолярним джерелам вдалося простежити шлях заслуженого артиста М. Дудка від популярності й слави в Ленінградському оперному театрі до ув’язнення й післятабірних поневірянь.

Попри те, що віднайдені джерела повертають в історичний

обіг викреслені сторінки з біографій митця, подальших наукових пошуків потребують обставини арешту М. Дудка, особливості його творчого життя в 1950–1960-х рр. й повернення артиста до Ленінграда.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абаринов В. Лира и свастика, часть 2 / В. Абаринов [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.svoboda.org/a/24459260.html>.
2. Балет : энциклопедия / [Гл. ред. Ю. Н. Григорович]. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
3. Блок Л. Д. Классический танец история и современность / Л. Д. Блок. – М., 1987. – 556 с.
4. Выпускники // Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://vaganovaacademy.ru/index.php?id=191>
5. Гайдабура В. ГУЛАГ і світло театру: Листи із зони Сергія та Анни Радлових (1946–1953) / Валерій Михайлович Гайдабура. – Київ : Факт, 2009. – 240 с.
6. Деген А. Ленинградский балет. 1917–1987: словарь-справочник / А. Деген, И. Ступников. – Л. : Советский композитор. 1988. – 264 с.
7. Епплбом Е. Історія ГУЛАГу / [Пер. з англ. А. Іщенко]. – 2-ге вид. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2010. – 511 с.
8. Жиленко Н. А. Дудко Михаил Андреевич / Н. А. Жиленко // Башкирская-энциклопедия [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://башкирская-энциклопедия.рф/index.php/2-statya/11636-dudko-mikhail-andreevich>.
9. Жужменко Г. П. 9540 дней в ГУЛАГовских концлагерях / Георгий Петрович Жужменко. – Артемовск : 2008. – 157 [2] с.
10. Захаров Р. Жизнь в танце / Р. Захаров. – М. : Сов. Россия, 1982. – 240 с.
11. Ковалев Б. Повседневная жизнь населения России в период нацистской оккупации / Б. Ковалев. – М. : Молодая Гвардия, 2011. – 619 с.
12. Комиссарова Е. В. Краткий курс советского открыточного кино-фан-арта / Е. В. Комиссарова [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://adzhaya.livejournal.com/387466.html>.
13. Красовская В. М. Балет сквозь литературу / В. М. Красовская. – СПб. : Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005. – 424 с.
14. Михайлов М. Жизнь в балете / М. М. Михайлов. – Л. ; М. : Искусство, 1966. – 316 с.
15. Михайлов М. М. Молодые годы ленинградского балета / М. М. Михайлов. – Л. : Искусство, 1978. – 151 с.

REFERENCES

1. Abarynov, V. (2012), “The lira and the swastika, part 2”, available at : www.svoboda.org/a/24459260.html. (in Russian).
2. Hryhorovych, Yu. N. (1981), *Balet: entsiklopediya* [Ballet: encyclopedia], Moscow, Sov. entsiklopediya. (in Russian).
3. Blok, L. D. (1987), *Klassicheskiy tanets istoriya i sovremennost'* [Classical dance history and the modernity], Moscow. (in Russian).
4. “Graduates” (2016), The Vaganova Ballet Academy, available at <http://vaganovaacademy.ru/index.php?id=191>. (in Russian).
5. Haidabura, V. (2009), *HULAH i svitlo teatru : Lysty iz zony Serhii ta Anny Radlovykh (1946–1953)* [Gulag and the light of theater : Letters from the zone of Serhii and Anna Radlovs (1946–1953)], Kyiv, Fakt. (in Ukrainian).
6. Degen, A. (1988), *Leningradskiy balet. 1917–1987: Slovar'-spravochnik* [Leningrad ballet. 1917–1987 : Dictionary-directory], Leningrad, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
7. Epplbom, A. (2010), *Istoriia HULAHu* [GULAG : A History], Translated by Ishchenko, A., Kyiv : Vyd. dim “Kyievo-Mohylianska akademiia”. (in Ukrainian).
8. Zhylenko, N. A. (2015–2017), “Dudko Mykhayl Andreevych”, Bashkir encyclopedia, available at: <http://bashkyskaia-entsyklopediya.rf/index.php/2-statya/11636-dudko-mikhail-andreevich>. (in Russian).
9. Zhuzhmenko, H. P. (2008), *9540 dnei v HULAHovskiykh kontslaheriakh* [9540 days in the Gulag concentration camps], Artemovsk. (in Russian).
10. Zakharov, R. (1982), *Zhyzn v tantse* [Life in Dance], Moscow, Sov. Rossyia. (in Russian).

11. Kovalev, B. (2011), *Povsednevnyaya zhizn' naseleniya Rossii v period natsistskoy okkupatsii* [Russian daily life during the German occupation], Moscow, Molodaya Gvardiya. (in Russian).
12. Komissarova, E. V. (2012), "A short course of Soviet postcard film fan art", available at <http://adzhaya.livejournal.com/387466.html>. (in Russian).
13. Krasovskaya, V. M. (2005), *Balet skvoz' literaturu* [Ballet through literature], Saint Petersburg, Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. (in Russian).
14. Mykhailov, M. M. (1966), *Zhyzn v balete* [Life in the ballet], Leningrad ; Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
15. Mykhailov, M. M. (1978), *Molodye gody leningradskogo baleta* [Early years of the Leningrad Ballet], Leningrad, Iskusstvo. (in Russian).

УДК 792.077 (477.84)

Павло Смоляк

ТЕАТРАЛЬНО-МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ СЕЛА ОСТРІВ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО ПОВІТУ В ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано театральну та музичну діяльність аматорських гуртків села Острів Тернопільського повіту в контексті культурно-просвітнього руху Галичини першої третини ХХ століття. Охарактеризовано їхнє становлення та розвиток упродовж даного періоду. Показано умови праці гуртків, роботу організаторів та керівників колективів, їхній репертуар і творче зростання. Висвітлено соціально-політичне становище населення в цей період та його вплив на культурно-мистецьке життя краю.

Ключові слова: культурно-просвітній рух, аматорський театральний гурток, духовий оркестр, церковний хор, концерт, репертуар.

Павел Смоляк

ТЕАТРАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ СЕЛА ОСТРОВ ТЕРНОПОЛЬСКОГО УЕЗДА В ПЕРВОЙ ТРЕТИ ХХ ВЕКА

В статье проанализирована театральная и музыкальная деятельность любительских кружков села Остров Тернопольского уезда в контексте культурно-просветительского движения Галичины первой трети ХХ века. Охарактеризовано их становление и развитие в течение данного периода. Показано условия труда кружков, работу организаторов и руководителей коллективов, их репертуар и творческий рост. Освещено социально-политическое положение населения в этот период и его влияние на культурно-художественную жизнь края.

Ключевые слова: культурно-просветительское движение, любительский театральный кружок, духовой оркестр, церковный хор, концерт, репертуар.

Pavlo Smoliak

THEATRICAL AND MUSICAL LIFE OF OSTRIV VILLAGE OF TERNOPIL COUNTY IN THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY

The end of XIX – early XX century – the period of active development of national, political, cultural and educational life of Galychyna, at that time was under the rule of foreign countries. Imperial power in Galychyna lands did everything to destroy the Ukrainian language, culture and national awareness of the people. Therefore, in small towns and villages patriotic locals began to unite in public organizations and developing Ukrainian art in the territory of their areas.

The leaders of cultural groups were nationally conscious citizens who were educated, had a certain prestige among the locals people and were able to rally around like-minded.

Ostriv village has a long history, which shows the heroic struggle of the people against the oppressors. Village center of cultural and educational society "Prosvita" in Ostriv village was established of March 31, 1898 with the assistance of Father Ivan Lyubovych. Since that time, started to act amateur groups – theater, choral and brass. Five active local owners gathered cash and buy costumes and scenery for theatrical group and instruments for orchestra.

In 1903 in the village was working mixed choir under the direction of deacon from Ternopil Ivan Zadorozhnyi. Thanks to the efforts theater and choral groups this year were held evenings after famous figures of Ukrainian culture. On the basis of the church choir in 1910 at reading club "Prosvita" organized a mixed choir, directed by Mykhailo Antkiv. That same year was established singing (vocal) group. A local resident Joseph Lushpynskyi directed it. Members of the group were preparing vocal works for words of Taras Shevchenko, Ivan Franko, Markiy Shashkevych and other Ukrainian poets.

Active cultural and artistic activities of Ostriv community lasted until mid-1914 year. Later the First World War was begin and the village was destroyed by Russian troops, burned all public buildings, including reading club "Prosvita", which functioned amateur theatrical and musical groups. After the war, in Ostriv was built a big house, where were the shop and reading club with a large spacious room with a stage. Thus Ostriv village branch of "Prosvita" has resumed its activities in 1925.

In March 1927 community of Ostriv village prepared a concert dedicated to the birth anniversary of Taras Shevchenko. Enough an active was theater group. During the year, the actors presented to the audience five performances. In December this year, in Ostriv village was a concert dedicated to the anniversary of the society "Prosvita". Concert program prepared children's and adult choirs and reciter. 1928 was marked by the 60-th anniversary of the founding of the society "Prosvita". In this connection amateurs of Ostriv village given two music concerts and actors under the direction of Stephen Dzyubanovskyi prepared three performances.

The policy of pacification, which was conducted in eastern Galychyna affected on the activities of cultural and artistic life of the Ostriv village, including the organization of performances, concerts and other performances. Before staging a concert or performance leaders of the groups had written permission to the county eldership.

In 1930 active amateurs began to gather in the newly created group "Ridna Shkola", the organizers and leaders who also carried out activities towards the development of national culture and art.

Despite restrictions and obstacles in conducting performances and concerts people tried to actively conduct cultural and artistic activities. In May 1933 amateurs conducted the Mother's Day. In performance was attended pre-school children and schoolchildren.

Leaders drama circle selecting the repertoire, drawn attention to the interest and popularity plays among the local population and taking into account their national-patriotic and educational direction. Each performance of amateurs has something unique and exciting, game of every actor was expressive and ensemble was filled with a sense of dramaturgy of the author.

At the end of 1938 to early 1939 drama circle of Ostriv regularly visited the village of Chernykhiv. There they found several performances.

In this period the people of Ostriv not stop spending and musical activities. In the village was acting male and mixed choir. Conductor of a chorus was Bohdan Antkiv. Also operated brass band, the head of which was Omelian Onys'ko and later Bogdan Antkiv.

In the early 1940's, theatrical and musical life of the people has not developed as active as in previous years. With the arrival of the village Soviet power, the activities of cultural, educational and artistic institution was prohibited.

Despite the difficult vicissitudes of the time, amateurs actively develop national culture, showing the inhabitants performances and concerts in honor of important dates and prominent representatives of Ukrainian culture.

Key words: *cultural and educational movement, an amateur theater group, brass band, church choir, concert, repertoire.*

Кінець XIX – початок XX століття – період активного розвитку національного, політичного та культурно-освітнього життя Галичини, яка в цей час була під пануванням Австро-Угорської імперії, а згодом Другої Речі Посполитої (Польщі). Тодішня імперська влада на галицьких землях робила все, щоб не було ні української мови, ні культури, ні національного усвідомлення взагалі. Незважаючи на важкі утиски проти українства, кращі сини та дочки нації не лише зберігали національну культуру, а й активно її розвивали та пропагували. Тому в містечках та селах патріотично налаштовані місцеві жителі почали об'єднуватись у громадські організації і розвивали українське мистецтво на теренах своєї місцевості. Велике значення у становленні національної гідності, патріотизму і самоідентифікації відіграло утворення у Львові українського товариства “Просвіта”, філії якого незабаром виникли у кожному містечку та селі. Згодом утворилися також інші культурно-освітні, мистецькі та спортивні організації – “Рідна школа”, “Союз українок”, “Боян”, “Каменярі”, “Сокіл”, “Січ”.

Аматорське театральне мистецтво Галичини першої половини XX ст. частково досліджували О. Казимиров [8], Р. Пилипчук [13], О. Боньковська [2]. Музичною діяльністю аматорських гуртків та колективів цікавилися Л. Романюк [14], М. Черепанин [19], О. Бойчук [1]. Значну роботу над дослідженням культурно-мистецького життя в окремих селах Тернопільщини зробили місцеві краєзнавці Б. Савак [15; 16], Б. Новосядлий [11], С. Іщук [7], Б. Палуб'як [12], О. Хортік [18].

Мета статті – висвітлити театральну й музичну діяльність аматорських гуртків села Острів Тернопільського повіту, проаналізувати їх становлення і розвиток упродовж першої третини XX ст., охарактеризувати творче зростання аматорів та їх вплив на культурно-мистецьке життя краю.

За свідченнями архівних матеріалів та періодичної літератури, аматорські театральні і музичні гуртки діяли майже в кожному селі Тернопільщини. Першість займали ті села, які були розташовані найближче біля повітових міст. Серед них активною культурно-мистецькою діяльністю наприкінці XIX – в першій половині XX століття відзначилася сільська громада с. Острів Тернопільського повіту.

Село Острів має давню історію, яка свідчить про героїчну боротьбу мешканців проти поневолювачів, а також відстоювання та збереження своїх традицій, культурних і мистецьких цінностей. За свідченнями старожилів та документальних джерел початки Острова сягають Середньовіччя. Постає воно з містечка, яке було старшим від Тернополя і розташоване там, де річище Серета заломлюється з півночі на південь [20, с. 2]. Упродовж XIX і на початку XX ст. село було знане завдяки графу Баворовському, за вказівкою якого навколо палацу облаштували парк з потічками та водоспадами на них, розбили гарні клумби, створили ставок площею понад гектар з острівцями та місточками для прогулянок [10, с. 19]. Славиться село також видатними людьми – громадськими та культурно-мистецькими діячами: істориком Мироном Кордубою, поетом Василем Ярмушем та родиною Антківих, члени якої зробили вагомий внесок у музичне і театральне життя села та околиць.

За даними архівних матеріалів, сільський осередок культурно-освітнього товариства “Просвіта” в Острові заснував 31 березня 1898 року отець Іван Любівич. Кількість членів читальні становила 62 особи – 47 чоловіків і 15 жінок [4, арк. 19]. Власне, з цього часу розпочали діяти й аматорські гуртки, створені при цьому осередку, – театральний, духовий та хоровий.

У 1901 р. в Острові функціонували два громадські будинки – читальня “Просвіти” й крамниця. В цей час п'ятеро активних місцевих господарів зібралися коштами і купили до читальні костюми та декорації для театального гуртка, а також інструменти для оркестру [9, с. 427–428; 4, арк. 19].

Цього ж 1901 р. драмгуртківці почали готувати до показу місцевим жителям виставу “Пещена дитина” Романа Сурмача, прем'єра котрої мала відбутися в кінці червня 1901 року. Делегат філії “Просвіти” в Тернополі у своєму звіті зазначив, що “аматори слова на ролі вже повивчали, рухи йдуть ще нескладно, але пообіцяли, що до кінця червня вивчать все на відмінно” [4, арк. 17].

Як свідчать матеріали звіту острівського осередку “Просвіти”, у 1903 р. в селі вже працював мішаний хор під керівництвом дяка з Тернополя Івана Задорожного. Завдяки старанням театрального та хорового гуртків у цьому році були проведені вечори: в листопаді – пам’яті поета та просвітителя галичан Маркіяна Шашкевича. Доповідь про “будителя національного духу” виголосив місцевий вчитель Василь Клава. Опісля відбувся концерт, в якому взяли участь місцевий мішаний хор та учасники театрального гуртка, котрі читали поезії Маркіяна Шашкевича. У грудні аматори організували фестини, в честь свята Миколая [4, арк. 21–22].

Із листопада 1906 року в с. Острові при читальні “Просвіти” почав діяти духовий оркестр. Керівником гуртка, як свідчать архівні матеріали, був учитель із сусіднього села Денисів, який приїжджав навчати аматорів гри на духових інструментах [4, арк. 27]. Очевидно, це був активний громадський діяч Омелян Бородієвич, який разом з отцем Йосипом Вітошинським займався культурно-освітньою діяльністю не лише в Денисові, а й в інших околичних селах [15, с. 15–17]. За іншими даними, керівником цього гуртка міг бути Петро Дідич – активний член та організатор денисівського духового оркестру [16, с. 16]. Із записів голови острівської “Просвіти” за звітний рік можна довідатися, що “члени гуртка часто репетиції проводять самі і у зв’язку з малим досвідом не виступали ще ніде” [4, арк. 27].

Найнасиченішим серед інших виявився театральнo-музичний сезон в острівській “Просвіті” 1908 року. Впродовж року активно працював духовий оркестр. Керівником оркестру став місцевий житель – голова осередку “Просвіти” Михайло Антків. Результати його роботи – концерт, присвячений річниці від дня народження Тараса Шевченка, а також Миколаївські вечорниці, присвячені 40-літтю заснування культурно-освітнього товариства “Просвіта”. У цьому році драматичний гурток поставив такі вистави: “Верховинці” Ю. Коженювського, “Правда все горою” та “Пещена дитина” Р. Сурмача [4, арк. 32]. Михайло Антків при постановках вистав особливу увагу звертав на їхнє музичне оформлення. Адже воно значно посилювало сприйняття драматичного твору і надавало йому яскравішого сценічного забарвлення. Таке мистецьке доповнення можна було використати лише за наявності добре підготовлених у музичному плані учасників театральнoго дійства.

Як бачимо, через два роки діяльності духового оркестру його учасники вже брали участь у просвітянських заходах – концертах, вечорницях та інших музичних дійствах.

Незважаючи на байдужість місцевого священика Івана Заверухи, який не надто цікавився культурно-мистецьким життям громади, у 1909 році в селі з ініціативи Михайла Антківа почав діяти церковний хор. [4, арк. 34].

На основі церковного хору в 1910 році при читальні “Просвіти” організували мішаний хор, яким також керував Михайло Антків. Того ж року цей колектив узяв участь у Шевченківському вечорі, який відбувся 2 травня в м. Тернополі. Крім цього, острівчани провели концерт на честь 315-ї річниці від дня народження українського гетьмана Богдана Хмельницького [4, арк. 36].

Потяг до музики в Михайла Антківа проявився ще у дитячому віці, а будучи юнаком, він уже навчався гри на мідних духових інструментах та виявляв здатність керувати духовим оркестром. Поштовхом до опанування гри на музичних інструментах було навчання у Тернопільській класичній гімназії, в якій культивували музичне життя й усіляко сприяли у цьому гімназістам. Окрім хору та духового оркестру, Михайло Антків опікувався театральним гуртком, здійснюючи постановки вистав та беручи в них участь і як актор, і як хормейстер (17, с. 22–25).

У 1910 році при острівському осередку “Просвіти” був створений співочий (вокальний) гурток. Ним керував місцевий житель Йосип Лушпинський. Учасники цього гуртка готували вокальні твори на слова Тараса Шевченка, Івана Франка, Маркіяна Шашкевича та інших українських поетів. Через нестачу досвіду члени гуртка не їздили з концертами по інших селах, а виступали лише на концертах та урочистостях у своєму селі [4, арк. 38].

Активна культурно-мистецька діяльність острівської громади тривала до середини 1914 року. Згодом почалася Перша світова війна, і село зруйнували російські війська, згоріли всі громадські будівлі, в тому числі читальня “Просвіти”, де функціонували театральний та музичні аматорські гуртки [9, с. 428]. Багатьох чоловіків і парубків, які брали участь у культурно-мистецькому житті, мобілізували до армії: когось було вбито та поранено, чимало зникли безвісти.

На початку 20-х років ХХ ст., після укладення мирних договорів, землі Східної Галичини відійшли до Польщі. Незважаючи на гарантування з боку польської влади культурної автономії українцям, тиск на українську культуру лише посилювався: відбувалася насильна полонізація краю, не дозволяли вживати слова “Україна” або “український”. Переслідували українські культурно-освітні, економічні товариства, чинили великі перешкоди для діяльності мистецьких гуртків чи спортивних товариств. Польські управителі розтлумачували місцевому населенню їхні права та обов’язки на тепер уже польських територіях, наказували дотримуватися польських законів, моральних та культурних настанов.

Після закінчення війни в Острові почали відбудовувати спалені будинки, відновлювати й налагоджувати працю кооперативи та культурно-освітніх установ. На місці корчми спорудили великий будинок, де розмістили крамницю і читальню з великим просторим залом зі сценою [9, с. 428]. Таким чином, Острівська філія “Просвіти” відновила свою діяльність у 1925 році [4, арк. 50]. Того ж року знову почали діяти театральний та хоровий гуртки. Зокрема, театральний гурток, репетиції якого відбувалися від випадку до випадку показав місцевим жителям три вистави: “За батька” Б. Грінченка і “Пан майстер Копитко” П. Мурського (двічі). Вистави драмгуртківців щоразу відвідували близько 200 глядачів [4, арк. 51]. Відновив роботу й мішаний хор під керівництвом Михайла Антківа.

У березні 1927 р. острівська громада підготувала концерт, присвячений 113-й річниці від дня народження Т. Шевченка. Активним був театральний гурток. Упродовж року актори представили на суд глядачів п’ять вистав: “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка, “За батька” Б. Грінченка (двічі), “Пан майстер Копитко” П. Мурського (двічі), “Пан штукар” автора під криптонімом Г. Г. Г. (двічі), “Свідко і вихованець” М. Янчука (двічі). Зібрані за показ вистав кошти, а це було 160 злотих, спрямовували на будівництво нового дому “Просвіти” [4, арк. 52]. Така театральна активність та розмаїття репертуару були пов’язані з тим, що острівські драмгуртківці з 1925 р. почали передплачувати часопис “Аматорський театр” [4, арк. 53]. Стосовно даного часопису варто зазначити, що в 1922 р. товариство “Просвіта” утворило окрему театральну комісію, яка координувала та організовувала роботу аматорських театральних гуртків. З цією метою утворювали театральні бібліотеки, видавали підручники з організації аматорських театрів, друкували рекомендований репертуар із вказівками режисерів, ноти до вистав, публікували поради з акторської та режисерської майстерності, давали вказівки щодо виготовлення декорацій, гардеробу та реквізиту.

У грудні 1927 року в Острові відбувся концерт, присвячений черговій річниці заснування товариства “Просвіта”. Концертну програму підготували дитячий і дорослий хори та декламатори. Зі вступним словом виступив голова місцевого осередку Михайло Антків. Також він диригував обома хорами. У виконанні мішаного хору прозвучали твори “Чогось мені тяжко” І. Лаврівського, “Сонце заходить” Д. Роздольського, “Пряля” М. Леонтовича. Дитячий хор виконав пісні “Соловейко”, “Ой на горі, там жінці жнуть”, “Слава хліборобам”. Учасники місцевого театального гуртка читали поезії Т. Шевченка: “Розрита могила”, “Мар’яна-черниця”, “Сон” та уривок “Було колись на Україні...” [4, арк. 56].

1928 рік відзначився святкуваннями 60-ї річниці від заснування товариства “Просвіта”. У зв’язку з цим острівські аматори дали два музичних концерти, а драмгуртківці під керівництвом Степана Дзюбановського підготували три вистави: “На перші гулі” С. Васильченка, “Ворожбит” Г. Цеглинського, “Хмари” І. Нечуя-Левицького (двічі). До 65-ї річниці від дня народження письменниці Ольги Кобилянської був проведений урочистий концерт зі співами і танцями [4, арк. 59].

Наприкінці 1920-х років у Польщі назривала політична криза, яка призвела до піднесення у Східній Галичині різкої опозиції. Радикально налаштовані українці почали проводити акції саботажу щодо польської влади: перерізали телефонні й телеграфні лінії, створювали перешкоди на залізниці, підпалювали будинки і майно польської меншини краю. У зв’язку з цим у вересні–листопаді 1930 року польська влада провела репресивну акцію проти українського населення Галичини, яка отримала назву “пацифікація” – умиротворення.

Саме в цей період у місцевій філії “Просвіти” серед учасників старшого і молодого покоління почалися негаразди та певні непорозуміння. З відпису члена острівської “Просвіти”

у повітове староство дізнаємося: “... дехто з молоді влаштовує різноманітні танці і забави, які часто відбуваються з присутністю алкоголю. Через те часто такі забави закінчуються сварками, бійками та колотнечами. Одного разу навіть відбулася стрілянина з револьверів. Тому молодь не веде себе пристойно, як належить порядним людям і як заведено у статуті “Просвіти”. Крім цього, хтось з молодих підробив собі ключ до читальні і без дозволу голови чи його заступника ходять туди і влаштовують неприйнятні речі. На додачу тому невідомий злочинець вночі забрався до крамниці і пограбував її, винісши товару на суму близько 100 злотих. Добре, хоч запас товару був вичерпаний і зломнику не вдалося більше винести” [4, арк. 62]. Таким чином, можемо висувати, що серед порядних та відданих громаді людей, у селі були особи, які робили певну шкоду розвитку культурно-мистецького життя зокрема і репутації українців у такі важкі часи загалом.

Політика пацифікації позначилась і на діяльності культурно-мистецького життя села Острів, зокрема на організації вистав, концертів та інших дійств. Перед постановкою концерту чи вистави керівники гуртків змушені були писати прохання про письмовий дозвіл у повітове староство, а то й у воєводське управління.

У 1930 р. активні аматори почали збиратися в новоствореному гуртку “Рідна школа”, організатори і керівники якого теж діяли задля розвитку національної культури та мистецтва. Підтвердженням цього є прохання голови гуртка “Рідної школи” отця Василя Глуховецького від 29 грудня 1930 р. до повітового поліцейного відділку в Буцневі на постановку в Острові вистави “Безталанна” І. Карпенка-Карого, яка мала відбутися у дні Різдва свят 7–9 січня 1931 р. [6, арк. 45]. Через кілька днів, 3 січня 1931 р. аматори отримали відмову. Основною мотивацією цього став відпис голови відділку з відома повітового староства в Тернополі, посилаючись на дотримання порядку та публічного спокою після проведення вистави [6, арк. 47].

Не змирившись з цією заборонаю, отець Василь Глуховецький 17 січня 1931 р. написав прохання вже у воєводське управління в Тернопіль. Варто навести кілька речень, щоби зрозуміти наполегливість і палкі наміри аматорів, які прагнули домогтися дозволу на дійство: “рішення Повітового староства в Тернополі є зовсім безосновне, нічим не умотивоване, а також і неслухне і видане без яких-небудь дослідів в конкретній справі... Сама штука, яку гурток має відограти, є невинного змісту і у відношенні до мнимої загрози порядку і публічного спокою така байдужа, що зміст її не міг бути мотивом, щоб Староство Повітове в Тернополі мало цим руководитися при забороні її відограння...

...Вистава штуки “Безталанна” в Острові мала відбутися в домівці, де завсіди відбуваються подібні вистави, і ніколи при подібних виставах не заколючувано порядку і спокою публічного, так що і під цим оглядом не має ніяких основ сподіватись чи догадуватись, що є загроза якогось заколючення порядку...

...Супроти повищого, кружок Рідної школи в Острові просить, аби Високе воєвідство в Тернополі зволило в написі означене рішення староства повітового в Тернополі зглядно дозволити на відограння цієї штуки” [6, арк. 48–49]. На жаль, немає відомостей, чи відбулася дана вистава, але намагання аматорів були очевидні.

Можливо, на заборону вистав посприяв лист члена “Просвіти” про неналежну моральну поведінку відвідувачів читальні в цей період, але ймовірніше, що це дала наслідки політика пацифікації українців. Адже заборони отримували філії товариства “Просвіта” в селах не тільки Тернопільського повіту, а й усієї Східної Галичини.

Незважаючи на заборони та перепони у проведенні вистав та концертів, острівчани намагались активно проводити культурно-мистецьку діяльність. 14 травня 1933 року аматори організували свято Матері, яке відбулося в будинку кооперативи о 7 годині вечора. У дійстві брали участь діти дошкільного віку та школярі. Зокрема, школярі читали вірші “Свято матері”, “Мої побажання”, “Моя мати” Ю. Шкрумеляка, “На свято матусі” У. Кравченко та “В мамин день” Р. Завадовича. Крім декламування віршів, дошкільнята показали спортивні вправи, підготовлені спеціально для матерів. Концертна програма завершилася театральною композицією, укладеною з віршів, що лунали на цьому святі [5, арк. 16].

16 травня 1933 р. учасники гуртка “Рідної школи” поставили виставу “За друзів своїх” [5, арк. 17], а 15 жовтня цього ж року в актовій залі Українського банку с. Острова місцеві драмгуртківці представили на суд глядачів дві одноактівки: комедію на одну дію “Хоч раз його правда” Г. Марусина і сценічний жарт в одній дії “Зразковий муж” Й. Стадника. За зібрані з вистави кошти аматори мали намір купити книги для місцевої бібліотеки [5, арк. 34]. Матеріальну базу аматорського колективу також поповнювали новими декораціями і театральними реквізитами.

Керівники драмгуртка при підборі репертуару звертали увагу насамперед на цікавість та популярність п'єс серед місцевого населення, а також брали до уваги їхнє національно-патріотичне й просвітницьке спрямування. Кожна вистава аматорів мала щось своє неповторне і захоплює, гра кожного актора була виразною й ансамблевою, наповненою відчуттям драматургії автора.

Через різноманітні політичні та соціальні негаразди в наступних три роки культурно-мистецька діяльність острівчан не відзначилася якимись особливими подіями. Театральні вистави не готували, не маючи власного залу, де б могли відбуватися репетиції і виготовляти костюми та декорації. Активісти сільської “Просвіти” разом зі свідомими місцевими мешканцями збирали кошти на купівлю власного будинку з просторим залом зі сценою для показу театральних вистав, музичних концертів із виступом хору та духового оркестру. На жаль, через початок Другої світової війни планам острівчан не судилося збутися.

Наприкінці 1938 – на початку 1939 року острівські драмгуртківці регулярно відвідували село Чернихів. Там вони мали змогу показати ряд вистав: 20 листопада 1938 року – “Тестамент” Я. Щоголіва, 11 грудня 1938 року – “Кат і ніч” (автор невідомий), 9 січня 1939 року – інсценізацію поеми “Тамалія” Т. Шевченка, 11 січня 1939 року – “Куди вітер віє” С. Васильченка, 23 квітня 1939 року – “Забава” (автор невідомий), 28 травня 1939 року – “Назар Стодоля” Т. Шевченка [4, арк. 70].

У цей період острівчани не припиняли також музичну діяльність. У селі діяли чоловічий та мішаний хори. До них належали 56 осіб. Диригентом хору був Богдан Антків – син довголітнього голови “Просвіти” і керівника музичних гуртків Михайла Антківа. Оскільки хористи завжди співали на богослужіннях у церкві, хор був зіспіваний і щороку брав участь у концертах, присвячених річниці заснування товариства “Просвіти”.

Богдан Михайлович Антків успадкував таланти від батька Михайла і став не тільки відомим музичним діячем у краї, а й провідним актором українських професійних драматичних театрів. Ще з юних літ Богдан Антків був залюблений у літературу, хоровий спів, гру на музичних інструментах – гітарі, мандоліні, мідних духових. До музичного виконавства були також залучені його сестри Ольга, Оксана і брат Михайло. Усі вони співали в хорі та були учасниками місцевого театрального гуртка [17, с. 28].

Щодо духового оркестру, то в 1937 р. ним керував Омелян Онисько [4, арк. 80]. Він працював з цим колективом лише рік. Опісля оркестр очолив Богдан Антків. За сприяння небайдужих до цього напрямку мистецтва місцевих мешканців для оркестру придбали 17 інструментів, вартість яких становила 300 злотих: 2 гелікони, 1 баритон, 2 тенори, 1 альтівку, 3 четруби, 2 кларнети, 3 фільтгельгорни, 1 корнет, 1 бубон і тарелі. Учасники оркестру грали на весіллях, похоронах, фестинах, при церковних процесіях та відправах [3, арк. 93].

На початку 1940-х років театральне та музичне життя острівчан уже не розвивалося так активно як у попередні роки. З приходом у село радянської влади діяльність культурно-освітніх та мистецьких установ була заборонена, всю увагу влада зосереджувала на “побудові світлого майбутнього”, в якому українській національній культурі та мистецтву місця практично не було.

Таким чином театральна та музична діяльність острівської громади в період першої третини ХХ століття показала великий поступ у культурно-мистецькому житті Тернопільського повіту. Незважаючи на важкі перипетії того часу, аматори активно розвивали національну культуру: демонструючи мешканцям різножанрові вистави й організовуючи концерти на честь знаменних дат та відомих представників української культури. Уся ця діяльність формувала в населення справжню любов до свого краю та піднімала рівень національної гідності й патріотизму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойчук Оксана Миколаївна. Хорове мистецтво Тернопільщини в контексті соціокультурних процесів ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Оксана Миколаївна Бойчук, НАН України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К. : [Б.в.], 2013. – 16 с.
2. Боньковська О. Театральний процес на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках / О. Боньковська // Історія українського театру: У 3 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; [редкол. : Г. А. Скрипник (голова) та ін.]. – К., 2009 // Т. 2: 1900–1945 / Л. Барабан, В. Гайдабура, О. Красильникова, Ю. Станішевський та ін.; [редкол. тому : І. Юдкін (відп. ред.), О. Шевчук (відп. секретар)]. – 2009. – С. 533–582.
3. Державний архів Тернопільської області. – Ф. 294. Філія українського товариства “Просвіта” в м. Тернополі. – Оп. 1. – Спр. 165. Звіти про стан, діяльність читальні товариства “Просвіта” у сс. Висипівці, Гаї Великі, Глядки... Острів, ...Чернелів Руський, Янківці за 1937–1938 рр. (3 січня 1937 р. – 8 травня 1939 р.). – 137 арк.
4. Державний архів Тернопільської області. – Ф. 294. Філія українського товариства “Просвіта” в м. Тернополі. – Оп. 1. – Спр. 20. Статут, звіти, анкети, протоколи загальних зборів членів читальні “Просвіта” у с. Острів (10 червня 1901 – 8 лютого 1939). – 88 арк.
5. Державний архів Тернопільської області. – Ф. 3. Тернопільське повітове староство. – Оп. 1. – Спр. 254. Заяви керівників українських товариств і дозволи повітового староства на проведення вистав, вечорів і грошових зборів (2 січня 1933 – 27 грудня 1933 р.). – 67 арк.
6. Державний архів Тернопільської області. – Ф. 3. Тернопільське повітове староство. – Оп. 3. – Спр. 478. Заяви керівників читальні товариства “Просвіта”, “Рідна школа” в с. Березовиця, Смиківці, Острів та ін. Тернопільського повіту і заборона повітового староства проводити вечори самодіяльності (13 грудня 1930 – 27 травня 1931 рр.). – 53 арк.
7. Іщук (Денисюк) С. В. Смиківці: село в якому живемо / С. В. Іщук (Денисюк). – Київ : Майдан, 2015. – 280 с.
8. Казимиров О. Український аматорський театр: дожовтневий період / О. Казимиров. – К. : Мистецтво, 1965. – 133 с.
9. Лісевич М., Ракуш С. Острів / М. Лісевич, С. Ракуш // Шляхами Золотого Поділля. Тернопільщина і Скалатщина: регіональний історично-мемуарний збірник / [ред. колегія Р. Миколаєвич, П. Гайда, М. Кінасевич]. – Т. III. – Регіональне об’єднання Тернопільщина. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто. – Філадельфія, Па., ЗСА, 1983. – С. 425–429.
10. Мороз В. Острів – колишнє містечко: (про історію с. Острів Тернопільського району) / В. Мороз // RIA плюс. – 2015. – № 30 (22 липня). – 36 с.
11. Новосядлий Б. Т. Буцнів. Екскурс у минуле на хвилях любові: історико-краєзнавчий нарис / Богдан Теодорович Новосядлий. – Тернопіль : Джура, 2006. – 296 с.
12. Палуб’як Б. Білецькій “Просвіті” – 120 звитяжних весен. Історико-публіцистичного характеру / Богдан Палуб’як. – Тернопіль : Джура, 2007. – 752 с.
13. Пилипчук Р. Український аматорський театр на Закарпатті / Р. Пилипчук // Народна творчість та етнографія. – 1966. – № 1. – С. 18–27.
14. Романюк Л. Музичне і театральне життя Станіславова (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.) : монографія / Романюк Л. Б., Черепанин М. В. – Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2016. – 508 с.
15. Савак Б. Сторінки історії “Просвіти” в Денисові (минуле) / Богдан Савак // “Просвіта” в Денисові (матеріали виступів на святковій академії, присвяченій 120-річчю реєстрації першої читальні “Просвіти” на Тернопільщині) / [упоряд. Б. Савак]. – Тернопіль–Козова–Денисів, 1995. – С. 15–22.
16. Савак Богдан. Денисівський духовий оркестр / Богдан Савак. – Тернопіль : Терно-граф, 2008. – 72 с.
17. Смоляк Олег. Музичні традиції родини Антківих (с. Острів Тернопільського району Тернопільської області). Монографія. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. – 124 с.

18. Хортик О. Нарис минувшини села Велика Березовиця / Олег Хортик. – Тернопіль, 2006. – 283 с.
19. Черепанин М. В. Музична культура Галичини другої половини XIX – першої половини XX століття: монографія / М. В. Черепанин. – К. : Вежа, 1997. – 328 с.
20. Ярема К. Милій Острове, рідне село: (історія села) / К. Ярема // Подільське слово. – 2001. – 4 травня. – 4 с.

REFERENCES

1. Boychuk, O. M., (2013), “Choral Arts of Ternopil region in the context of social and cultural processes of XX century”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Art), 17.00.03, The National Academy of Sciences of Ukraine. M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, Kyiv, 16 p. (in Ukrainian).
2. Bonkovska, O. (2009), Theatrical process of Western Ukraine in 1918–1939 years, *Istoriia ukrainskoho teatru: U 3 t.* [The history of Ukrainian theater: In 3 vol.], T. 2: 1900–1945 [Vol. 2: 1900–1945], [ed. board I. Yudkin, O. Shevchuk at al.], The National Academy of Science of Ukraine, M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, pp. 533–582. (in Ukrainian).
3. *Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoi oblasti* [State archive of Ternopil region], fund 294. Ukrainian association “Prosvita” in the city of Ternopil, des. 1, case 165. Reports about state, activities reading rooms of Society “Prosvita” in villages Vysypivtsi, Hai Velyki, Hliadky... Ostriv, ...Cherneliv Ruskyi, Yankivtsi for 1937–1938. (January 3, 1937 – May 8, 1939), 137 p. (in Ukrainian).
4. *Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoi oblasti* [State archive of Ternopil region], fund 294. Ukrainian association “Prosvita” in the city of Ternopil, des. 1, case 20. Statute, reports, forms, protocols of the general meeting reading room “Prosvita” in the Ostriv village (June 10, 1901 – February 8, 1939), 88 p. (in Ukrainian).
5. *Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoi oblasti* [State archive of Ternopil region], fund 3. Ternopil county eldership, des. 1, case 254. Statements by leaders of Ukrainian companies and permits of county eldership to conduct performances, evenings and fees (2 January 1933 – 27 December 1933), 67 p. (in Ukrainian).
6. *Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoi oblasti* [State archive of Ternopil region], fund 3. Ternopil county eldership, des. 3, case 478. Statements heads of reading room “Prosvita”, “Native School” in the villages Berezovytsya, Smykivtsi, Ostriv and others and bans of county eldership on holding evening performances since December 13, 1930 to May 27, 1931, 53 p. (in Ukrainian).
7. Ishchuk (Denysiuk), S. V. (2015), *Smykivtsi: selo v yakomu zhyvemo* [Smykivtsi: village in which we live], Kyiv, Maidan. (in Ukrainian).
8. Kazymyrov, O. (1965), *Ukrainskyi amatorskyi teatr: dozhovtnevnyi period* [Ukrainian amateur theater: the pre-october period], Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
9. Lisevych, M. and Rakush, S. (1983), *Ostriv* [Ostriv], *Shliakhamy Zolotoho Podillia. Ternopilshchyna i Skalatshchyna. Rehionalnyi istorychno-memuarnyi zbirnyk* [Ways of Golden Podillya. Ternopil and Skalat region. Regional collection of historical and memoir / [ed. board R. Mykolayevych, P. Hayda and M. Kinasevych]], Vol. III, Ternopil regional associations, New York–Paris–Sydney–Toronto, Philadelphia, pp. 425–429. (in Ukrainian).
10. Moroz, V. (2015), Ostriv – the old town, (about the history of the Ostriv village of Ternopil district), *RIA plus* [RIA plus], No. 30 (22 July). (in Ukrainian).
11. Novosiadlyi, B. T., (2006), *Butsniv. Ekskurs u mynule na khvyliakh liubovi. Istoryko-kraieznavchyi narys* [Butsniv. An excursion into the past on the waves of love. Local History essay], Ternopil, Dzhura. (in Ukrainian).
12. Palubiak, B. (2007), *Biletskii “Prosviti” – 120 zvytiaznykh vesen. Istoryko-publitsystychnoho kharakteru* [Society “Prosvita” of Bila village 120 victorious springs. Historical and journalistic character], Ternopil, Dzhura. (in Ukrainian).
13. Pylypchuk, R. (1966), Ukrainian amateur theater in Transcarpathia, *Narodna tvorchist ta etnohrafia* [Folk art and ethnography], no 1, pp. 18–27. (in Ukrainian).

14. Romaniuk, L. and Cherepanyn, M. (2016), *Muzychne i teatralne zhyttia Stanyslavova (druga polovyna XIX – persha polovyna XX st.) : monohrafiia* [Musical and theatrical life of Stanyslaviv (second half of XIX – early XX century: Monograph), Ivano-Frankivsk, Suprun V. P. (in Ukrainian).
15. Savak, B. (1995), Pages of History “Prosvita” in Denysiv (past), “*Prosvita*” v Denysovi (*materialy vystupiv na sviatkovii akademii, prysviachenii 120-richchiiu reiestratsii pershoi chytalni “Prosvity na Ternopilshchyni*) [“Prosvita” in Denysiv (materials speeches at festive academy dedicated to 120 anniversary of the registration of the first reading room “Prosvita” in Ternopil), compilation B. Savak, Ternopil–Kozova–Denysiv, pp. 15–22. (in Ukrainian).
16. Savak, Bohdan (2008), *Denysivskyy dukhovyy orkestr* [Denysiv brass band], Ternopil, Terno-hraf. (in Ukrainian).
17. Smoliak, Oleh (2016), *Muzychni tradytsii rodyny Antkivkykh (s. Ostriv Ternopil'skoho raionu Ternopil'skoi oblasti). Monohrafiia* [The musical traditions of Antkiv's family (Ostriv village of Ternopil district Ternopil region)], Ternopil, Vyd-vo TNPU im. V. Hnatiuka. (in Ukrainian).
18. Hortyk, A. (2006), *Narys mynuvshyny sela Velyka Berezovytsia* [Essay of the past of village Velyka Berezovytsya], Ternopil. (in Ukrainian).
19. Cherepanyn, M. V. (1997), *Muzychna kultura Halychyny druhoi polovyny XIX – pershoi polovyny XX stolittia : Monohrafiia* [Musical Culture of Galychyna second half of XIX – early XX century: Monograph], Kyiv, Vezha. (in Ukrainian).
20. Yarema, K. (2001), Darling Ostriv, the native village: (history of village) *Podilske slovo* [Podillya word], 4 May. (in Ukrainian).

УДК 378. 147:792.028

Нінель Биченко

ТЕХНОЛОГІЯ НАВЧАННЯ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ ТЕАТРУ

У статті досліджено технологію навчання та виховання майбутніх акторів драматичного театру. Виокремлено методи, засоби та форми, що сприяють становленню професійного діяча сцени драматичного театру, з'ясовано значення поняття “технологія навчання”. Здійснено моніторинг систем провідних діячів у галузі театрального мистецтва щодо підготовки майбутніх акторів та охарактеризовано ступінь їх впливу на психофізичний розвиток майбутнього актора.

Ключові слова: актор, драматичний театр, технологія, навчання, виховання, тренінг.

Нінель Биченко

ТЕХНОЛОГИЯ ОБУЧЕНИЯ БУДУЩИХ АКТЕРОВ ТЕАТРА

В статье исследована технология обучения и воспитания будущих актеров драматического театра. Выделены методы, средства и формы, которые способствуют становлению профессионального деятеля сцены драматического театра, выяснено значение понятия “технология обучения”. Осуществлен мониторинг систем ведущих деятелей в области театрального искусства по подготовке будущих актеров и охарактеризованы степень их влияния на психофизическое развитие будущего актера.

Ключевые слова: актер, драматический театр, технология, обучение, воспитание, тренинг.

TRAINING TECHNOLOGY OF FUTURE THEATER ACTORS

The article deals with future theatre actors' technic investigation, the main methods, means and forms, promoting the professional theatre actor formation, have been highlighted; the meaning of the notion "training technic" has been identified. The systems of the leading theatrical masters towards future theatre actors training have been monitored as well as its influence on future actors' psychophysical development.

Such researchers and theorist of theatrical art as N. Korniienko, L. Oleinik, B. Topolevskyi, L. Lymarenko, E. Ganelin have referred to the issue of theatre students preparation and training in educational process. Most of them has formed the basic principles of education of Ukrainian national theater actor, developed the technique and technology schooling of acting.

Thanks to the works of outstanding Ukrainian theater artists nowadays we have the opportunity to view and experience the background of theatre directing and actors' training. In particular, the book "To the young directors" is considered as one of the fundamental works of a famous Ukrainian actor, director P. Saksaganskyi. Voluminous pedagogical and educational guidelines for future professionals Ukrainian theater can be found in the heritage of L. Kurbas, M. Krushelnytskyi, H. Yura, I Karpenko-Karyi.

Despite the great variety of methods and means that are used to create a professional theatre actor, we should not forget about the main pattern – teacher and his personality and image. The teacher's image influences an actor's formation greatly, because they are always in the state of never ending interaction. It is not enough just to possess theoretical basis, moreover, a good teacher must not only know, but want and be able, have also practical experience to share with while he is training theatre students.

There is a firm belief: everyone who joins a theatrical pedagogy does it individually. Reasoning and intuition, image and idea, content and form, national and international laws of life and imagination, tradition and innovation are combined in the work of each artist's in peculiar. Practical experience of predecessors – has always been the school that encourages the further reflection, but above all to create conditions for further work on the search for new forms of education.

Speaking about training technic we cannot help mentioning Les Kurbas and his effective training method that is conducted in two ways:

The first way – when you work on your abilities like speaking, pronunciation, singing, moving, dancing; the second one deals with analysis, deep psychological analysis which later on can be applied to be able to switch form one character to another.

Some traits of analyzing oneself are met nowadays in a modern theater studio in Kharkiv entitled as EKMATEDOS. Its main activity is improvisation, relying just on feelings, emotions that exist inside.

In conclusion we tend to highlight training sessions as the most progressive method in actors' preparation sphere. The main aim of training sessions are to promote the process of personal development, to realize creative potential, to achieve the optimal lifelike level. Only these sessions are the most helpful and make psychophysical apparatus of students be capable to perform on a stage.

Key words: actor, drama theatre, technic, education, teaching.

Кожна країна, нація протягом століть творила і накопичувала історію, традиції, звичаї, що становить її культуру. Адже культура – це духовні й матеріальні надбання нації. Нині театр є невід'ємною складовою української культури. Все більше та більше громадян звертаються до театру не лише як до мистецтва, а й до засобу отримання естетичної насолоди. Тож попит на талановитих та професійних акторів, які втілюватимуть героїв п'єс драматургів-класиків і сучасників, вражатимуть своєю майстерністю й експресивністю на сцені, дедалі зростає. Водночас актуалізується питання технології підготовки таких акторів, адже, як відомо широкому загалу, талант – це лише необрамлений діамант, котрий потребує щоденного та клопіткого шліфування, праці.

До питання виховання та підготовки актора театру звертались у своїх роботах передусім теоретики і практики театральної справи Н. Корнієнко [6], Л. Олійник [10], В. Тополевський [12], Л. Лимаренко [9], Є. Ганелін [3], які сформували основні засади виховання актора українського національного театру, розробили методику і технологію акторської школи.

Мета статті – проаналізувати й виокремити провідні форми та методи виховання майбутніх акторів театру, що становлять технологію навчання і виховання майбутнього професіонала драматичного театру.

Завдяки видатним митцям українського театру нині наявний певний фундамент режисерської і педагогічної теоретичної думки. Зокрема, однією з основоположних праць є книга-звернення “До молодих режисерів” видатного українського актора, режисера й театального діяча П. Саксаганського. Значний пласт педагогічно-виховних настанов для майбутніх фахівців українського театального мистецтва містить літературна спадщина Л. Курбаса, М. Крушельницького, Г. Юри, І. Карпенка-Карого.

Беззаперечною константою високоякісної підготовки майбутнього актора драматичного театру завжди була і є особистість та професійність викладача, наставника, який не лише дотримується вимог навчання та виховання затвердженого навчально-методичного комплексу дисципліни, а й органічно ділитися досвідом. До питання особистості та іміджу педагога-викладача як основної складової усього навчального процесу в театральних вищих навчальних закладах, звернув у своєму дослідженні В. Ю. Тополевський. Дослідник зауважив, що імідж вихователя базується на співіснуванні, взаємодії та осмисленні безпосередньої особистої сценічної практики й педагогічної діяльності, в основі якої – конгломерат глибоких теоретичних знань та осмисленого особистого професійного досвіду. Хист до теоретичних узагальнень притаманний не всім талановитим практикам театру. Також В. Ю. Тополевський зазначив, що той, хто здатний здійснити навчальну постановку вистави, втілюючи свій творчий задум, не завжди спроможний бути й вихователем. Тож, на думку В. Ю. Тополевського, виховувати має не той, хто хоче, а той, хто хоче і може, та вміє. У разі належної компетентності викладача вищого навчального закладу у всіх згаданих напрямках театральної творчості питання виховання не є актуальним. Там, де на посаду педагога залучають людину, котра не має необхідних якостей, процес художнього виховання неминує замінити адміністративна особа, а розкриття творчого потенціалу актора замість того, щоби бути провідним завданням педагога, стає підпорядкованим: в одному студентові “актор” та “учень” існують відокремлено й навіть протиставляються один одному, що гальмує становлення творчої особистості.

Є тверде переконання: кожен, хто долучається до театральної педагогіки, робить це індивідуально. Розум та інтуїція, образ та ідея, зміст і форма, національне й інтернаціональне, закони життя та фантазія, традиції і новаторство поєднуються у творчості кожного митця своєрідно. Практичний досвід попередників – завжди школа, що заохочує продовжувати роздуми, але передусім необхідно створити умови для подальшої роботи щодо пошуку нових форм виховання. Педагог у театральному виші може бути майстром за умови наявності хисту до поєднання в професійній діяльності багатьох функцій. У цьому сенсі обов’язковим є вивчення досвіду таких універсальних, тобто справжніх педагогів-режисерів минулого, як В. Немирович-Данченко, К. Станіславський, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий. Адже відомо, що, очолюючи театри як художники, вони не уникали виховної та педагогічної діяльності, досконало знали й виконували разом з творчими й інші необхідні для функціонування театального колективу справи [12, с.200]. Дуже влучно зазначив К. С. Станіславський: “Режисер-адміністратор, котрий може вести виставу, має підтримувати систематичну роботу і порядок. Це дуже складно, і не кожен педагог наділений відповідними якостями, які примушують слухатися” [11, с.215]. Актуальною для нинішньої мистецької освіти є проблема єдності естетичних принципів підготовки майбутнього актора. У керівництві педагогічним процесом колегіальність можлива лише за умови спілкування, узгодження та дискутування з колегами по цеху: викладачами з різних дисциплін, хореографії, сценічного мовлення, вокалу. Тобто, маємо на меті зазначити важливість урахування міждисциплінарних зв’язків. Адже актор – це “універсальний солдат”, який водночас необхідно володіти арсеналом

мистецьких умінь, а саме: природно та органічно передавати настрій і внутрішню сутність героя на сцені.

Тож перед нами постає саме питання впровадження ефективної технології навчання та виховання майбутнього актора драматичного театру.

Що ж закладено в поняття “технологія навчання”?

Нам найбільше імпонує визначення згаданого поняття у словнику “Професійне навчання” С. М. Вишнякової. А саме: “Технологія навчання” – системний метод проектування, реалізації, оцінки, корекції і наступного здійснення процесу навчання, а також технічне забезпечення даного процесу. Технологія навчання має відображати сучасний рівень науково-педагогічних знань, застосовувати ефективні методи навчання та виховання; має гарантувати стовідсоткове досягнення намічених цілей навчання та виховання; всі технології навчання необхідно забезпечувати застосуванням об’єктивних методик контролю якості процесу формування особистості [2, с. 344].

Отже, технологія навчання та виховання майбутнього актора драматичного театру має охоплювати методи, форми і засоби навчання.

Серед ефективних методів навчання ми не можемо не згадати про методику підготовки акторів за системою Леся Курбаса.

Як відомо широкому загалові педагогів-режисерів, підвалини акторської майстерності в театральній школі Леся Курбаса закладені за двома основними методами. Перший – гранична локалізація окремих складових професійної вправності й праця над їхнім удосконаленням: робота численних станцій, комісій, лабораторій, приміром, слова, голосу, хореографії тощо. Другий – засвоєння різних технологій праці над роллю та експериментальні засоби аналізу та синтезу самої природи акторської творчості (передусім заняття з так званої практики сцени). Саме у цьому напрямку відбувався найплідніший розвиток традиційних методик виховання актора та його професійного навчання. Результат такого творчого розвитку традиційних методик – радикальне професійне переозброєння акторів березільської школи. Особливо акцентували на роботі, спрямованій на зміцнення інтелектуальних підвалин творчості. У процесі навчання акторської майстерності постійно тривала боротьба з неконтрольованою рефлексією: зберігаючи емоційність виконання, актор повинен був відмовитися від традиційної гри “нутром”.

Митець дотримувався своєї системи виховання акторів, що складається з ряду законів: закон мотивації, закон перспективи, закон сприймання світу, закон фіксації, закон послідовності діяння, закон ритмічності, закон контрастів, світлотіні тощо [5].

Нашу увагу привернула створена у 2001 р. при Харківській державній академії культури експериментальна майстерня театральних досліджень ЕКМАТЕДОС. Процес навчання в ній відбувається не за класичним зразком – від простого до складного. Виховання учнів ЕКМАТЕДОС – це створення паралельного світу існування творчої особистості як у реальному житті, так і у виставі. Саме на це спрямована робота творчої лабораторії. Важливо з’ясувати, з яких саме чинників складається внутрішнє паралельне життя, як воно виникає і яким чином його можна матеріалізувати на сцені. Стосовно методики викладання акторської майстерності розроблено власний принцип опанування цієї водночас складної та цікавої професії. В ЕКМАТЕДОСІ зі самого початку актора не навчають, а виховують згідно із законами творчості, що узгоджуються з поглядами й історично зафіксованими методами роботи видатних режисерів. Слід не “муштрувати” молодого актора на першому етапі навчання, а надати йому під час виконання сценічних імпровізацій свободу мислення в просторі й часі, розкриваючи неповторне власне “Я” особистості. Це допомагає значно докладніше зрозуміти, хто такий актор і навіщо він існує на сцені. У школі ЕКМАТЕДОС немає поняття “етюд”, а використовують його заміник – “сценічна імпровізація”. Це зроблено свідомо, оскільки імпровізація потребує від актора внутрішньої та зовнішньої свободи – бажання злетіти над побутом до неба самопізнання, екзистенції, творчого та духовного пошуку власного “Я” в системі космосу. Таким чином актор та режисер наближаються до усвідомлення себе, власного “Я” на сцені, але, на жаль, нині забуте поняття “людської позиції” як

унікальності біологічного та духовного існування людини у величезному космічному просторі, оскільки її виховання значно впливає на формування особистості майбутнього митця.

Особистість – це людина, яка може відтворити в просторі й часі неповторний акт творчості вистави, проблемну сутність сучасності в сценічно-художньому образі. Пошук становлення молодого митця розпочинається одночасно двома способами, які повинні допомогти йому розуміти паралельний світ існування у виставі:

– перший спосіб – опанування всіх професійних елементів техніки і технології актора, що напрацювало людство;

– другий шлях – очищення тіла та духу актора й режисера від нашарувань негативних явищ реального життя.

Теоретично-практична базова підготовка потрібна як акторові, так і режисерові, щоб, маючи ці знання, актор та режисер на практиці могли бути поліфонічними, тобто скеровувати увагу глядача, змушуючи його після вистави самостійно шукати в емоційному плані розв'язання тих проблем, які він бачив під час вистави. Усе це актори і режисери школи ЕКМАТЕДОС вивчають тоді, коли починають пізнавати театральні напрями та школи в інтеграційному сенсі категорії “паралельний світ” [1].

Дуже цікавий підхід у вихованні майбутніх акторів пропонує І. Лимаренко. Дослідник стверджує, що як у театральній педагогіці, так і в педагогічній практиці вищої школи набуто немалий досвід упровадження тренінгів. Але педагогічна творчість – це завжди пошук ефективного розвитку особистості нового сучасного покоління студентів, прагнення досягнути найвищого професійного рівня, якого потребує сьогодення [9].

Проте доцільно підкреслити, що акторський тренінг – психофізіологічна техніка творчості – перебував у колі уваги театральних педагогів з початку ХХ століття [4, с. 11].

За дослідженням Л. І. Лимаренко, впровадження акторських тренінгів набуває суттєвого значення в педагогічній практиці вищих навчальних закладів [8].

Термін “тренінг” (походить від англійської training) має ряд визначень – виховання, навчання, підготовка, тренування, вправа. На думку дослідників теорії театрального мистецтва, тренінг – це форма спеціально організованого навчання для вдосконалення особистості, у ході якого вирішують певні конкретні завдання. Однак слід нагадати, що тренінг – це не тільки активна форма групової роботи, а й ефективна форма індивідуальної діяльності кожного учасника студентського театру над собою. Шлях до розкриття можливостей особистісних дарувань лежить через пізнання таємниць психотехніки, через постійне тренування психофізичного апарату.

Розуміння тренінгу як творчого процесу навчання передбачає “вмикання” трьох двигунів психофізичного життя: розуму, волі, почуттів. Узагалі, кожен тренінг має конкретну установку, але загальною метою тренінгової програми є:

- сприяння процесу особистісного розвитку;
- реалізація творчого потенціалу;
- досягнення оптимального рівня життєдіяльності.

Саме акторські тренінги, змінюють психофізичний апарат студента відповідно вимог творчого процесу діяльності студентського театру.

Виконання вправ акторського тренінгу має дві мети: удосконалення пластичності нервової системи та усвідомлене відтворювання роботи механізмів життєвої дії – механізму сприйняття і реакції, механізмів “переключення” тощо. Обидві мети тренінгу зливаються в єдине ціле, тому що кожної з них досягають на основі іншої, тобто передбачено удосконалення психофізичного апарату на матеріалі вправ, що аналізують та освоюють механізми життєвої дії.

Інструмент актора – його внутрішні (психічні) та зовнішні (фізичні) дані, які К. С. Станіславський називав “елементами творчості”. Тіло актора, голос, нерви, темперамент є його знаряддям праці. Він неодноразово підкреслював, що професійна сценічна дія можлива лише за умов віртуозного володіння всім спектром своїх психофізичних даних.

Постійне вдосконалювання цих елементів і становить зміст роботи актора над собою (перший розділ системи Станіславського), що припускає щоденний тренінг і муштру, спрямовані на вдосконалювання акторської техніки.

Володіння своїм “інструментом” – психофізикою дає акторові змогу повноцінно й професійно працювати на сцені незалежно від натхнення, а саме: входить у потрібний творчий стан саме тоді, коли це необхідно; вольовим зусиллям досягати правильного творчого самопочуття. Також К. С. Станіславський надавав великого значення індивідуальним вправам на пам'ять фізичних дій та відчуттів, називаючи їх “гамами для акторів”, і рекомендував вводити їх у щоденний акторський тренінг не тільки початківцям, а й досвідченим акторам [7].

Наш моніторинг основних форм і методів навчання та виховання майбутніх акторів драматичного театру дає змогу ще раз довести, що нема єдиної та ідеальної технології підготовки майбутнього актора. Педагог-наставник – вільний у виборі й застосуванні методів та форм навчання, хоч одночасно є відповідальним за підбрану технологію. Тому метою подальших розвідок нашого дослідження буде пошук ефективних видів тренінгів, що впливатимуть на формування психофізичної гнучкості майбутнього актора драматичного театру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Борис І. О. Процес становлення професії актора та режисера [Електронний ресурс] / І. О. Борис // *Культура України*. Вип. 46. – 2014. – С. 180–189. – Режим доступу до ресурсу: http://www.ic.ac.kharkov.ua/ic_old_2016/RIO/ku/kultura46/24.pdf
2. Вишнякова С. М. Профессиональное образование: словарь. Ключевые понятия, термины, лексика / С. М. Вишнякова. – Москва: НМЦ СПО, 1999. – 538 с.
3. Ганелин Е. Р. Азы актёрского мастерства / Е. Р. Ганелин. – СПб. : “Речь”, 2002. – 240 с.
4. Гиппиус С. В. Актёрский тренинг: Гимнастика чувств / С. В. Гиппиус. – СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2009. – 377 с.
5. Єрмакова Н. Лесь Курбас – театральний педагог / Н. Єрмакова // *Проблеми театральної освіти в Україні: Матеріали наукової конференції* [Голова ред. колегії: акад. І. Д. Безгін]. – К. : ВВП “КОМПАС”, 2003. – С. 9–11.
6. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. (Пошук картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз) / Н. Корнієнко. – К. : Факт, 2000. – 160 с.
7. Крымова Н. А. Станиславский – режиссер / Н. А. Крымова. – Москва : Искусство, 1984. – 144 с.
8. Лимаренко Л. І. Застосування акторського тренінгу в підготовці майбутніх учителів художньої культури / Л. І. Лимаренко // *Педагогічний процес: теорія і практика*. Зб. наук. пр. – К. – 2003. – Вип. 2. – С. 38–44.
9. Лимаренко Л. І. Тренінг як форма навчання у студентському театрі вищого навчального закладу гуманітарного спрямування / Л. І. Лимаренко // *Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції, “Наукові дні”*. – 2008. – С. 80–83.
10. Олійник Л. До питання виховання акторів на першому курсі / Л. Олійник // *Проблеми театральної освіти в Україні. Матеріали наукової конференції*. – К. : ВВП Компас, 2003. – С. 12–21.
11. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8-ми т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1961. – Т. 8 : Письма 1918–1938. – С. 215–216.
12. Тополевський В. Ю. Сучасні аспекти виховання молодих акторів [Електронний ресурс] / В. Ю. Тополевський // *Культура України*. Вип. 47. – 2014. – С. 198–203. Режим доступу до ресурсу: <http://ku-khsac.in.ua/kultura47/27.pdf>

REFERENCES

1. Borys, I. O. (2014), “Process of actor and director formation”, *Culture Of Ukraine*, no. 47, available at: http://www.ic.ac.kharkov.ua/ic_old_2016/RIO/ku/kultura46/24.pdf. (in Ukrainian).
2. Vishniakova, S. M. (1999), *Profesional'noe obrazovanie: Slovar'. Klyuchevye poniatiya, terminy, leksika* [Professional education: Dictionary. Key terms, notions, vocabulary], Moscow. (in Russian).
3. Ganelin, E. R. (2002), *Azy akterskogo masterstva* [Basics of Acting Arts], Sankt Petersburg, Rech. (in Russian).

4. Gippius, S. V. (2009), *Akterskiy trening: Gimnastika chuvstv* [Actor Training: Senses Gymnastics], Sankt Petersburg, Praim-Yevroznak. (in Russian).
5. Yermakova, N. (2003), “Les Kurbas – theatrical teacher”, *Problemy teatralnoi osvity v Ukraini: Materialy naukovoi konferentsii* [Theatrical education problems in Ukraine. Conference proceedings], Kyiv, Kompas. (in Ukrainian).
6. Korniienko, N. (2000), *Ukrainskyi teatr uperedden tretioho tysiacholittia (Poshuk kartyny svitu. Tsinisni oriientastii. Mova. Prohnoz)* [Ukrainian theatre on the eve of the third millennium (World picture searching. Valuable orientations. Language. Prediction)], Kyiv, Fakt. (in Ukrainian).
7. Krymova, N. A. (1984), *Stanislavskiy rezhisor* [Stanislaskyi director], Moscow, Iskustvo. (in Russian).
8. Lymarenko, L. I. (2003), Application of actor training in future teachers’ preparation of artistic culture, *Pedahohichnyi protses: teoriya i praktyka. Zbirnyk naukovykh prats* [Pedagogical Process: Theory and Practice. Collected Works], vol. 2, pp. 38–44. (in Ukrainian).
9. Lymarenko, L. I. (2008), “Training as a teaching form in the student theater of higher educational humanitarian establishment”, *Materialy IV mizhnarodnoii naukovopraktychnoi konferentsii “Naukovi dni”* [Materials of IV scientific practical conference “Scientific days”], pp. 80–83. (in Ukrainian).
10. Oliynyk, L. (2003), “To the question of teaching first-year students at theatrical department”, *Problemy teatralnoi osvity v Ukraini. Materialy naukovoi konferentsii* [Problems of theatrical education, Materials of scientific conference], Kyiv, Kompas, 2003, pp. 12–23. (in Ukrainian).
11. Stanislavskiy, K. S. (1961), *Sobranie sochineniy : V 8-mi t.: Pisma 1918–1938* [Collected works : Vol. 8: Letters 1918–1938], Moscow, Iskustvo. (in Russian).
12. Topolevskiy, V. Y. “Modern aspects of young actors’ teaching”, *Culture of Ukraine*, Issue 47, available at: <http://ku-khsac.in.ua/kultura47/27.pdf>. (in Ukrainian).

УДК 7.091.01

Мирослава Мельник

МИСТЕЦТВО ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕАТРАЛІЗОВАНОЇ ПРЕЗЕНТАЦІЇ ЯК СУЧАСНОЇ ЕСТРАДНОЇ ФОРМИ

У статті досліджено організацію та проведення театралізованої презентації як сучасної естрадної форми. Акцентовано увагу на структурі театралізованої презентації, де головною складовою є режисерський прийом. Розглянуто специфіку застосування символів та символіки у театралізованій презентації. Визначені важливі аспекти організації успішної театралізованої презентації. Доведено, що правильна, професійно підготовлена програма театралізованої презентації є важливою для компанії, фірми, організації, позаяк створює їх професійний імідж в умовах ринкової економіки.

Ключові слова: сучасні естрадні форми, театралізована презентація, режисерський прийом, символ та символіка, творча фантазія.

Мирослава Мельник

ИСКУССТВО ОРГАНИЗАЦИИ ТЕАТРАЛИЗОВАННОЙ ПРЕЗЕНТАЦИИ КАК СОВРЕМЕННОЙ ЭСТРАДНОЙ ФОРМЫ

В статье исследовано организацию и проведение театрализованной презентации как современной эстрадной формы. Акцентировано внимание на структуре театрализованной презентации, где главной составляющей является режиссерский прием. Рассмотрено специфику применения символов и символики в театрализованной презентации. Определены важные аспекты организации успешной театрализованной презентации. Доказано, что

правильная, профессионально подготовленная программа театрализованной презентации является важной для кампании, фирмы, организации, так как создает их профессиональный имидж в условиях рыночной экономики.

Ключевые слова: современные эстрадные формы, театрализованная презентация, режиссерский прием, символ и символика, творческая фантазия.

Myroslava Melnyk

ART OF THEATRICAL PRESENTATION AS A MODERN POP FORM

The article deals with the organization and presentation of theatrical forms as a modern pop. Sociocultural globalization today is characterized, above all, the novelty variety of forms, a new approach to their creation. There is a need for organizations to communicate with the audience, which aims to demonstrate and promote a product work in a market economy, culture-processes. The problem can be implemented using modern pop forms, namely the presentation. Therefore, the relevant organization to consider art as modern pop presentation form, because it is this form offers great opportunities to promote products in various fields.

As the title implies the article describes the presentation as the latest pop form, can be classified for professional purposes; original, as a creative tool popularization; successful advertising and presentation; computer or electronic, which are based on electronic informative documents on products; multimedia, which are based on a set of slides and special effects, that is, the slide show; interactive; 3D presentations, Flash presentations, theatrical presentations and others. So, we can confidently assert that the presentations are classified according to different spheres of human activity and occur through a variety of types and means of artistic expression, with appropriate dynamic art and art direction.

The attention is focused on the structure of theatrical presentation, where the main component is directing reception. Speaking about the structure of theatrical presentation, its composition, the main emphasis is always placed on the exposure and eyeballs. It plays an important role directing method, which involves bringing the main goal of the action through imagery, associative, symbolic. The director's reception is organized forms of presentation.

It is shown that the specific use of characters and symbols in theatrical presentations. Very successful is to use symbols during theatrical presentations. Symbol and symbolism play a major role in this form that they focused the main goals and objectives of the presentation.

There are certain important aspects of the organization of successful theatrical presentation. The organization of presentations are important: size venues, its technical equipment, warehouse executive power budget. Especially affecting the decision stage life circumstances literary works that inspired the development and implementation of theatrical presentation. Successful presentation will happen if the creative team clearly define the content, form and style of presentation.

It is reported that even perfect knowledge of proposed ideas remain dead will not have the desired implementation goal, if not inspiration imagination of the creative team. Fantasy art is an act of artistic thinking that permeates the entire creative process of the artist.

The article gives valuable information on creative imagination is a special form of reflection of life, his knowledge and generalization. And the organization of theatrical presentation is a fantasy plays an important.

All features of modern theatrical presentations awaken interest in this particular form of variety that best suits personal needs of man. During World Cultural integration significantly increases access to new forms of world art, which constantly spreading and implemented in the national cultural space.

Key words: modern pop forms, theatrical presentation, directing reception symbol and symbols, the creative imagination.

Сучасне суспільство у XXI столітті перебуває в процесі культурної глобалізації. Закономірно, що глобальні процеси міжнародного співробітництва призводять до стрімкого

зростання обміну загальносвітовими надбаннями, зокрема у галузі культури. Враховуючи стрімкий розвиток новітніх технологій, різноманітних товарів попиту в усіх сферах суспільного життя людей та їх популяризації, даний процес приводить до створення нових форм і жанрів сценічного мистецтва. Тому, завдяки міжнародному співробітництву в соціокультурному просторі, виникає потреба демонстрації певних досягнень у різних галузях, товарів, продукції.

Соціокультурна глобалізація сьогодні характерна, передусім, новизною естрадних форм, новим підходом до їх створення. Геополітичні зміни в суспільстві кардинально впливають на розвиток естрадних форм. В умовах ринкової економіки, культуротворчих процесів виникає потреба організації спілкування з аудиторією, що має за мету продемонструвати та популяризувати певний продукт праці. Намічені завдання можна реалізувати за допомогою сучасної естрадної форми, а саме презентації. Тому актуальним буде розглянути мистецтво організації презентації як сучасної естрадної форми, адже саме дана форма відкриває широкі можливості для популяризації продукції у різних галузях.

Структуру, підготовку та мистецтво проведення бізнес-презентацій, створення сценарного плану, основні моменти у виступах презентатора, добір ведучого та його роботу, методи зацікавлення аудиторії розглянули у своїх працях Ентоні Джей [2], Емрі Семпсон [3]. Велику увагу режисерському прийому при створенні естрадних заходів приділяв А. Горбов [1]. Але, на жаль, змістового теоретичного аналізу щодо організації та проведення театралізованих презентацій у сучасному мистецтвознавстві фактично нема.

Метою статті є обґрунтування сучасних методів, прийомів організації театралізованої презентації, її специфічних особливостей здійснення в умовах ринкової економіки та культурно-мистецького життя країни.

В енциклопедичному словнику “Культурологія” К. М. Хоруженко зазначає, що “презентація – це офіційна церемонія, урочисте представлення громадськості нових книг, художніх творів, фільмів, мемуарів, бестселерів; відкриття, прем’єра, новий концерт, показ (моди тощо), посвята, урочистий початок (будь-якої діяльності тощо)” [4, с. 393]. Презентації властиві наступні елементи подачі: видовищність, ознайомлення, рекламність, захоплення, демонстративність, розповсюдження та ін.

Презентацію як новітню естрадну форму можна класифікувати за професійним спрямуванням; оригінальні, як креативний інструмент популяризації; рекламні та успішні презентації; комп’ютерні або електронні, які побудовані на основі електронних інформативних документів про продукцію; мультимедійні, основою яких є набір слайдів та спецефектів, тобто слайд-шоу; інтерактивні; 3D презентації, Flash презентації, театралізовані презентації та ін. Тож можна з упевненістю стверджувати, що презентації класифікуються за різною сферою людської діяльності та відбуваються за допомогою різноманітних видів і засобів художньої творчості, мають відповідну динаміку художньо-мистецького напрямку.

Якщо говорити про структуру театралізованої презентації, її композицію, то головний акцент завжди роблять на експозиції і зав’язці. Адже саме тут презентація має найбільший потенціал акцентування того, що популяризує культурно-масовий захід. Велику роль відіграє режисерський прийом, який передбачає донесення головної мети дійства через образність, асоціативність, символічність. Режисерський прийом, насамперед, “<...> це спосіб викладення сценічної історії за допомогою трансформації основної деталі” [1, с. 96]. Так, у 2007 р. в Києві було відкрито перше представництво косметичної компанії Мей Тан. Працюючи над сценарієм та проведенням театралізованої презентації косметики Мей Тан, автор статті, враховуючи побажання замовників, взяла за основу повість М. Гоголя “Вечори на хуторі поблизу Диканьки”, а замість черевичків, які Вакула мав принести коханій Оксані, головний герой вирушив на пошуки продукції компанії. Пошуки косметики супроводжувалися піснями у виконанні гурту “Червоні маки” та хореографії у народному стилі. Тобто, можна визначити, що режисерським прийомом у даній презентації була трансформація основної деталі – черевичків у косметичну продукцію. Презентація завершувалася лотереєю, під час якої розігрували косметичку Мей Тан та головний приз – ноутбук. Відтоді щороку в Києві проводять презентації новинок компанії.

Режисерський прийом є організатором форми презентації. Його можна класифікувати за такими принципами: історичний (коло, тіні, пантоміма, музиканти-ведучі, дивертисмент, живі картини, та ін.); за видами мистецтв (образотворче – картини, скульптури, фотодокументи; кіно – стоп-кадр, голос за кадром, поліекран; музика – хор-коментатор, зонги, куплети; хореографія; література; театр – маски, ляльки та ін.); функціональний (організація дії у просторі – ханаміті, коло, поліекран; організація дії у часі – стоп-кадр, ремінісценція; організація дії у просторі й часі – пантоміма, дивертисмент).

Дуже вдалим є використання символів при театралізованих презентаціях. Символ, а також символіка відіграють головну роль у даній формі, тому що в них сконцентровані головна мета і завдання презентації. Для ефективного ідейного впливу щодо рекламування предмета презентації необхідно вправно поєднувати образний та інформаційний ряд. Так, символічна образність передбачає пошук умовно-знакової системи, що асоціюється з ідеєю за змістом і формою. З історичного погляду образність базується на пошуку асоціацій, які відомі аудиторії. Символічну образність ще використовують для підсилення емоційного сприйняття реального життєвого матеріалу, для розкриття більшої змістовності та глибини ідеї заходу. Тобто, символи є важливим елементом організації та постановки театралізованої презентації, а створення символічної образності дає змогу детальніше розкрити та донести ідею, поставлені завдання даної форми, досягти педагогічного, інформативного, рекламного й естетичного ефекту.

Але, перш ніж приступити до організації та проведення театралізованої презентації, безперечно, першочерговим є розроблення оригінального та видовищного сценарію, де буде деталізовано всі деталі, нюанси майбутньої презентації.

Успіху будь-якої презентації буде досягнуто, насамперед, завдяки чітко поставленій меті, через втілення головних жанрових ознак та особливостей, через визначення художнього образу. А головна особливість презентації – завжди вперше, завжди прем'єра. Неможливо повторити двічі один і той самий сценарій презентації. Працюючи над створенням сценарію театралізованої презентації, слід звернути увагу на професійну подачу інформації, яка чітко, лаконічно сформульована та розкриває суть, предмет і значення даної форми. Демонстрація матеріалу повинна бути простою та доступною, щоб захопити, зацікавити аудиторію. Елері Семпсон у своїх працях визначає кілька основних моментів для презентатора. Він має насамперед зацікавити аудиторію, створити сприятливі умови для перегляду й налагодити психологічний контакт з аудиторією [3]. Потрібно пам'ятати, що театралізована презентація – це не просто лекція, не просто академічне спілкування. Тут потрібно конкретизувати інформацію, чітко добирати художній та документальний матеріал, деталізувати проблемні аспекти.

При організації презентації важливими є: розміри сценічного майданчика, його технічне оснащення, склад виконавської сили, фінансові можливості. Особливо впливають на сценічне рішення життєві обставини, літературні твори, що надихають на розроблення та втілення театралізованої презентації. Вдалою презентація буде тоді, якщо творча команда чітко визначить зміст, форму і стиль виступу. Але є загальні принципи створення театралізованої презентації: сприймання з боку запрошених загальної атмосфери; тип умовності (співвідношення конкретного й абстрактного, побутово-історичної правдивості та узагальненості); просторове вирішення; темпоритм; спосіб подачі матеріалу через пряме спілкування з аудиторією, мізансценування; використання музичних та хореографічних номерів. Велике значення мають певні фактори, які теж безпосередньо забезпечують успіх театралізованої презентації: орієнтація аудиторії на позитивний настрій і настанова його на активізацію сприймання матеріалу; історико-побутова та сучасна фактична достовірність; масштабність образів, жестів, багатобарвність і насиченість пластичного малюнка, його тяжіння до образної умовності; монументальність системи мізансцен, значна величина їх малюнка, образотворча скульптурність та суворий ритм, різна площа сценічного майданчика, конструктивність принципу використання сценічного простору, застосування архітектурних об'ємів (станків, сходів, пандусів), побудова презентації переважно на принципах симетрії; лейтмотивність, використання ритмічних акцентів (голосоведіння, за принципом “повільно й

голосно”); використання різноманітних виразних засобів та методів. Та не потрібно забувати про протокольну частину презентації. Відкриває програму презентації посадова особа фірми, організації або компанії. Власне, вона може бути й ведучим презентації, за наявності хорошої дикції та вміння публічно виступати, оскільки “<...> кращими ведучими є ті люди, які поводяться природно. <...> хороші ведучі розмовляють з нами самим звичайним чином, жодного тексту – його може просто й не бути. Вони говорять тільки для нас і керуються нашою реакцією” [2, с. 58].

Та, навіть досконале знання всіх запропонованих ідей залишиться мертвим, не матиме бажаного втілення мети, якщо у творчого колективу не буде натхнення, фантазії. Фантазія в мистецтві є актом художнього мислення, що пронизує весь творчий процес митця.

Фантазія – “жива” сила розуму, яка властива будь-якій людині та є психологічним аспектом у діяльності особи. Базована вона на здібностях людини створювати в уяві ситуації, що не завжди є дійсністю.

Творча фантазія – особлива форма відображення життя, його пізнання й узагальнення. Суттєвою особливістю творчого художнього відображення є здатність, на основі перероблення уявлень, створити новий цілісний образ, вміння подавати й розкривати новітні зв'язки речей і явищ. А при організації саме театралізованої презентації фантазія відіграє велике значення. Тому успіх будь-якої презентації залежить, безперечно, від вміння організатора втілити та презентувати свій задум через систему образів, символів.

Сьогодні популярним є звернення до народних мотивів, фольклорних творів, національних традицій. Так, у 2016 році у Києві в театрі “Актор” було показано дитячу колекцію українського святкового вбрання кінця XIX – початку XX ст. від бренду ZHURAVEL (дизайнер Алла Журавель). Презентація відбувалась у формі показу модного вбрання, де поєднувалися традиційні та сучасні мотиви. За основу було взято обрядове дійство, завдяки якому присутні могли ознайомитися з елементами одягу 15 областей України. Демонстрували українське вбрання учасники дитячого фольклорного колективу “Первоцвіт”. Після завершення відбувся майстер-клас “Кутасики” для гостей.

Таким чином, визначивши методику організації театралізованої презентації, можна констатувати, що правильна, професійно підготовлена програма презентації створює імідж компанії, фірми, організації тощо. А такі заходи популяризації товарів, певної продукції та ін. не завжди можна повністю відрепетирувати, тому все залежить від професійного рівня та підготовки команди.

Тож, можна зазначити, що завдяки глобалізаційним тенденціям у соціокультурному просторі виникла така сучасна естрадна форма, як презентація, що виконує інформаційну, рекламну, пізнавальну і розважальну функції та відповідає соціальним потребам сучасного суспільства. Безперечно, на увагу науковців і теоретиків заслуговують й інші форми презентацій, особливо інтерактивні, які широко популяризують у загальноосвітніх школах. Усі особливості проведення сучасних театралізованих презентацій пробуджують інтерес до цієї специфічної естрадної форми, що найбільше відповідає особистим потребам людини. У процесі всесвітньої культурної інтеграції значно зростає доступ до новітніх форм світового мистецтва, які невпинно поширюються та впроваджуються у вітчизняному культурному просторі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горбов А.С. Режисура видовишно-театралізованих заходів / А. С. Горбов – Фастів : Поліфаст, 2004. – 264 с.
2. Джей Э. Эффективная презентация / [Перев. с англ. Т. Сиваковой]. – Минск : Амалфея, 1996. – 208 с.
3. Сэмпсон Э. Бизнес-презентация : творческие идеи для блестящего выступления / [Перев. с англ. С. Харций, О. Трофимова]. – Альпина Бизнес Букс, 2004. – 201 с.
4. Хоруженко К. М. Культурология: энциклопед. словарь / К. М. Хоруженко – Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. – 640 с.

REFERENCES

1. Horbov, A. S. (2004), *Rezhysura vydivyshchno-teatralizovanykh zakhodiv* [Directing spectacular theatrical events], Fastiv, Polifast. (in Ukrainian).
2. Dzhey, E. (1996), *Effektivnaya prezentatsiya* [Effective presentation], Translation from English by T. Sivakova, Minsk, Amalfeya. (in Russian).
3. Sempson, E. (2004), *Biznes-prezentatsiya : tvorcheskije idei dlya blestiaschego vyistupleniya* [Business presentation: creative ideas for brilliant performance], Translation from English by S. Hartsiy, O. Trofimova, Alpina Biznes Buks. (in Russian).
4. Horuzhenko, K. M. (1997), *Kulturologiya. Entsiklopedichesiy slovar* [Culturology. encyclopedic Dictionary], Rostov-on-Don, Feniks. (in Russian).

УДК 7.091.01

Володимир Мойсеєнко

**РОЗМОВНІ ЖАНРИ НА ЕСТРАДІ:
СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ**

У статті досліджено сучасний стан розмовних жанрів на вітчизняній естраді. Проаналізовано розвиток вітчизняної естради. Охарактеризовано жанрові різновиди сучасних естрадних форм, таких як інтермедія, естрадний монолог, естрадний фейлетон, сатиричні дуети. Доведено синтез і трансформацію розмовних жанрів, які дедалі більше набувають телевізійного формату.

Ключові слова: сучасна естрада, розмовні жанри, жанрові естрадні різновиди, скетч-шоу.

Владимир Мойсеенко

**РАЗГОВОРНЫЕ ЖАНРЫ НА ЭСТРАДЕ:
СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ**

В статье исследовано современное состояние разговорных жанров на отечественной эстраде. Проанализировано развитие отечественной эстрады. Охарактеризировано жанровые разновидности современных эстрадных форм, таких как интермедия, эстрадный монолог, эстрадный фельетон, сатирические дуэты. Доказано синтез и трансформацию разговорных жанров, которые все больше приобретают телевизионный формат.

Ключевые слова: современная эстрада, разговорные жанры, жанровые эстрадные разновидности, скетч-шоу.

Volodymyr Moiseienko

**CONVERSATIONAL GENRE ON STAGE:
THE PRESENT STATE AND DEVELOPMENT PROSPECTS**

The article deals with the present state of spoken genres on the national stage. The analyzes the development of the national stage. Characterized by modern pop genre variety of forms, such as intermedia, pop monologue, pop feuilleton, satirical duo. It is shown that the synthesis and transformation of spoken genres, which are increasingly becoming a television format.

As the title implies the article describes performing Arts third millennium, that does not slow your temporytm and rapidly moving in search and implementation of various new forms, genres, as in previous ages of mankind. And the most important place in this creative process is conversational genre, with all its variations and peculiarities. So important is consideration and study of the current

state of spoken genres on the stage, to analyze the prospects of this genre, which is increasingly gaining momentum in the performing arts.

The text gives a valuable information on modern comic performances, shows, concerts of national performing arts have a direct impact comic and entertaining performances of international entertainment establishments. Masters Ukrainian stage performing cultural exchanges with many foreign artists, through touring activities and their cultural cooperation is positive, as reflected in the demand and popularity among viewers.

It is reported that conversational genres on the stage, it's such genres that are directly connected with the word: reprise, ceremonies, sideshow, skit, monologue, lampoon, parody, imitation and so on.

Much attention is given to the fact that the word is the main thing for entertainers, but you need to learn the principles and methods of creating room features work on them, work out fine details of the image, his manner, structural composition of the complex comic, funny remarks, sneering or humorous, amusing tricks.

It is shown that in the analysis of the current state of domestic platform, which is now quite popular and common genres such as conversational interlude, pop monologue, pop feuilleton, satirical duo and others.

Of course, the masters of contemporary performing arts of Ukraine with foreign counterparts art looking for new types of entertainment forms, modeling and mixing genres. For example, modern TV show "Evening quarter" show mixed genres, as – standards is the most mature form of mass culture, which manifests itself in theatrical political events in transforming them into spectacular form.

It should be emphasized that social and cultural formation of Ukrainian society, its outlook is based on a highly artistic creative ideas, new developments and successes in the arts. Complex and changing modern world poses new requirements to create variety of forms. Estrada now growing rapidly, gaining more and more momentum and gaining crazy popularity, especially on television. Variety shape under the influence of modern requirements and needs synthesized to form new genres, which are increasingly becoming a TV format.

It should be noted that modern television is quite popular sketch show. Sketch and shows have always been and are independent pop forms. But with the development of television genres synthesis data gained widespread thanks comedy comic character.

So we can say that this pop genre as the sketch show is now an integral part of the national TV, which focused on broad multi-age audience. Undoubtedly, this form is the most spectacular form of organic and modern television that reveals the real issues that concern today viewer.

Conclusions are drawn on the current state and prospects of development of conversational variety of genres and states that form these genres developing synthesized with other forms and genres, acquiring new meaning and format. Today noteworthy theorists and scholars such as television sitcom form.

Key words: *variety, modern stage, conversational genres, genre variety shows, sketch show.*

Сценічне мистецтво третього тисячоліття не уповільнює свій темпоритм, а стрімко рухається у пошуках та втіленні різноманітних нових форм, жанрів як і у попередні віки існування людства. І головне місце у цьому творчому процесі займає розмовний жанр, з усіма його різновидами та особливостями. Тому актуальним буде розглянути та дослідити сучасний стан розмовних жанрів на естраді, проаналізувати перспективи розвитку даного жанру, який дедалі більше набирає обертів у сценічному мистецтві.

Варто зазначити, що на сучасні гумористичні вистави, шоу-програми, концерти вітчизняного сценічного мистецтва безпосередньо впливають комедійно-розважальні дійства міжнародних видовищних закладів. Майстри української сцени, завдяки гастрольній діяльності, здійснюють культурний обмін з багатьма артистами зарубіжжя, їх культурне співробітництво має позитивний результат, що виявляється у попиті й популярності серед глядачів.

Безперечно, в естрадному видовищі, шоу-програмі, дивертисментному концерті однією з головних складових є номери розмовного жанру. Але, хотілося б зауважити, що саме в

українському мистецтвознавстві сучасний стан розмовних жанрів на естраді науковці й теоретики дослідили недостатньо. Драматургію естрадних видовищ, зокрема номера, розглянули у своїх працях І. Богданов, І. Виноградський [2], О. Рубб [5]. Форми в естрадному театрі, його специфічні особливості аналізувала Є. Уварова [6]. Специфіку роботи артиста над естрадним номером та його класифікацію висвітлив С. Клітін [3]. Особливості звучання слова на естраді відображено у науковому дослідженні М. Мельник [4].

Мета статті – дослідити сучасний стан розмовних жанрів на вітчизняній естраді та визначити перспективи розвитку даного жанру культурно-мистецького життя України.

Сьогодні широко популяризують розмовні жанри на естраді. Зацікавленість глядачів даним жанром викликана, насамперед, гостротою й актуальністю текстів, розкриттям теми, яка хвилює кожного українця. Гумор завжди посідав одне з головних місць у людському суспільстві, завдяки своїй здатності створювати добрий настрій, розвивати позитивні якості особистості.

Розмовні жанри, як й інші жанри сценічного мистецтва, мають певні особливості та принципи сценічного втілення. Головним серед них є, насамперед, налаштування глядача на кепкування, висміювання соціально неприпустимих явищ. Стосовно акторського виконавства, то розмовний жанр потребує від майстра сцени перебільшених елементів зовнішньої акторської техніки, яка спроможна гіперболізувати риси характеру і зовнішності сценічного образу, віддаючи пріоритети емоційно-вольовій сфері. Наприклад, однією з головних особливостей номера розмовного жанру на естраді є побудова діалогу в стрімкій формі, з гострою мовною характерністю. Артист розмовного жанру характеризується своєю динамічністю, рухливістю, образною умовністю, парадоксальністю пластичного малюнка, в якому він використовує гротескове танцювання, навіть акробатичні елементи.

Розмовні жанри ще у минулих століттях широко використовували у таких театральних видовищах, як балаган, бурлеск. Є певні характерні риси кількох комедійних жанрів, які мають право на існування в сучасному сценічному мистецтві. Балаган як жанр театального видовища, що розрахований на широкі народні маси, сьогодні в чистому вигляді у сценічному мистецтві не існує, тому що балаган є жанром майданного театру [6]. Але його характерні риси як сценічного лубка з примітивними кпинами ми можемо побачити в сучасних розважальних телевізійних проектах, наприклад “Дизель-шоу”, “Велика різниця по-українськи”, також у сучасних постановках театралізованих концертних дійств.

Такий жанр як бурлеск, котрий у другій половині ХХ століття не займав гідного місця у сценічному мистецтві, завдяки своїм жанровим особливостям, яким притаманне філігранно-комічне зображення подій, пародійність, нині знаходить свого автора і глядача. Це – сучасні телешоу “Київ Вечірній”, “Comedy club Ukraine”, телесеріали “Файна Юкрайна”, “Віталька”, “Одного разу в Одесі”. У бурлеску “велична” тема подається кострубатою, брутальною, примітивною мовою, буфонними театральними прийомами. Основна мета бурлеску полягає у руйнуванні канонічних театральних штампів. Різновидом бурлеску є бурлета, головною особливістю якої – використання елементів опери, але сучасне українське сценічне мистецтво поки що не надає бурлеті свої підмостки.

Розмовні жанри на естраді – це жанри, які безпосередньо пов’язані зі словом, – реприза, конферанс, інтермедія, скетч, монолог, фейлетон, пародія, імітація тощо. Кожен розмовний жанр має певні особливості та структуру. Працюючи над створенням естрадного номера розмовного жанру, потрібно, насамперед, опанувати специфіку кожного жанру, засвоїти принципи постановочної роботи над естрадним номером, визначити різноманітність розмовних жанрів та поступово оволодівати навичками дієвого слова, професійно здійснювати логічний аналіз тексту.

Звучання дієвого слова є першочерговим завданням, яким повинен досконало оволодіти майбутній артист розмовних жанрів. “Вагомість слова полягає у його змістовній значимості та емоційній виразності, а художня переконливість визначає естетичну спрямованість. Можна вивести й загальні принципи видовищності слова, оскільки його зрима виразність тісно пов’язана з пластикою, дією, музикою, художньо-декоративним оформленням, з умовним характером навколишнього середовища, із впливом усіх сценічних об’єктів, які включені до

структури концертного дійства. Видовищним слово, яке формує зримий образ, стає залежно від того, яке місце воно займає в ситуації, і від того, як воно організовує враження глядачів за допомогою акценту, наголосу. Завдання виразності слова полягає в тому, щоб глядач не тільки чув, а й бачив певні образи, так як слово, звернуте до глядача, виступає як слово характеристика. Позбавлене емоційної виразності, воно не тільки втрачає дієву спрямованість, а і послаблює видовищні можливості дії” [4, с. 118–119]. Тому основною функцією номерів розмовних жанрів є словесна установка взаємозв’язку артиста з глядачем.

Безперечно, слово є головним для артиста естради, але потрібно засвоїти принципи та методику створення номерів, особливості роботи над ними, відпрацьовувати найдрібніші деталі образу, його манери, структурну композицію комплексу комічних, забавних реплік, кпинів або жартівливих, потішних трюків. Головними характеристиками даних жанрів є наявність усіх основних елементів драматичного твору, але в стислому, ніби спресованому, вигляді.

Аналізуючи сучасний стан вітчизняної естради, можна констатувати, що сьогодні є популярними та поширеними такі розмовні жанри, як інтермедія, естрадний монолог, естрадний фейлетон, сатиричні дуети та ін. Якщо визначити головні ознаки кожного розмовного жанру окремо, то інтермедія різноманітна за формою і побудовою, вирізняється короткометражністю, сконцентрованістю змісту та комізму, наявністю одного сюжетного ходу, на відміну, наприклад, від скетчу, який починається з другого повороту сюжету. Є ще особливий вид інтермедії – це інтермедії у парному та груповому конферансі. Наприклад, на інтермедіях повністю будували репертуар парного конферансу Ю. Тимошенко та Ю. Березіна (Штепселя і Тарапуньки).

Головні ознаки естрадного фейлетону – це злободенність, критична, іронічна і скандальна ідейно-тематична основа. Вимоги до естрадного фейлетону – узагальнений характер, цікава тема, точний хронометраж, словесна дія, яка найбільше наближена до лексики розмовної або навіть жаргонної мови. Естрадний фейлетон можна виконувати у формі монологу (від першої особи), а можна – як розповідь (оповідання). Естрадний монолог в образі – розмовний жанр, у якому артист виступає від імені того чи іншого персонажу. Для створення такого монологу артист використовує театральні атрибути у вигляді маски, перуки, головного убору, гриму, костюма, реквізиту і т. д., або досягає перевтілення в образ лише акторською майстерністю, мімікою, пластикою, голосом. Прикладом таких монологів може слугувати образ Верки Сердючки у виконанні Андрія Данилюка, монологи від першої особи вдало виконує Валерій Жидков.

Принципи, за якими будується сатиричний дует, полягають у гострому, злободенному конфлікті, набуваючи характеру жанрової, комедійної або сатиричної сценки, інсценованого анекдоту. Вдалими прикладами виступів сучасних естрадних артистів розмовного жанру можна вважати учасників студії “Квартал 95”; сатиричного дуету “Кролики” (В. Данилець та В. Мойсеєнко); “Братів Шумахерів”, “Диких Гуцулів”, учасників “Дизель-шоу” та ін.

Безумовно, майстри сучасного сценічного мистецтва України разом з колегами із зарубіжжя шукають нові різновиди розважальних форм, моделюючи та змішуючи жанри. Наприклад, сучасні телешоу “Вечірній Квартал” демонструють змішані жанри, позаяк це – артизація, найзріліша форма масової культури, яка проявляється у театралізації політичних подій, у перетворенні їх на видовищну форму.

Соціокультурне формування українського суспільства, його світогляд базується на високомистецьких творчих ідеях, нових досягненнях та здобутках у галузі мистецтва. Складний та мінливий сучасний світ актуалізує нові вимоги до створення естрадних форм. Естрада сьогодні стрімко розвивається, набираючи все більших обертів і забезпечуючи собі шалену популярність, особливо на телебаченні. Естрадні форми під впливом сучасних вимог та потреб синтезуються, утворюючи нові жанри, які все більше набувають телевізійного формату.

Доцільно зауважити, що на сучасному телебаченні популярні скетч-шоу. І скетч, і шоу завжди були та є самостійними естрадними формами. Але з розвитком телебачення синтез даних жанрів значно поширився завдяки комедійному гумористичному характеру. Основою скетч-шоу є короткі гостросюжетні сценки із життя людей з двома-трьома персонажами,

актуальні за тематикою, але не пов'язані одним сюжетом. “Скетч (із гр.) – коротка вистава-жарт, побудована на гострих сценічних ситуаціях” [1, с. 75].

Одні дослідники вважають, що скетч виник у результаті поширення у XVII ст. такої естрадної форми як інтермедія, інші – що з водевілів та мюзик-холів, у яких було безліч історій, розбавлених гумористичними творами.

Одні з перших скетч-шоу були започатковані у Великобританії ще у 50-х роках XX ст. Досить відомим і популярним протягом довгого часу було скетч-шоу “Шоу Бенні Хілла”. Це було шоу пародій, яке у XXI ст. наслідували Меті Лукас та Девід Уоллям. Але їхнє скетч-шоу під назвою “Ваша Бриташа” не змогло зацікавити аудиторію і не стало таким популярним.

Також у XX ст. наприкінці 60-х років виникло британське скетч-шоу “Літаючий цирк Монті Пайтона”, яке відразу стає культовим, завдяки інноваційній формі та гострим сюжетам.

Яскравими прикладами даного комедійного жанру можна вважати британські телевізійні шоу такі, як “Шоу Фрая та Лорі”, “Шоу Кетрін Тейт”, “Містер шоу”, “Шоу Чаппель” та багато інших.

Із набуттям Україною незалежності, в результаті міжнародного культурного обміну вітчизняне телебачення у середині 1990-х років почало пропонувати одні з перших скетч-шоу, такі, як “Маски-шоу”, “Шоу довгоносиків” та ін. Але якщо розглядати скетч-шоу, які виникли раніше та були демонстровані як самостійні індивідуальні історії, то сучасні вирізняються тим, що вони запозичили деякі елементи серіалу. Тобто, одні герої діють у різних життєвих ситуаціях. Тому на основі таких історій навіть виникає новий жанр – такий, як скетч-ситком (ситуативна комедія).

На початку 2000-х років скетч-шоу все більше набуває популярності та сьогодні охоплює велику частину телепростору. Починають виникати такі скетч-шоу, як “Файна Юкрайна”, “Українці Афiгенні”, “Коли ми вдома”, “Країна У”, “На трьох” тощо. Кожен з організаторів та постановників скетч-шоу, безперечно, намагається віднайти свій “почерк”, свій індивідуальний стиль, свою власну, притаманну тільки їм, “подачу” українського сучасного гумору.

Тож можна стверджувати, що такий естрадний жанр, як скетч-шоу сьогодні є невід'ємною складовою вітчизняного телепродукту, зорієнтованого на широку різновікову аудиторію. Безперечно, дана форма – найбільш органічна та видовищна для сучасного телебачення, розкриває актуальні проблеми, що сьогодні хвилюють глядача. Даний жанр дає змогу оперативно, з притаманним йому гумором і сатирою, реагувати на актуальні, злободенні події, які відбуваються в українському суспільстві й країні.

Отже, проаналізувавши та дослідивши сучасний стан і перспективи розвитку розмовних естрадних жанрів, можна констатувати, що форми даних жанрів розвиваються, синтезуються з іншими формами і жанрами, набуваючи нового звучання та формату. Сьогодні на увагу теоретиків і науковців заслуговує така телевізійна форма, як ситком.

Естрада повинна розвиватися у тому ж темпоритмі, в якому розвивається суспільство, акумулюючи знання про життя людей, їх соціокультурні зміни. Сучасний глядач потребує все більше різноманітності, винахідливості в усталених естрадних формах. Тому пошуки синтезу усталених форм не припиняються, позаяк нові види та форми масової комунікації набувають особливої художньої естетики і становлять мистецьку цінність у соціокультурному розвитку українського споживача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барабан Л. І. Український тлумачний словник театральної лексики / Л. І. Барабан, В. В. Дятчук. – Київ : “СВС”, 1999. – 95 с.
2. Богданов І. А. Драматургія естрадного представлення: учебник / І. А. Богданов, І. А. Виноградский. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2009. – 424 с.
3. Клитин С. С. Артисты в открытом пространстве: беседы об искусстве эстрады (и не только) / С. С. Клитин. – СПб. : СПбГАТИ, 2012. – 104 с.
4. Мельник М. М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв: Дисертація на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства за

- спеціальністю 26.00.01 – “Теорія та історія культури” / М. М. Мельник. – Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2009. – 183 с.
5. Рубб А. 30 бесед об эстрадных концертах / А. Рубб. – М. : ВЦХТ, 2004. – 224 с.
6. Уварова Е. Д. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945) / Е. Д. Уварова. – М. : Искусство, 1983. – 320 с.

REFERENCES

1. Baraban, L. I., (1999), *Ukrainskyi tlumachnyi slovnyk teatralnoi leksyky* [Ukrainian Dictionary of theatrical vocabulary], Kyiv: “SVS”. (in Ukrainian).
2. Bogdanov, I. A. (2009), *Dramaturgiya estradnogo predstavleniya: Uchebnik* [Dramaturgy of variety show: Textbook], SPb, Izd-vo SPbGATI. (in Russian).
3. Klitin S. S. (2012), *Artisty v otkrytom prostranstve: besedy ob iskusstve estrady (i ne tol'ko)* [Artists in the open space: talk about the art of variety art], St-Petersburg, SPbGATI. (in Russian).
4. Melnyk M. M., (2009), “Theatrical themed concert as a synthetic genre of Performing Arts”, The dissertation of the candidate of Art Studies. Specials 26.00.01. “Theory and history of culture”, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, 183 p. (in Ukrainian).
5. Rubb A., (2004), *30 besed ob estradnykh kontsertakh* [30 talks about variety shows], Moscow, VTsHT. (in Russian).
6. Uvarova E. D., (1983), *Estradnyy teatr: miniatyury, obozreniya, myuzik-kholly (1917–1945)* [Variety theater: miniatures, reviews, music halls (1917–1945)], Moscow, Iskusstvo (in Russian).

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 7. 06

Андрій Шнайдер

КОНСТРУКТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ ОБ'ЄКТІВ ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВОГО ТЕКСТИЛЮ

У статті розглянуто види конструктивного вирішення об'ємно-просторових текстильних арт- та дизайн-об'єктів. На основі проведеного дослідження встановлено наявність трьох основних видів конструкцій вказаних об'єктів та їх підвиди, які застосовують для створення текстильних творів. Охарактеризовано властивості й значення конструктивного рішення для сприйняття завершеного твору. Досліджено залежність способів експонування об'єктів об'ємно-просторового текстилю від видів конструкцій.

Ключові слова: каркасні конструкції, безкаркасні конструкції, комбіновані конструкції, жорсткість, матеріали, технології виконання.

Андрей Шнайдер

КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОБЪЕКТОВ ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ

В статье рассмотрены виды конструктивного решения объемно-пространственных арт- и дизайн-объектов. На основании проведенного исследования установлено наличие трех основных видов конструкций и их подвиды, которые применяются при создании текстильных произведений. Охарактеризованы свойства и значение конструктивного решения для восприятия завершенного произведения. Исследовано зависимость способов экспонирования объектов пространственного текстиля от видов конструкций.

Ключевые слова: каркасные конструкции, бескаркасные конструкции, комбинированные конструкции, жесткость, материалы, технологии исполнения.

Andrew Schneider

CONSTRUCTIVE FEATURES OF SPATIAL TEXTILE OBJECTS

An interest towards art works of spatial textile has greatly increased during the last decades. It is possible to mark their big variety, which cause the necessity of analysis and determination of constructive peculiarities of such art works. Constructive aspects of textile art and design objects are closely connected with materials and technologies of their production, they also influence at plastic qualities and ways of exposition of such art works.

The aim of this article is systematization and finding out the main types of constructive structure of textile spatial objects, advantages and disadvantages of different types of constructions, principles of their usage and connection with methods of exposition.

Researching the objects of spatial textile, it is possible to notice, that their constructive and plastic qualities are closely connected with materials, techniques of execution and the general concept of an artwork. Stability and hardness of structure, stability or on the contrary possibility of it's movement, play of form under the influence of external factors depends upon the chosen material. These factors are not only technical problems, they influence on plastic of form, artistic and aesthetic qualities of art work in whole. It is determined, that all these constructions can be divided into three main groups: carcass, non-carcass and combined constructions.

Art and design objects with carcass construction are not numerous among the general amount of textile spatial art works. They have different ways of installation, which cannot depend from constructive peculiarities of an artwork.

Carcass constructions can be divided into: hard, which have a hidden carcass, hard, which are installed with the method of stretching on a carcass. To objects with hard hidden carcass belong art works, in which a carcass is hidden and does not fulfill any other functions, besides hardness and keeping of a necessary form.

Nonintegrated carcass were used for placing of monumental installations, which were made with the help of weaving technique and relief structures. For giving them the form nonintegrated to the structure of work carcass were used and were hidden inside the main parts, which carry the main loading and give stability to the objects. Integrated carcass are those, which cannot be separated from an art work themselves, without it's damage.

Hard textile constructions with open carcass, which are installed due to stretching of material on carcass, can be considered the objects in which carcass is a part of an artwork. Objects without carcass can be considered those in which there is no carcass at all. Art works of such type do not need any special elements, which give them hardness and stability.

Constructions without carcass can be divided into: hard and soft. Hard constructions without carcass are divided into: those, which are installed due to stretching without carcass and are covered with special materials to give them strength, hardness or created from materials, which themselves keep the form.

Hard constructions without carcass are art works, which do not have their own carcass and are installed due to stretching among other surrounding objects: among elements of interior, exterior or between architectural buildings or objects of nature.

To objects with soft without carcass construction belong art works in which there is no carcass at all, without additional covering, which makes them hard, without usage of hard materials, which help to keep the form.

Soft constructions without carcass can be divided into: those, which are placed on a basement and those, which are installed due to hanging.

To the objects with combined constructions belong the works, which combine in themselves two or more types of constructions. Art works, with combination of hard carcass constructions and without carcass are the most interesting.

The research gave the possibility to determine three main types of constructions of objects of spatial textile. It is determined, that each type of constructions has it's own peculiarities of form, which are connected with presence or absence of carcass.

Key words: *carcass constructions, non-carcass constructions, combined constructions, hardness, materials, technologies of execution.*

Упродовж останніх десятиліть значно зріс інтерес до творів об'ємно-просторового текстилю. Можна відзначити їх велику різноманітність, що спричиняє необхідність аналізу та визначення конструктивних особливостей таких творів. Конструктивні аспекти текстильних арт- та дизайн-об'єктів тісно пов'язані з матеріалами і технологіями їх виготовлення, а також значно впливають на пластику й способи експонування таких робіт. Різні види конструктивного вирішення розширюють сферу застосування таких робіт, їх художні та

функціональні можливості й значення у житті людини. Виникає нагальне питання систематизації і класифікації конструктивних особливостей творів просторового текстилю.

Окремих досліджень з питань принципів конструктивної будови об'ємно-просторових арт- та дизайн-об'єктів не виявлено. У працях, присвячених окремим авторам, є описи процесів виконання, встановлення та експонування таких творів, в яких подані й деякі особливості конструктивної будови, але немає системного аналізу. Так, питання конструкції просторових текстильних творів повною мірою досліджували Ольга Даміані (Olga Damiani), Річард Свіні (Richard Sweeney) [1], Грем Брукер (Graeme Brooker) [2], Вірджинія Віткене (Virginija Vitkienė) [3], Еріка Беллетер (Erika Billeter) [4] та ін.

Мета статті – виявити та систематизувати основні типи конструктивної будови текстильних об'ємно-просторових об'єктів, переваги й недоліки різних видів конструкцій, принципи їх застосування і зв'язок з пластикою та способами експонування.

Досліджуючи об'єкти просторового текстилю, можна зауважити, що їх конструктивні й пластичні якості тісно пов'язані з матеріалами і техніками виконання, а також загальною концепцією твору. Від обраного матеріалу залежать стійкість та жорсткість структури, стабільність, або ж, навпаки, можливість її руху та гри форми під впливом зовнішніх факторів. Ці фактори є не лише суто технічними проблемами, вони впливають на пластику форми, художні та естетичні якості твору в цілому. Встановлено, що всі конструкції можна поділити на три основні групи:

- каркасні конструкції;
- безкаркасні конструкції;
- комбіновані конструкції.

Арт- та дизайн-об'єкти з каркасною конструкцією мають різні способи встановлення, які можуть не залежати від конструктивних особливостей самого твору. Такі об'єкти встановлюють на основі (підлога, підіуми, підставки тощо) або підвішують (до стелі чи інших конструкцій). Їх характерною особливістю є висока жорсткість та нерухомість. Роботи з каркасною конструкцією утримуються в певному положенні, або тримають необхідну форму лише за допомогою каркаса. Він несе основне навантаження, відповідає за опір силі тяжіння, вітру та інших чинників.

Каркасні конструкції доцільно поділити на:

- жорсткі, що мають прихований каркас;
- жорсткі, котрі встановлюють способом розтягування на каркас.

До об'єктів із жорстким прихованим каркасом належать твори, в яких каркаси приховані та не виконують жодних інших функцій, окрім надання творові жорсткості або утримання необхідної форми. Для каркасів використовуються зазвичай дерево, метал, пластики та композитні матеріали. Вони можуть бути як окремими конструкціями, на які монтують об'єкти, так й інтегровані в структуру самої роботи під час її виконання й не можуть бути відділені від неї. Роботи можуть бути створені з будь-яких текстильних матеріалів, які самі не спроможні тримати форму, і техніками, які теж не забезпечують необхідної жорсткості.

Неінтегровані каркаси використано для встановлення монументальних інсталяцій Ягоди Буїч (Jagoda Buic) “3 red volume” (рис. 1), які виконані за допомогою техніки ткацтва із застосуванням рельєфних фактур. Створені таким способом роботи мають значну вагу й недостатню жорсткість, щоб самостійно тримати вертикальні форми та з'єднувальні елементи. Для надання їм форми використано не інтегровані до структури роботи каркаси, які сховано в середині основних частин і які несуть навантаження та надають стійкості об'єктам. У роботі “Into the Fold 2” (рис. 2) Дерік Меландер (Derick Melander) застосував неінтегрований дерев'яний каркас, який виконує кілька функцій. Він має форму прямокутного паралелепіпеда, в якому виконано спеціальні конструктивні елементи, що утримують у необхідних положеннях бюро, стільці, картини та ін. Вживаний одяг, який є основним матеріалом інсталяції, був викладений лише навколо каркаса, який дав змогу не заповнювати одягом увесь паралелепіпед. Таким чином створено враження, ніби об'єкт повністю виконано з одягу, між яким вмонтовано меблі та інші речі, що належали до цього інтер'єру.



Рис. 1. Ягода Буїч



Рис. 2. Дерік Меландер

Перевагою згаданих каркасів є те, що вони не інтегровані до структури об'єктів, і це дає змогу легко демонтувати інсталяцію, компактно складати її для зберігання і транспортування. Каркаси теж можна розібрати для транспортування або виготовити нові на місці наступного експонування твору. Недолік – те, що інсталяції неможливо точно відтворити після того, як вони були розібрані, але це надає їм нової якості – при збереженні загальної композиції і форми під час наступного інсталювання може змінюватися кольорова гама та ін.

Інтегрованими слід вважати каркаси, які не можуть бути відділені від самого твору без його пошкодження чи руйнування. Об'єкти американського дизайнера Джорджа Гудріджа (George Goodridge) виконані з еластичного полотна і натягнуті на каркаси з червоного дерева, берези й фанери, що надають їм певної форми [5]. Під дією сильного натягу полотно спирається на ребра каркаса та прогинається між ними, утворюючи чіткі й м'які плавні форми. У зазначених роботах каркас не інтегрований у структуру твору, не поєднаний з матеріалом, а є окремою конструкцією, на яку натягнуто полотно, але він не може бути відокремленим, становить разом з натягнутим полотном одне ціле й може вважатись інтегрованим.

Інтегровані каркаси, які неможливо відділити від самого об'єкта, застосовує для створення своїх робіт Пітер Гентанаар (Peter Gentenaar). Вони виконані з дроту, який надає міцності й жорсткості структурі й тримає форму. Дизайнер використовує паперову пульпу, котра після висихання набуває певної жорсткості, але за значних розмірів її недостатньо, тому в процесі виконання дизайнер з'єднує пульпу з металевим каркасом, ховаючи його в товщі паперу.

Перевагою такого типу каркасів є те, що об'єкт може бути відкритий для огляду з усіх боків та з середини, а відсутність окремого каркаса не заважає огляданню та сприйняттю твору. Такі об'єкти легко встановлювати, вони є вже готовими для експонування. Їх недолік – те, що ці роботи займають багато простору, їх неможливо компактно спакувати для транспортування чи зберігання, а також необхідно ретельно пакувати, щоб не пошкодити.

Жорсткими текстильними конструкціями з відкритим каркасом, які встановлюють способом розтягування матеріалу на каркас, доцільно вважати об'єкти, в яких каркас є частиною твору, не прихований, несе як конструктивне навантаження, утримуючи натягнутий текстильний матеріал, так і композиційне, будучи використаним у загальній композиції твору. Такі текстильні роботи мають вигляд мембранних, тентових конструкцій чи парасоль. Каркаси можуть бути використані, як і в попередніх конструкціях, із будь-яких матеріалів з необхідними якостями [6]. Відмінністю є те, що вони відкриті, мають естетичне навантаження і тому повинні бути відповідно виготовлені й мати необхідну кінцеву обробку. Об'єкти із згаданими каркасами можна жорстко закріплювати на основі, встановлювати на неї або підвішувати.

Ренді Вокер (Randy Walker) як каркас для створення своїх дизайнерських об'єктів застосовує вже існуючі інженерні споруди, знайдені об'єкти або спеціально виготовлені конструкції [7]. Ці каркаси не закриті, мають як конструктивне, так й естетичне значення для створення необхідного образу [8].

Об'єктами з безкаркасною конструкцією доцільно вважати такі, в яких цілком нема каркаса. Роботи такого типу не потребують жодних спеціальних елементів, які надають їм жорсткості. Це пов'язано з технологіями виконання, матеріалами та способами інсталяції. Такі об'єкти можуть бути жорсткими й самі тримати форму, бути жорстко розтягнутими між іншими конструкціями або ж м'якими, які вільно підвішують або встановлюють (викладають) на основу, площину.

Безкаркасні конструкції можна поділити на:

- жорсткі безкаркасні;
- м'які безкаркасні;

Жорсткі безкаркасні конструкції поділяють на такі, що:

- встановлюють способом розтягування без каркасу;
- обробляють спеціальними матеріалами для надання їм міцності;
- створюють з матеріалів, які самі тримають форму.

Роботи із жорсткими безкаркасними конструкціями варто поділяти на такі, що виконані з матеріалів або за допомогою технологій, які надають текстильному об'єктові жорсткості та здатності самостійно тримати форму, й такі, що натягують між конструктивними елементами архітектури, природними об'єктами та ін.

Жорсткими безкаркасними конструкціями доцільно вважати твори, які не мають власного каркаса, і їх встановлюють способом розтягування між іншими об'єктами оточення: елементами конструкцій інтер'єру, екстер'єру або між архітектурними спорудами, між об'єктами природи. За способом створення вони схожі на каркасні, які розтягують на каркас, але відмінністю є відсутність власного каркаса. Його відсутність, а також довгі тонкі натяжні троси, що не впадають в очі, створюють враження легкості роботи, невагомості, польоту. До жорстких ці конструкції можна зарахувати тому, що вони міцно натягнуті, майже не провисають під дією сили тяжіння та їхня конфігурація майже не залежить від вітрових навантажень та інтерактивної взаємодії з людиною. Їх характерною якістю є пружність у відповідь на згадані навантаження.

Об'єкти, які обробляють спеціальними матеріалами для надання їм міцності, варто зараховувати до творів із жорсткою безкаркасною конструкцією. Їх створюють за допомогою технологій виготовлення, які надають їм жорсткості, або завдяки обробці вже завершеної роботи спеціальними матеріалами для надання їм міцності. У першому випадку об'єкти виконують з'єднанням текстильних матеріалів за допомогою склеювання, просочування синтетичними смолами, які після висихання чи затвердіння зміцнюють матеріал і роблять його спроможним зберігати надану йому форму, витримувати свою власну вагу й інші навантаження. У другому випадку роботи після завершення піддають покриттю чи просочуванню зміцнюючими матеріалами. Такі твори можна виконувати будь-якими техніками (ткання, в'язання, мереживо, плетіння та ін.) і з матеріалів, що не мають необхідної жорсткості, але завдяки застосуванню зазначених технологій набувають здатності витримувати значні навантаження. В обох випадках форма роботи створюється безпосередньо в процесі її виконання.

Меблі, що розробив Марсель Вандерс (Marcel Wanders) (рис. 3), виконано за допомогою техніки в'язання з арамиду та вуглеволокна. Для надання міцності їх було натягнуто на рами чи форми й оброблено епоксидною смолою, яка після затвердіння дає змогу використовувати об'єкти за призначенням [9].



Рис. 3. Марсель Вандерс

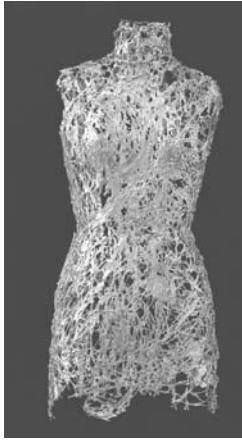


Рис. 4.
Франсез Гізін

Франсез Гізін (Frances Geezin) створює арт та дизайн-об'єкти з волокна з подальшим наданням їм жорсткості за допомогою процесу покриття міддю за методом гальванопластики (рис. 4). Мідь проходить між волокнами, покриває та скріплює їх і утворює з ними одне ціле – міцну структуру, яка сама себе тримає й не потребує каркасів. Застосування гальванопластики є маловживаним способом виконання текстильних творів, що обумовлено складністю процесу.

До об'єктів, які самі тримають форму й навантаження без каркасів та додаткової обробки, належать роботи, виконані з матеріалів, що мають необхідну жорсткість і здатні без додаткового посилення самостійно тримати форму. Такими матеріалами є пластики, картон, цупкий папір, цупка повсть, дрiт, лоза, металева сітка та ін. Їх можна застосовувати як окремо, так і в комбінації між собою та з матеріалами, що не мають жорсткості: тонкими тканинами, волокном, нецупким папером й ін. Завдяки відсутності каркаса такі просторові текстильні об'єкти можуть бути напівпрозорими та створювати враження легкості.

Американська художниця Карен Марголіс (Karen Margolis) виконує дизайнерські об'єкти з дроту, обмотаного кольоровою бавовною й скрученого в кільця. Кільця з'єднує дротом, і вони утворюють жорсткі конструкції, які самі тримають надану їм форму. Жорсткість матеріалу дає дизайнерові змогу створювати достатньо міцні, стійкі та одночасно ажурні композиції [10].

У своїй творчій практиці американська художниця Валя (Valya (Валентина Роєнко-Сімпсон)) застосовує повсть, яка є м'якою та водночас достатньо жорсткою, щоб тримати форму. Об'єкти не потребують іншої обробки для надання жорсткості, застосування каркасів, що зменшує їх вагу.

Стійкими і жорсткими є об'єкти, виконані з лози, гілок за допомогою технік лозоплетіння. Лоза – це міцний і пластичний матеріал, що дає змогу виконувати об'єкти великого розміру, котрі мають як лише художнє, так і практичне застосування. Однак при виконанні об'єктів дуже великих розмірів каркас усе ж таки застосовують. Його виконують зазвичай із лози або гілок, і він часто настільки інтегрований до структури, що в деяких випадках можна говорити про його відсутність.

Із металевої сітки виконують свої твори Урсула Гербер-Зенгер (Urcyla Gerber-Senger), Ленні Бергнер (Lenny Bergner), Марія Ортега (Maria Ortega), Доротея Різ-Хайм (Dorothea Rees-Heim). Різні матеріали сіток та різні діаметри дроту, з якого вони виготовлені, дають змогу виконувати як камерні, так і монументальні роботи. Пластичність сіток сприяє тому, щоб їх легко моделювати, а достатня жорсткість забезпечує високу стійкість до різного виду навантажень.

Паперова пульпа при висиханні набуває достатньої міцності, щоби з неї виконувати великі об'єкти, які не потребують посилення каркасами. Однак при створенні робіт дуже великих розмірів дизайнери все ж таки змушені застосовувати каркас. Часом для посилення пульпи і надання їй інших естетичних якостей до неї додають волокно, сухі рослинні матеріали та ін.

До об'єктів з м'якою безкаркасною конструкцією належать твори, в яких зовсім немає каркаса, без додаткової обробки, яка їх зміцнює, без застосування жорстких матеріалів, що допомагають тримати форму. Для створення таких робіт використовують матеріали, котрі самі не можуть тримати форму: м'які тонкі тканини, нецупка повсть, папір, волокно, нитки, шнури тощо. Техніками виконання є такі, щоб матеріал вільно набував форму основи, на якій він лежить, або вільно звисати: ткання, в'язання, мереживо, плетіння, зшивання. Для таких об'єктів застосовують два способи встановлення: розкладання на твердій основі та підвішування.

М'які безкаркасні конструкції доцільно поділяти на такі, що:

- розміщують на основі;
- встановлюють способом підвішування.

Об'єкти, які встановлюють способом підвішування, не мають жорсткого каркаса з причин недоцільності його використання з функціонального погляду порівняно з підвісними каркасними конструкціями. Такі роботи призначені для закріплення лише в окремих точках, що дає змогу надавати твору необхідної форми. Нижні частини не закріплюють, щоб робота могла реагувати на прояви природних сил (вітер, вода) або вільно й невимушено звисати донизу. Особливістю таких творів є як їх легкість та висока рухомість, так і мала рухомість, залежно від обраного матеріалу.

Легкі, мобільні об'єкти, які створюють образи нереальності, виконують переважно з легких та прозорих тканин, із сіток, паперу, волокон, ниток/шнурів. Техніки застосовують такі, які дають змогу створити легкі, прозорі роботи, що вільно рухаються. Також є “важчі” текстильні об'єкти, переважно з непрозорих матеріалів, які створюють відчуття матеріальності та перебування в закритому просторі. Їх встановлюють зазвичай у закритих приміщеннях, і ці роботи можуть виконувати роль арт-об'єктів або дизайн-об'єктів з прикладними функціями зонування простору.

Об'єкти, які розміщують на твердій основі, можна розділити на два види: такі, що розміщують на площині (грунті, підлозі тощо), й такі, які розміщують на певних наявних об'єктах, вибраних заздалегідь. Твори, які розміщують на площині, мають певну форму, пластику, композицію і є абсолютно автономними текстильними арт- чи дизайн-об'єктами, майже не залежними від площини. Площина відіграє лише роль основи, на яку встановлюють роботу, але рельєф основи впливає на форму таких творів, для виконання яких обирають достатньо пластичні матеріали, котрі легко викладати в необхідні композиції, вони прилягають до основи. Такими матеріалами є шнури, тканини, вживаний одяг. Прикладами об'єктів із зазначеними конструктивними особливостями можуть служити роботи Д. Меландера з уживаного одягу, які встановлені на рівній підлозі, та Орлі Генгер (Orli Genger) зі шнурів, викладених прямо на газони у ландшафтах парків.

Твори, для експонування яких обирають вже наявні об'єкти архітектури, пам'ятники та скульптури, об'єкти природи, зазвичай майже цілковито залежать від них. Такі роботи створюють для конкретних об'єктів з урахуванням їх геометричних параметрів. Їх виконують способом обгортання, обтягування, покривання, й вони повністю чи частково повторюють форми й пластику основи, змінюючи її сприйняття за допомогою технік виконання, кольорового вирішення, нової фактури, візуальних ефектів, узагальнення форми. Такий підхід до створення текстильних дизайн-об'єктів характерний для ярн-бомбінгу, основною технікою виконання якого є в'язання, а матеріалом – пряжа. Особливість цих робіт – їх мала рухомість порівняно з безкаркасними підвісними конструкціями і водночас невисока жорсткість порівняно з каркасними.

До об'єктів з комбінованими конструкціями належать роботи, що поєднують у собі два або більше види конструкцій. У цих роботах каркас застосовують лише для надання певної форми окремим частинам об'єкта. Такі конструкції не можуть самі утримувати загальну форму всього твору, і тому їх підвішують, розтягують між архітектурними конструкціями чи спорудами. При розтягуванні каркасні вставки надають необхідної форми всьому об'єкту. Роботи можна виконувати з прозорих чи непрозорих тканин, сіток, мережива та інших, зазвичай неважких матеріалів. Особливістю є те, що останнім часом їх проектують за допомогою комп'ютерних програм, які розраховують необхідні параметри та виконують шаблони форми.

Проведене дослідження дало змогу визначити три основних типи конструкцій об'єктів об'ємно-просторового текстилю. Встановлено, що кожен тип конструкцій має особливості будови, пов'язані з наявністю чи відсутністю каркасів. Досліджено кожен тип конструкцій: каркасних, безкаркасних, комбінованих і технології, які застосовують для їх виконання. Виявлено залежність конструктивного вирішення творів просторового текстилю від матеріалів та способу їх майбутнього інсталювання. У цілому можна зробити висновок, що конструктивне вирішення об'єктів просторового текстилю у поєднанні з вибором матеріалу і технологіями виконання дають великі можливості щодо створення високохудожніх мистецьких та дизайнерських творів, призначених для широкої сфери застосування й виконання різноманітних функцій у сучасному середовищі існування суспільства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Textile art and paper: Richard Sweeney [interview with artist Richard Sweeney/ published by Olga Damiani] [Electronic resource]. – [Cited 2013, March]. – Available from: http://www.miniartextil.it/contents/files/conversation_with_richard_sweeney_ing_2111714734.pdf.
2. Brooker G. The Body and Space: Kaarina Kaikkonen's The Blue Route / Graeme Brooker // Textile. Cloth and Culture. – 2014. – Vol. 12. No. 2. – P. 222–227.
3. Vitkienė V. Laima Oržekauskienė ir naujoji tekstilės smenininkių karta [Laima Oržekauskienė ir naujoji generation textile artists], Acta Academiae Atrium Vilnensis. – 2013. – Vol. 70. – P. 111–135.
4. Billeter E. Sculpture Textile / Erika Billeter // 12th International Biennial of Tapestry Lausanne / CITAM. – Bern: Benteli, 1985.
5. Visual art by George Goodridge Miami, Florida [Electronic resource]. – Available from: <http://www.grand-art.org/george-goodridge/>.
6. Base. Drake Circus. Interior Fabric Sculpture [Electronic resource]. – Available from: <http://www.basestructures.com/projects/interior/drake-circus-suspended-fabric-art.html>.
7. Against the Grain: Randy Walker's Dream Elevator and Other News [Electronic resource]. – [Cited 2013, 22 Jan.]. – Available from: <http://arttextstyle.com/2013/01/22/against-the-grain-in-st-louis-randy-walkers-dream-elevator-and-other-news/>.
8. Looking forward/looking back: Randy Walker [Electronic resource]. – [Cited 2012, 12 Nov.]. – Available from: <http://arttextstyle.com/2012/11/12/looking-forward-looking-back-randy-walker/>.
9. Knotted chair by Marcel Wanders [Electronic resource]. – Available from: <https://www.droog.com/webshop/product/knotted-chair/>.
10. Karen Margolis. Wire [Electronic resource]. – Available from: <http://www.karenmargolisart.com/containments/>.

REFERENCES

1. Textile art and paper: Richard Sweeney [interview with artist Richard Sweeney/ published by Olga Damiani] [Electronic resource]. – [Cited 2013, March]. – Available from: http://www.miniartextil.it/contents/files/conversation_with_richard_sweeney_ing_2111714734.pdf. (in English).
2. Brooker, G. (2014), The Body and Space: Kaarina Kaikkonen's The Blue Route, Textile. Cloth and Culture, Vol. 12, no. 2, p. 222–227. (in English).
3. Vitkienė, V. (2013), Laima Oržekauskienė ir naujoji tekstilės menininkių karta, Acta Academiae Atrium Vilnensis, Vol. 70, p. 111–135. (in Lithuanian).
4. Billeter, E. (1985), Sculpture Textile, 12th International Biennial of Tapestry Lausanne, CITAM, Bern, Benteli. (in English).
5. Visual art by George Goodridge Miami, Florida [Electronic resource]. – Available from: <http://www.grand-art.org/george-goodridge/>. (in English).
6. Base, Drake Circus. Interior Fabric Sculpture [Electronic resource]. – Available from: <http://www.basestructures.com/projects/interior/drake-circus-suspended-fabric-art.html>. (in English).
7. Against the Grain: Randy Walker's Dream Elevator and Other News [Electronic resource]. – [Cited 2013, 22 Jan.]. – Available from: <http://arttextstyle.com/2013/01/22/against-the-grain-in-st-louis-randy-walkers-dream-elevator-and-other-news/>. (in English).
8. Looking forward/looking back: Randy Walker [Electronic resource]. – [Cited 2012, 12 Nov.]. – Available from: <http://arttextstyle.com/2012/11/12/looking-forward-looking-back-randy-walker/>.
9. Knotted chair by Marcel Wanders [Electronic resource]. – Available from: <https://www.droog.com/webshop/product/knotted-chair/>. (in English).
10. Karen Margolis. Wire [Electronic resource]. – Available from: <http://www.karenmargolisart.com/containments/>. (in English).

УДК 728.1

Володимир Шпільчак

**ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЕКОЛОГІЧНОГО ДИЗАЙНУ
ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА (НА ПРИКЛАДІ ПРИКАРПАТТЯ)**

У статті розглянуто особливості розвитку екологічного дизайну в Івано-Франківській області. Виділено три напрями в екологічному дизайні, а саме: інтеграція міського середовища в природу і ландшафтних елементів в архітектуру; розвиток екологічних технологій, спрямованих на мінімізацію екологічної шкоди природі; збереження та інтеграція народного мистецтва, традицій у сучасне середовище і культуру. Проаналізовано ці напрями та їх роль у житловому середовищі. Встановлено основні тенденції розвитку екологічного дизайну в ХХІ столітті.

Ключові слова: архітектурне середовище, ландшафтний елемент, народне мистецтво, дизайн, екологія.

Владимир Шпильчак

**ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЭКОЛОГИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА
ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ (НА ПРИМЕРЕ ПРИКАРПАТЬЯ)**

В статье рассмотрены особенности развития экологического дизайна в Ивано-Франковской области. Выделены три направления в экологическом дизайне, а именно: интеграция городской среды в природу и ландшафтных элементов в архитектуре; развитие экологических технологий, направленных на минимизацию экологического ущерба природе; сохранение и интеграция народного искусства, традиций в современную среду и культуру. Проанализированы эти направления и их роль в жилой среде. Установлены основные тенденции развития экологического дизайна в ХХІ веке.

Ключевые слова: архитектурная среда, ландшафтный элемент, народное искусство, дизайн, экология.

Volodymyr Shpilchak

**FEATURES OF DEVELOPMENT OF ENVIRONMENTAL DESIGN
OBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT (ON PRECARPATHIAN REGION FOR EXAMPLE)**

In the article the features of environmental design in the Precarpathian region. Analyzes trends and their role in the living environment. In Environmental Design can be roughly divided into three areas: the integration of urban environment in nature and landscape elements in architecture; development of environmental technology to minimize environmental damage to nature; preservation and integration of folk art traditions in the modern environment and culture.

Environmental design seeks to create a special space that aims at preserving ecosystems, on environmental protection, safety materials to be used. Environmental design aspects can be seen at different levels: city planning, and planning Volumetric artistic and imaginative engineering and constructive resolution of individual objects. Designers, researchers are considering ways of interaction between society and nature with a view to ascertaining the possibility of optimization. Formed social demand for environmental and artistic harmonious living environment. However, scientists note that environmentally conscience has not become dominant. There is a problem of uncontrolled seal area, no program of regeneration of the natural landscape.

Social environment attractiveness of the city largely depends on the consideration of environmental factors: balance building and landscape architectural spaces of the landscape

dimension in between quarterly environment, pedestrian transit of recreational areas, organic, nature similarities, sensory ecology.

Major environmental design aimed at the use of alternative energy sources, energy saving technologies, using local materials with the possibility of re-use, safe disposal, management of resources, received distribution in developed countries. Along with interest the latest technologies implementation in the Precarpathian region is not widespread. The exception may be the use of local materials and resources insulation of buildings. There is a trend towards technology rational use of resources, minimize harmful effects on the environment. Using the latest technologies contributing to the transition to a qualitatively new living environment.

In the 2000's a growing interest in environmental issues and this is evident in the environmental emphasized resolving specific objects. Designers more closely harmonize the building with landscaped environment, more attention to landscaping.

It should also be noted that in 2000–2010's tendency allocation landscape areas as a separate type of cultural heritage. Before scientists question the identification of the natural area, to determine its value.

Common examples highlighted nature integrated solutions can be building of ecological farmstead and Tourism and recreation facilities of Precarpathian region.

In style solution can be traced pluralism and a wide range of options, in concise form objects that resemble the search Scandinavian architects; folk style building in keeping with the architecture; eco objects; nature similar imitation of natural forms; eclectic decision; amateur solutions, which tend to kitsch.

You can often watch fragmented solution beautification initiative in shaping the landscape compositions (private estates, cafes). It also observed the variety of materials, design and decorative solutions Analysing the landscape composition in the recent period, we can say the revival of irrational factors of emotional and psychological fullness images. It is important to preserve the authentic iconic elements relevant to residents of content pieces that will promote spiritual human interaction with the built environment.

Common examples highlighted environmental solutions may be ecological farmstead construction of recreational and tourist facilities Carpathians. They are characterized by the ethnic flavor, using traditional local materials and decoration items from local visually-shaped symbols and ornaments. The basic trends of environmental design in the twentieth century.

Key words: *architectural environment, landscaping element, folk art, design, ecology.*

Наприкінці ХХ століття гостро активізувались у зв'язку з глобальними кризами екологічні проблеми. Активний розвиток технократизму призвів до негативних урбаністичних перетворень унаслідок бажання задовольнити потреби людини за рахунок нищення природного середовища. Усвідомлення необхідності знаходження балансу між розвитком міст, промисловості та довкілля, бажання формувати екологічно сприятливе архітектурне середовище привели до виникнення різноманіття екологічних напрямів, серед яких виділимо екологічний дизайн. Екологічний дизайн ставить завдання створювати особливий простір, який спрямований на збереження фізичного і психологічного здоров'я людини, на захист навколишнього середовища, на безпечність технологій, матеріалів, які будуть використані.

Теоретичною основою екологічного дизайну служить екологічна естетика (екоестетика), завдання якої є розроблення “принципів гармонійного поєднання технічних і природних об'єктів в архітектурному середовищі, пошук оптимальних шляхів поєднання екологічного і красивого в єдину систему позитивних емоцій і екологічних технологій” [4, с. 141]. Фахівці вказують на необхідність формування екологічної свідомості особистості. В основі такої свідомості – екологічне мислення. Науковці вважають, що екологічне мислення проєктанта – це здатність фахівця “аналізувати стан і тенденції розвитку складних екологічних систем, виявляти загальні і приватні закономірності їх функціонування, перетворювати реальні екологічні явища в проєктний матеріал” [6, с. 127]. На людину діє ряд соціальних та природних факторів, які визначають навколишнє середовище особистості. В сучасних умовах уміння розуміти, вміти аналізувати складне еколого-соціальне архітектурне середовище стає необхідною якістю професійності дизайнера.

Загальні питання екологічного напрямку дизайну середовища розглянуті у працях І. Диди [3], В. Дубінського [4], О. Зінов'євої [6], В. Кучерявого [8], О. Олійник [10], С. Янкович [13] та ін. Науковці, вказуючи на поширеність терміна “екодизайн” у різноманітній літературі, стверджують, що він має розмиті понятійні межі та несформовану теоретичну базу [10, с. 12]. Варто зазначити, що згаданий напрям у дизайні перебуває в стані формування, і це спонукає до подальших досліджень даної проблематики. Незважаючи на значну кількість публікацій з означеної теми, вони лише частково висвітлюють окремі тенденції розвитку екологічного дизайну.

Мета статті – з'ясувати новітні тенденції розвитку екологічного дизайну в Івано-Франківській області.

Екологічний дизайн має завданням створювати особливий простір, який спрямований на збереження екосистеми, на захист навколишнього середовища, безпечність використовуваних матеріалів. Окрім загальних вимог до об'єкта, в екологічному дизайні увага приділяється збереженню природних ландшафтних форм, захисту від антропогенних чинників, раціональному споживанню ресурсів, можливості повторного використання матеріалів. Учені зауважують, що екологічний дизайн слід також розглядати як “систему критеріїв, завдяки яким формуються цілісні структурні зв'язки, досягається екологічно-естетична середовищна діалогічність між різноманітними елементами-носіями, забезпечується рівновага візуальних компонентів, різнохарактерних фрагментів сучасного житлового середовища” [11, с. 558]. Різні аспекти екологічного дизайну можна розглядати на різних рівнях: містобудівному, об'ємно-планувальному художньо-образному та інженерно-конструктивному вирішенні окремого об'єкта.

Проектанти ресурсозберігаючого архітектурного простору повинні прагнути до формування автономної самодостатньої системи, ландшафт і житловий простір якої визначається потребою екологічної системи та ресурсними можливостями. Актуальним сьогодні є питання прогнозування розвитку міського середовища, удосконалення урбанізаційних процесів, що дасть змогу уникнути формування стихійних просторово-планувальних вузлів, які можуть у майбутньому створити екологічні проблеми [8, с. 12]. На екологічну безпеку міста значною мірою впливає організація транспортної інфраструктури міста: громадський електротранспорт, мережа велосипедних доріжок, ресурсозберігаюча транспортна інженерна інфраструктура – мости, дороги, автостоянки. Забезпечення комфортних умов проживання має охоплювати, крім житла, зручного транспорту, транспортних розв'язок вулично-дорожньої мережі міста, мережі торгових та інших побутових та культурно-масових об'єктів обслуговування, також елементи благоустрою, рекреаційні зони, котрі враховують запити різних вікових груп та ін. Можна констатувати, що екологія сьогодні стала одним з основних критеріїв оцінки комфортності проживання населення.

В екологічному дизайні можна умовно виділити три напрями: інтеграція міського середовища в природу і ландшафтних елементів у архітектуру; розвиток екологічних технологій, спрямованих на мінімізацію екологічної шкоди природі; збереження традиційного середовища, інтеграція народного мистецтва, знакових традиційних елементів у сучасне середовище і культуру.

Науковці відзначають підвищення ролі екологічного фактора, урізноманітнення ландшафтних компонентів у міському середовищі та зростання їх впливу на сприйняття об'єктів упродовж останніх десятиліть, необхідність розглядати ландшафтні зони в місті як культурний простір [1, с. 75]. Означені питання потребують детального і комплексного вивчення. Соціальна привабливість середовища міста значною мірою залежить від урахування екологічного фактора: балансу архітектурної забудови і ландшафтних просторів, рівня ландшафтної складової у міжквартальному середовищі, пішохідних транзитів, організації рекреаційних зон, органічності, природоподібності, сенсорної екологічності. Стилістична мова екологічного дизайну характерна трансляцією екологічної ідеї через образні характеристики, символи, знаки. Сьогодні є запит на середовище з поліпшеними екологічними характеристиками. Ілюстрацією викладеного може служити новий мікрорайон в Івано-Франківську “Калинова слобода”, де належна належна увага приділена озелененню території і благоустрою.

Архітектурне середовище постійно змінюється, і ці зміни відбуваються по-різному: еволюційно чи стрибками, малопомітно чи революційно. Часом ці процеси тривають драматично у зв'язку з втратою окремих фрагментів архітектурного середовища, зміни характеру архітектури. Оскільки архітектурний простір, зокрема й ландшафтні компоненти, є “виразом певних соціальних відносин, результатом свідомої чи несвідомої просторової і естетичної уяви” [5, с. 365], сьогодні необхідні науковий аналіз та обґрунтування процесів змін, прогнозування перспектив розвитку міського середовища.

Новим підходом в організації міського середовища останніх десятиліть є формування ландшафтних коридорів. В Івано-Франківську таку роль відіграє пішохідна частина вулиці Незалежності. Поруч з рядами кленів та квітників уздовж вулиці, навколо фонтана важливу роль відіграють мобільні контейнери з квітами, що служать одночасно огорожею для легких павільйонів. Доповненням ландшафтної композиції є елементи вертикального озеленення, квітучі композиції в горщиках на балконах, фітодизайнерські композиції у вітринах громадських закладів. Часто елементи ландшафтного дизайну одночасно виконують декоративну, зонуючу та функціональну роль [9, с. 12]. Різноманітності ландшафтних елементів і художньо-образних вирішень сприяла доступність широкого асортименту декоративних рослин. Доцільно також відзначити тенденцію до ретельного відбору ландшафтних елементів.

Екологічні проблеми актуалізували тему ландшафтного дизайну. В суспільстві ця тема стає модною. Зацікавлення організацією благоустрою території, синтезом природних та штучних елементів оточення привело до активізації, крім професійної, ще й самодіяльної і народної творчості у цій галузі. Особливо це стосується прибудинкових територій, на яких з'являється різноманіття гойдалок, пергол, екранів з рослин та квіткових композицій, ландшафтних елементів і форм. Дизайнери, науковці розглядають шляхи взаємодії суспільства і природи з метою з'ясування можливості їх оптимізації. Ландшафтний дизайн поліпшує естетичні якості архітектури. Формується соціальний запит на еколого-художнє гармонійне житлове середовище. З позицій екології ознаками такого середовища стають органічність (гармонійне поєднання з ландшафтом), масштабність (відповідність архітектури розмірам людини), наявність горизонтального і вертикального озеленення, оптимальної кількості ландшафтних елементів, гнучкість та відкритість до подальшого розвитку й ін.

Розвиваючи тему ландшафтно-екологічного розвитку міського середовища, науковці зауважують, що природозберігаюча свідомість ще не стала панівною. Актуальною залишається проблема неконтрольованого ущільнення забудови, нема програм регенерації природного ландшафту. Наприклад, в Івано-Франківську активно забудовують і “освоюють” територію набережних, яка сьогодні і в майбутньому могла б відігравати активну природорекреаційну роль. Безконтрольне ущільнення забудови ускладнює розв'язання проблеми екологічних навантажень (шум, загазованість, сміттеві відходи та ін.). Наслідком невчасного реагування на збільшення автомобільного транспорту і розширення міст за рахунок вузьких ділянок уздовж вулиць стає ускладнення екологічної ситуації. Шум, вихлопні гази, нестача простору роблять такі вулиці-магістралі малопривабливими для жителів. Сучасні проблеми розвитку міста потребують від проєктантів більше уваги до людського фактора, до забезпечення екологічної рівноваги. Перенасичення середовища будівлями, інженерно-технічними спорудами, малими архітектурними формами призводить до втрати рекреаційних якостей території.

Напрямок екологічного дизайну, спрямований на використання джерел альтернативної енергетики, енергоощадних технологій, використання місцевих матеріалів із можливістю їх повторного застосування, безпечної утилізації, раціонального використання ресурсів, поширився у розвинутих країнах. Поряд із зацікавленням новітніми технологіями їх на Прикарпатті впроваджують ще недостатньо. Винятком може служити використання місцевих матеріалів і засобів утеплення будинків. Спостерігається тенденція до впровадження технологій раціонального використання ресурсів, мінімізації шкідливого впливу на середовище. Використання новітніх технологій сприяло б переходу до якісно нового житлового середовища.

Поширення ідей екологічного дизайну сприяє формуванню нових потреб споживачів. Варто відзначити глобалізаційні чинники, які впливають на розвиток ландшафтних територій

міст. Можна говорити про захоплення зарубіжними зразками екологічного дизайну. Разом з тим учені вказують на необхідність збереження традицій в образах міського середовища, оскільки різкий відхід від них може викликати ефект втоми і навіть відчуження. Виникла проблема перенасичення міського середовища транспортом, елементами вуличної реклами, об'єктами малих архітектурних форм. У зв'язку з цим зростає актуальність досліджень антропогенних навантажень на міське середовище та контролю його розвитку. Сьогодні важливим є знаходження компромісів між сучасними потребами розвитку середовища й приватними інтересами. Незважаючи на значну кількість публікацій, означена тема вивчена недостатньо, інформація не є системною і потребує доповнень.

У 1990-х роках на Прикарпатті формувалася нова, постмодерністська просторово-часова цілісність культури. Відкинувши модерністські орієнтації, це стильове формоутворення плюралізує реальність, відтворюючи її в ігровому вигляді. Ландшафтні композиції починають відігравати дедалі більшу роль у формуванні простору. Рослинні компоненти доповнюють композицію архітектурного середовища, виконують важливу роль акцентів, декоративних елементів і, забезпечуючи комфортність простору, сприяють його художній завершеності. Важливим є твердження науковців, що ландшафтні пам'ятки – основа традиційного характеру території [7, с. 63]. У зв'язку з цим у процесі змін міського середовища необхідно враховувати традиції, цінності регіональної художньої культури. У 2000-х роках середовище наповнюється ландшафтними об'єктами. Їх форми ускладнюються, і простежується поступовий відхід від простих, дешевих засобів формоутворення. У цей час відбувається трансформація головного “ціннісного нарративу архітектури від раціонально-функціоналістичного до спонтанно-емоційного” [12, с. 203]. Вказуючи на надмірне захоплення ретроспективою, зокрема відверті цитування, наслідування декору стилю модерн без дотримання стильової єдності, вчені пов'язують це з кризовими явищами в суспільстві. Разом з тим науковці відзначають наявність проблеми некоректних змін історичного архітектурного середовища. Помітною стала тенденція до поступового збільшення кількості та ускладнення малих архітектурних форм, елементів реклами, переходу до інформаційно насиченого архітектурного середовища. Уведення в традиційне середовище нових ландшафтних компонентів необхідно будувати на принципах стильового діалогу, і воно має бути спрямованим на формування естетично інтегрованої стильової системи. Стилістична мова екологічного дизайну формується на базі просторово-інформаційних стереотипів, які мають функціональні, орієнтаційні, культурно-символічні значення. “Стилістична мова екодизайну характеризується трансляцією екологічної ідеї через образні характеристики, символи, знаки, додаткові композиційні засоби виразності” [11, с. 558].

Разом з тим, у життєдіяльності архітектурного середовища часто превалюють комерційні підходи, що призводить до стилістичної неузгодженості, загострення екологічних питань, порушення чинних санітарних норм. Таким чином, необхідно досліджувати питання екологічного балансу територій міста, антропогенних навантажень на всі підсистеми міста, зокрема на природно-рекреаційні території.

Оскільки людина має психологічну потребу в самоідентифікації у природній системі [3, с. 34], в екологічному дизайні важливим є напрацювання певних стратегій, які б дали змогу підсилувати етнокультурну ідентичність середовища, розвиток етностилю. Цей стилістичний напрям характерний використанням елементів народної архітектури, традиційних матеріалів, виробів народно-ужиткового мистецтва, елементів етнічної матеріальної культури [2, с. 39]. Екологічність етностилю закладена в його основі. Констатуючи актуальність цього напрямку, який під гаслами постмодернізму впроваджують у сучасну проектну культуру, доцільно відзначити велику різноманітність вирішень, розмаїття прийомів у його практиці. Це свідчить про необхідність ґрунтовного вивчення і вироблення засадничих положень етностилю.

У 2000-х роках зростає інтерес до питань природозбереження, і це проявляється у підкресленні екологічному вирішенні окремих об'єктів. Проектанти ретельніше узгоджують будівлі з ландшафтним оточенням, більше уваги приділяють благоустрою території. Разом з тим комплексне вирішення архітектурного середовища, ансамблевий підхід – поодинокі приклади. Одним з позитивних винятків може служити площа перед готелем “Надія” по вул. Незалежності в Івано-Франківську. Розмаїття ландшафтних елементів і МАФ узгоджені з

будівлею готелю. Акуратні доріжки з бруківки, бордюри з кущів, вдало розміщені доглянуті дерева, оригінальний фонтан з лавочками біля нього надають території привабливого вигляду. Слід також зазначити, що у 2000–2010-х роках простежується тенденція виділення ландшафтних територій в окремий вид культурної спадщини. Перед ученими постає питання ідентифікації природної території, визначення її цінності. Науковці наполягають на необхідності вивчення динаміки змін міського середовища, формувальним елементом якого є ландшафтний компонент [9, с. 12].

Поширеним прикладом підкреслених природоінтегрованих вирішень може служити будівництво екосадиб і туристично-відпочинкових закладів Прикарпаття. Для них характерні є етнічний колорит, використання традиційних місцевих матеріалів, своєрідне колірне вирішення, декорування елементів з місцевою візуально-образною символікою та орнаментом. У них простежується подібність до народної архітектури у формуванні планувальної організації, об'ємно-просторової композиції та художнього вирішення. Можна також констатувати, що напрям естетичного відтворення предметно-просторового середовища на ґрунті місцевих традицій, які, зумовлені, зокрема “місцевими” архетипами, активно розвивається. Виразними прикладами цього напрямку є відпочинкові комплекси “Козацький острів” у с. Чернолізці, “Будьмо здорові” у с. Хом’яківка, в екосадибі “Трибова хата” на курорті Буковель, ряд садиб міст Косів і Яремче, с. Микуличин, смт Ворохта. У стильовому вирішенні простежуються плюралізм і широкий спектр варіантів: об’єкти у лаконічних формах, які нагадують пошуки скандинавських архітекторів; будівлі в руслі народностильової архітектури; екооб’єкти з наслідуванням біоморфних природних форм; еkleктичні вирішення; самодіяльні вирішення, що тяжіють до кітчу.

Часто можна спостерігати фрагментарне вирішення благоустрою, самодіяльність у формуванні ландшафтних композицій (приватні садиби, кафе). Тут теж простежуються різноманіття матеріалів, конструктивних і декоративних вирішень. Аналізуючи ландшафтні композиції в новітній період, можна констатувати відродження ірраціональних факторів емоційно-психологічної наповненості образів. Важливим є збереження аутентичних знакових елементів, актуальних для жителів міста змістових фрагментів, що сприятимуть духовній взаємодії людини з архітектурним середовищем

У результаті проведених досліджень можна стверджувати, що екологічний дизайн на Прикарпатті розвивається непослідовно. Враховуючи стрімкі зміни предметно-просторового оточення людини і складний комплекс проблем міського середовища, забезпечення сталого саморозвитку архітектурного середовища без урахування екологічного фактора є неможливим. Залишається відкритим питання дослідження всього розмаїття можливостей використання екологічного дизайну в процесах перетворення міського середовища. Вивчивши сучасний досвід розвитку екологічного дизайну на Прикарпатті ми встановили, що екологічний дизайн упродовж останніх десятиліть активно розвивається, також є необхідність удосконалення механізму управління урбанізаційними процесами з позицій екологічної рівноваги, новітні об’єкти і ландшафтні композиції відзначаються великою різноманітністю, плюралізмом у вирішенні форм – від ретроспективних до сучасних. Спостерігається тенденція до ускладнення художньо-образного та більше декоративного вирішення об’єктів екодизайну; визначення критеріїв культурної цінності ландшафтної території набуває дедалі більшої актуальності. Тому є необхідність у розробленні моделі удосконалення міського середовища із збереженням екологічного балансу, узгодженням з принципами екологічного проектування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Галета О. В. Набережні території міст Західної України як елемент міської культури / О. Галета // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – 2011. – Вип. 21–22. – С. 75–81.
2. Громнюк А. І. Етностиль як об’єкт системного осмислення в контексті формування архітектури інтер’єру на теренах індустріального і постіндустріального суспільства / А. І. Громнюк // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: Наук.-техн. збірник. – К. : КНУБА, 2013. – Вип. 33. – С. 36–48.

3. Дида І. Перспективи застосування в українській архітектурі автохтонних екологічних принципів формування середовища. Екологічне мислення архітектора / І. Дида // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: Наук.-техн. збірник. – К. : КНУБА, 2011. – Вип. 27. – С. 34–39.
4. Дубінський В. П. Екоестетика – нове бачення проблем екологічної архітектури / В. П. Дубінський // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: Наук.-техн. Збірник. – К. : КНУБА, 2015. – Вип. 55. – С. 135–141.
5. Земсрот К. Картина міста в дзеркалі мінливих економічних, світоглядних і суспільно-політичних впливів / К. Земсрот // Вісник Національного університету “Львівська політехніка”: “Архітектура”. – №. 674. – 2010. – С. 364–370.
6. Зінов’єва О. С. Екологічне мислення архітектора / О. С. Зінов’єва // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: Наук.-техн. збірник. – К. : КНУБА, 2013. – Вип. 34. – С. 125–128.
7. Звірюка А. І. Історико-містобудівні дослідження виявлення та охорони ландшафтних пам’яток / А. І. Звірюка // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: Наук.-техн. збірник. – К. : КНУБА, 2015. – Вип. 39. – С. 53–67.
8. Кучерявий В. П. Урбоекологія: підручник. – Львів : Світ, 2001. – 440 с.
9. Мельник У. В. Художній аспект оновлення міського історичного середовища Івано-Франківщини кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства / У. В. Мельник. – Івано-Франківськ, 2015. – 16 с.
10. Олійник О. П. Основи дизайну інтер’єру: навч. посібник / О. П. Олійник, Л. Р. Гнатюк, В. Г. Чернявський. – К. : НАУ, 2011. – 228 с.
11. Сазонова Ю. Ф. Екодизайнерські засоби гармонізації житлового середовища / Ю. Ф. Сазонова // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: Наук.-техн. збірник. – К. : КНУБА, 2013. – Вип. 34. – С. 548–559.
12. Франків Р. Б. Львівська архітектурна школа в контексті пошуків альтернативи модерністській естетиці (кінця ХХ – поч. ХХІ ст.) / Р. Б. Франків, О. С. Філь // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: Наук.-техн. збірник. – К. : КНУБА, 2013. – Вип. 33. – С. 201–207.
13. Янкович С. С. Формування проміжних рекреаційних просторів в архітектурному середовищі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. архітектури / С. С. Янкович. – Харків, 2006. – 20 с.

REFERENCES

1. Haleta, O. V. (2011), Embankment urban areas of Western Ukraine as part of urban culture, *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo* [Journal of Precarpathian University. Arts], Issue 21–22, pp. 75–81. (in Ukrainian).
2. Hromniuk, A. I. (2013), Ethnic style as an object of systematic reflection in the context of interior architecture on the territory of the industrial and post-industrial society, *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia: Naukovo-tekhn. zbirnyk* [Modern problems of architecture and urban planning: Scientific and engineering collection], Kyiv, KNUBA, Issue 33, pp. 36–48. (in Ukrainian).
3. Dyda, I. (2011), Prospects of application in Ukrainian architecture of indigenous ecological principles of formation protection. Ecological thinking of architect, *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia: Naukovo-tekhn. zbirnyk* [Modern problems of architecture and urban planning: Scientific and engineering collection], Kyiv, KNUBA, Issue 27, pp. 34–39. (in Ukrainian).
4. Dubynskyi, V. P. (2015), Ecoaesthetics – a new vision of ecological architecture, *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia: Naukovo-tekhn. zbirnyk* [Modern problems of architecture and urban planning: Scientific and engineering collection], Kyiv, KNUBA, Issue 55, pp. 135–141. (in Ukrainian).
5. Zemsrot, K. (2010), The picture of the city in the mirror changing economic, ideological and social and political influences, *Visnyk natsionalnoho universytetu “Lvivska politekhnika”*:

- “Arkhitektura” [Journal of National University “Lviv Polytechnic”, “Architecture”], No. 674, pp. 364–370. (in Ukrainian).
6. Zinov'yeva, O. S. (2013), Ecological thinking of architect, *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia: Naukovo-tekhn. zbirnyk* [Modern problems of architecture and urban planning: Scientific and engineering collection], Kyiv, KNUBA, Issue 34, pp. 125–128. (in Ukrainian).
 7. Zviriuksa, A. I. (2015), Historical and urban studies identify and health landscape monuments, *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia: Naukovo-tekhn. zbirnyk* [Modern problems of architecture and urban planning: Scientific and engineering collection], Kyiv, KNUBA, Issue 39, pp. 53–67. (in Ukrainian).
 8. Kucheriavyi, V. P. (2001), *Urboekolohiia: Pidruchnyk* [Urban ecology: Textbook], Lviv, Svit. (in Ukrainian).
 9. Melnyk, U. V. (2015), “The artistic aspect renewal of urban historical environment of Ivano-Frankivsk region late XX and early XXI century” Thesis abstract for Cand. Sc. (Art), 26.00.01, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, 16 p. (in Ukrainian).
 10. Oliinyk, O. P., Hnatiuk, L. R. and Cherniavskiy V. H. (2011), *Osnovy dyzainu interieru: navch. posibnyk* [Basics of Design of Interior: teach. manual], Kyiv, National Aviation University. (in Ukrainian).
 11. Sazonova, Yu. F. (2013), Ecological and design means of harmonizing living environment, *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia: Naukovo-tekhn. zbirnyk* [Modern problems of architecture and urban planning: Scientific and engineering collection], Kyiv, KNUBA, Issue 34, pp. 548–559. (in Ukrainian).
 12. Frankiv, R. B. and Fil, O. S. (2013), Lviv school of architecture in the context of the search for alternatives modernist aesthetics (late XX –early XXI cent.), *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia: Naukovo-tekhn. zbirnyk* [Modern problems of architecture and urban planning: Scientific and engineering collection], Kyiv, KNUBA, Issue 33, pp. 201–207. (in Ukrainian).
 13. Yankovych, S. S. (2006), “Formation intermediate recreational spaces in the built environment”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Architecture.), 18.00.01, Kharkiv, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 20 p. (in Ukrainian).

УДК 130.123.1:177.61/305[004.738.1www] 042.72

Оксана Куліш

ДІАЛЕКТИКА ЛЮБОВІ В ІНТЕРНЕТІ: ВЕБ-ЗОБРАЖЕННЯ ДО АРХЕТИПУ КУЛЬТУРНОГО “ШЛЮБНИЙ СОЮЗ ЧОЛОВІЧОГО І ЖІНОЧОГО”

У статті в культурологічному аспекті проаналізовано феномен веб-сайтів знайомств. Висвітлено діалектику поняття Любові, пов'язаної з архетипом культурним “шлюбний союз чоловічого і жіночого” у представників сучасного інформаційного суспільства. Здійснено дискурс за гендерною проблематикою у просторі нових конвергентних медіа на прикладах з давньогрецької міфології (міфічний образ Ероса) та відеоарту (проект К. Козири).

Ключові слова: архетип, любов, культура, суспільство, знайомство, залежність, чоловік-жінка, Інтернет, медіа, веб-зображення.

Оксана Куліш

ДИАЛЕКТИКА ЛЮБВИ В ИНТЕРНЕТЕ: ВЕБ-ИЗОБРАЖЕНИЯ К АРХЕТИПУ КУЛЬТУРНОМУ “БРАЧНЫЙ СОЮЗ МУЖСКОГО И ЖЕНСКОГО”

В статье в культурологическом аспекте проанализирован феномен веб-сайтов знакомств. Освещена диалектика понятия Любви, что связано с архетипом культурным “брачный союз мужского и женского” у представителей современного информационного

общества. Осуществлен дискурс по гендерной проблематике в пространстве новых конвергентных медиа на примерах из древнегреческой мифологии (мифический образ Эроса) и видеоарта (проект К. Козыры).

Ключевые слова: архетип, любовь, культура, общество, знакомство, зависимость, мужчина-женщина, Интернет, медиа, веб-изображения.

Oksana Kulish

DIALECTICS OF LOVE IN THE INTERNET: WEB-IMAGES TO THE CULTURAL ARCHETYPE “MARITAL UNION OF THE MASCULINE AND THE FEMININE”

In the article the phenomenon of the Web dating sites is analyzed in the culturological aspect. In the discourse, related to the cultural archetype “marital union of the masculine and the feminine” in the Internet-space parallels with antique mythology are drawn, because dialectics of the human existence is embodied in the antique mythology in the symbolic form. After registration in the Web dating (or the marital) sites a person, figuratively saying, gets under the virtual power of the mythic Eros (the old Greek god of love). This power is displayed in the form of the Internet addiction from the computer (the smartphone), to which attention of the Internet user is paid too often after visual and verbal contact with certain applicant (male or female) is set by their mutual agreement.

In the Internet, users of the sites mentioned above look for the things they lack or the things they don't have any more. For example, the poor look for well-to-do partners, senior men look for young women, young and ripe-aged men look for the pretext for sex-tourism. Besides, few of them think about their own ability to love. That is why during real encounters a couple of Internet-communicants often meet no Love, but ruination of Love, the reason being building close relations by calculation.

In the article the question about the reality of feelings and dissonance of the gender roles in the modern society is arisen by the example of works of a Polish representative of the videoart K. Kozyra (the West Europe critical art movement).

It is cleared out: in the cultural reality of the modern information society social relations found, to a certain degree, in the ontological dependence from the Internet, that is why for many individuals the search for the object of Love takes place in the system of new convergent media, including, in part, the phenomenon of the Web dating sites.

The culturological analysis of the direct data of having observed the web-images in the international and domestic Web dating sites proved, while looking through the applicants' photos momentary capture of the archetype, the person is bound to, on the intuition level takes place before doing an action, and namely: making a decision to meet one or another person. To the archetypes, that are also shown in the photo of a certain person, belong visual representations of the natural medium elements, food (drinks), means of transport, material medium of the private dwelling or public buildings.

In the first quarter of the 21st cent. market economics globalization affected the culture of personal relations, its individual and selective character, after that as to the concept of Love there affirmed a whole system of outer values having been formed in the stage of the former industrial society:

– no beauty, but concocted artificial mere prettiness; – no love, but erotic claims and sexual adventures; - no learning of one's own human essence (i. e. no fostering of the inner culture), but fancy imaginations and imposing stereotypes about what must be the family circle and the gender roles. For instance, outer criteria of woman's evaluation in the society, her aesthetic and ethic evaluation (eros-ethos) often contradicting the gnoseological stage of woman's development herself as well as of the man who liked her. Here lies dialectics of Love, concerning the cultural archetype “marital union of the masculine and the feminine”, pertaining to the representatives of the modern information society based on the look-out conflict.

Key words: archetype, love, culture, society, dating, addiction, a man-a woman, Internet, media, web-images.

У сучасному інформаційному суспільстві вдале застосування веб-зображень архетипів, тобто праобразів, контент-менеджерами (редакторами сайтів) і веб-дизайнерами забезпечує безперервний потік користувачів Інтернету та відвідування популярних сайтів, зокрема таких, які використовують веб-зображення до архетипу культурного “шлюбний союз чоловічого і жіночого”. Наприклад, веб-зображення – фото щасливої пари – усміхнених красивих чоловіка й жінки, які тримаються за руки або обіймаються (на фоні неба в сонячних променях чи на фоні моря тощо), вдягнених у легкий літній одяг або за весільною церемонією, як наречений і наречена у білій сукні з фатою.

Тут доцільно уточнити об’єкт дослідження – ознайомчі фото претендентів і їх особистий вибір на міжнародних та вітчизняних веб-сайтах знайомств; ці веб-сайти в нюансах мають синонімічні назви (“Шлюбна веб-агенція”, “Міжнародна служба знайомств”, “Романтичні знайомства он-лайн” тощо), але суть їх одна – пошук партнера для особистого життя. Міжнародні та вітчизняні веб-сайти знайомств сучасного інформаційного суспільства є нез’ясованим феноменом у культурологічному аспекті, що становить новизну й актуальність проблеми цього емпіричного дослідження.

Для розв’язання завдання щодо діалектики Любові у теперішній час інформаційної культурної інтеграції слушно звернутися до праці Е. Фрома “Мистецтво любити” (1956 р.), стосовно західної культури в соціальній структурі західної цивілізації [10]. Прикметно, що тема, яку порушив Е. Фром (німецько-американський філософ і соціальний психолог) у 50–60-х рр. ХХ ст. про розпад любові, залишається актуальною і в сьогоденні ХХІ ст.

На думку автора статті, підказку до питання витоків залежності окремої людини, її любовних переживань від спілкування в Інтернеті можна знайти у праці “Діалог культур. Україна–Чехія–Німеччина” (2011 р.) Б. Єржабкови¹ (німецької вченої-соціального педагога, чеського походження). Вона виокремлює серед іншого тип “медіальної залежності” й пропонує замислитися над її витокami на рівні прихованих проблем особистої структури людини та її розвитку [3, с. 24].

Сучасна болгарська культуролог О. Куманова в науковому ювілейному збірникові “GLORIA BIBLIOSPHAERAE (Нишката на Ариадна)” (2016 р.) у гуманістичному аспекті скептично оцінює Інтернет як комунікаційне середовище, порівнюючи його з Вавилонською вежею [9, с. 1090–1091].

Проте не тільки науковці, а й митці у площині медіа-мистецтва порушують питання щодо справжності почуттів і дисонансу гендерних ролей у сучасному суспільстві. Ось як у творчості провідної польської мисткині у жанрі відеоарт Катажини Козири (надалі – К. Козири), представниці течії критичного мистецтва Західної Європи [12].

Мета статті – в культурній реальності сучасного інформаційного суспільства на підставі веб-зображень з’ясувати діалектику поняття Любові, пов’язаної з архетипом культурним “шлюбний союз чоловічого і жіночого”.

Перед викладом основного матеріалу дослідження звернемося до сталого визначення культурологічного поняття “шлюбний союз чоловічого і жіночого початків” як окремо взятого у колективному досвіді культурогенезу універсального архетипу культурного – базисного елементу культури, що формує константні моделі духовного життя [4, с. 38]. З огляду на інформативний виклад статті назву цього архетипа адаптовано під скорочений варіант².

На веб-сайтах знайомств ми бачимо численні фото людей протилежної статі з власною зовнішньою презентацією: різного віку, раси, комплекції, різної сексуальної орієнтації, скромних або, навпаки, хтивих, одягнутих відверто чи з мінімумом одягу (демонструючи свою статуру), хитрих, веселих, із вдумливим або легковажним поглядом, зверхнім чи надто простим виразом обличчя. Щодо довколишнього матеріального середовища, то суб’єкти комунікації на цих веб-зображеннях, переважно чоловіки, демонструють себе всередині або біля дорогих транспортних засобів (авто, мотоциклів, гелікоптерів, будь-якого типу суден цивільного флоту); представники обох статей показують себе у предметному середовищі власного житла,

¹ Blanka Jerabek (нім.), Бланка Єржабкова (укр.).

² Тобто “шлюбний союз чоловічого і жіночого”.

громадських споруд, кафе, барів, до того ж, активно залучений архетип їжі на тих фото, де комунікатор (як правило чоловік) апетитно їсть і п'є.

Учасники інтерактивного комунікаційного процесу також полюбують представляти фото власної персони на природному фоні різних пір року – гірського пейзажу, берегів річки, міських і приватних зон відпочинку (парків, квітучого саду, пірсів, мостів, у басейні тощо); нерідко претендент на знайомство викладає на веб-сайт своє фото із собакою, таким чином переміщаючи архетипову проекцію з цієї дружньої та вірної тварини на власну персону.

Сучасна дихотомія поняття Любові полягає в тому, що на сайтах знайомств чоловіків цікавить передусім ерос жінки, тобто її любовно-естетичні якості. При цьому етос жінки, яка сподобалася чоловіку, тобто її етичні та духовні якості, його мало цікавлять, бо він керується тільки власним етосом (тобто своїми моральними принципами і цінностями). Такий чоловік наївно думає, що під час зустрічей чи співжиття з жінкою він зможе культурно асимілювати, переробити її на свій кшталт і важливим вважає визначити: пасує йому чи ні та чи інша жінка в еротичних забаганках.

У такому разі люди стикаються з основною проблемою Любові – це пошук романтичного об'єкта любові при цьому кожна окрема людина рідко замислюється над власною дією, а не ілюзорною спроможністю полюбити.

Після чого трагедія екзистенційної ситуації щодо Любові виникає на гендерному рівні, хоча попередньо кожен індивідуум на веб-сайті знайомств проголошує звичайну мету – пошук партнера для шлюбу. Але вже при реальному знайомстві з претендентом (претенденткою) виявляється діалектика Любові: “То що ж головне в Любові? Продовжувати любити те мого-уявне-правильне, адже воно краще, чи полюбити, змиритися з любов'ю того іншого-реального-неправильного?”.

Аналізуючи універсальний архетип культурний “шлюбний союз чоловічого і жіночого” в Інтернет-просторі, доречно провести паралелі з античною міфологією, адже в ній у символічній формі втілена діалектика людського буття. Йдеться про те, що після ресстрації на шлюбних веб-сайтах або сайтах знайомств, тобто створення персональної анкети, людина, образно кажучи, потрапляє під віртуальну владу міфічного Ерота (давньогрецького бога кохання, головної в'язучої сили всесвіту¹) з його незмінним супутником Гімеросом² – пристрасстю до далекого об'єкта бажання, адже зацікавлених у побудові романтичних чи шлюбних стосунків людей відокремлює відстань у сотні або й тисячі кілометрів. Варто зауважити на застосованому тут словосполученні “віртуальна влада”, тому що *virtualis* (від лат. – сильний, здібний) – це той, що може або має проявитися [7, с. 129]. І справді, ця влада над людиною проявляється у виді медіальної залежності від об'єкта цифрових технологій – комп'ютера (смартфона), до якого надто часто звернута увага користувача Інтернету в комунікативних ситуаціях.

Людині, в процесі комунікаційного обміну, на її електронну адресу в комп'ютері надходять листи, повідомлення, анкети, дзвінки (Інтернет-телефонія) від претендентів, які сподобалися, або які самі обрали її як об'єкт симпатії. Після того, як за взаємною згодою з певним претендентом (претенденткою) візуально-вербальний контакт встановлено, на екрані комп'ютера людина щодня бачить суб'єкт свого бажання, з яким сподівається змінити власне життя на краще або, навпаки, очікує, що цей “хтось” сам (сама) принесе позитивні зміни. У такій парі між чоловіком та жінкою для когось із них поступово, через технічний засіб, відбувається процес перебудови зі звичайного романтичного спілкування на закоханість, самонавіювання, самогіпноз і сильне тужіння за кимось, якщо бажання й сподівання не сповнюються.

Тут ми знову мусимо перерватися та повернутися до античної міфологеми Любові, щоби зрозуміти, як розкривається діалектична природа Ерота: він – син бога багатства Пороса і

¹ Ерот (гр. Eros), за старовинною грецькою міфологією, один із найдавніших богів космогонічного характеру, породження Хаосу і Урана [6, с. 104].

² За Гомером, Гімер (Гімерос) – божество, що є супутником бога Ерота. В категорії відстані, Гімер є протилежністю Потоса – пристрасстю до близького об'єкта бажання [5, с. 242].

богині бідності Пенії. Саме таку генетичну природу має Ерот, за твердженням давньогрецького філософа Платона, що нам відомо з його твору “Бенкет” (385–380 рр. до н. е.), тут від імені Сократа охарактеризований міфологічний аспект Ерота.

Будучи сином таких несхожих батьків, Ерот суперечливий: він не просто якась “золота середина” між прекрасним і потворним, між мудрістю та невіглаством; він великий геній – посередник між богами й людьми; Ерот – прагнення від гіршого стану до кращого [11, с. 60–61]. У цій рефлексії варто зазначити, що користувачі названих вище сайтів шукають в Інтернеті те, що їм не вистачає або те, чого в них уже нема. Наприклад, жінки, як правило, шукають змоги вдало вийти заміж за багатого, респектабельного кавалера, бо їм не вистачає власних матеріальних ресурсів; літні чоловіки шукають у молодих жінках надію відродити свою втрачену молодість або навіть юність; молоді та зрілого віку чоловіки шукають привід для секс-туризму (тобто приїхати погостювати до вподобаної жінки в чуже місто або чужу країну з бажанням нових еротичних пригод). Тому часто при реальних зустрічах пара інтернет-комунікаторів стикається не з Любов’ю, а з руйнацією Любові.

Чим нижчий економічний рівень життя в країні, тим більшою є спрямованість в її внутрішній Інтернет-простір навали користувачів глобальної комп’ютерної мережі з інших економічно успішніших країн, так званих секс-туристів на веб-сайтах знайомств, які хочуть приїхати погостювати і порозважатися; також заможних чоловіків-іноземців, користувачів Інтернету, союз з якими (у найліпшому разі) є кінцевим благополучним результатом для багатьох жінок-адресаток електронної пошти, що зареєструвалися на сайтах знайомств з метою шлюбу за розрахунком. На жаль, нині така тенденція є закономірною в сегментах мережі Інтернет країн Східної Європи, зокрема України та Білорусі.

У результаті люди отримують таку типову форму “розпаду любові”, поширену в сучасному постіндустріальному суспільстві, коли принципи ринку головують над Любов’ю у соціальних стосунках – про це писав ще Е. Фром у ХХ столітті, але стосовно свого індустріального суспільства: “Сучасна людина перетворила себе на товар; вона сприймає свою життєву енергію як інвестицію, з якої вона бажала б отримати якомога більший прибуток, з огляду на своє становище і ситуацію на особистому ринку” [10].

Дослідниця Б. Єржакова акцентує увагу на видах залежності сучасного суспільства, серед яких особливою загрозою відрізняється медіальна залежність, тобто залежність від технічних засобів (початку 2000-х років. – О. К.) таких, як телевізор, магнітофон і комп’ютер [3, с. 24–25].

Варто уточнити, що до цієї типології залежності нам слід додати інтернет-залежність, яку ще у листопаді 2008 р. наукові співробітники Пекінського центрального військового госпіталю (Китай) офіційно визнали хворобою [2]. А за півроку перед цією подією у березні 2008 р. американський доктор-психіатр Дж. Блок із Орегонського університету здоров’я і науки (США) на сторінках журналу “American Journal of Psychiatry” запропонував увести до офіційного довідника з психіатрії поняття “інтернет-залежність”, визначивши цей розлад як “надмірне захоплення комп’ютерними іграми, інтернет-порнографією та електронною поштою” [1].

Із погляду соціальної педагогіки Б. Єржакова зауважує, що передумови залежності людини закладені вже в дитинстві, у рамках соціального середовища, де технічні засоби відіграють важливу роль у вихованні дитини. Це відбувається, коли батьки не мають часу або не хочуть опікуватися дитиною і використовують технічні засоби як компенсацію, як заміну себе. Особливо це стосується залежності від телебачення, коли батьки не мають змоги контролювати передачі, які їхні діти дивляться, якщо вони самі вдома [3, с. 25]. Тим паче при перегляді телевізора діти стикаються з телепередачами (в яких є присутні сцени жорстокості й насильства), котрі не відповідають віку та розвитку дітей. Тому і витісняються контакти у сім’ї (саме безпосереднє спілкування), що доходить до втрати родинної атмосфери [3, с. 25].

Нині актуальними є нові конвергентні медіа – один з видів цифрових медіа, в яких ключовим фактором є інтерактивність; тип комунікації, що базований на Інтернет-технологіях, на комунікації “від багатьох багатьом”, на протигагу мас-медіа, де комунікацію здійснюють “від одного багатьом” [8].

Інтернет став підґрунтям, “відправним пунктом” майже всіх комунікативних ситуацій з організацією взаємодії у глобальній цивілізації від тривіальної зацікавленості людей місцевими і закордонними новинами з коментарями до них, опитуваннями у соціальних мережах, до вибору й доставки товарів широкого вжитку, запитів послуг, наприклад освіти, взаємодії у процесі вирішення навчальних завдань для учнів та студентів, вибору розважальних послуг, пошуку роботи або ж безпосередньої професійної зайнятості в інтерактивній системі нових медіа (спілкування з роботодавцем, колегами, клієнтами), а також (що прикметно!) за посередництвом Інтернету пошуку об’єкта Любові серед кола своїх комунікативних партнерів. Відтак з віртуальної площини комунікація переходить у реальну, наслідком часто буває інтернет-залежність людини, в яку потрапляє той, хто свого часу в дитинстві та в юнацькі роки отримав заміник активного спілкування з батьками (чи близькими родичами) на модний технічний засіб для розваги.

Проте варто зазначити, що в наших реаліях цифрової ери людина вже опинилася в онтологічній залежності від Інтернету, і їй надалі не уникнути втручання у своє особисте життя нових конвергентних медіа. Крім того, для успішного вибору свого коханого (коханої) серед претендентів на створення родини це втручання бажане. Адже у випадку неможливості персонального зворотного зв’язку в комунікаційній системі нових конвергентних медіа сучасники сприймають людину, як маргінала, викинутого за межі цифрової цивілізації.

У своєму науковому інтерв’ю О. Куманова поставила цікаве запитання співрозмовникові Р. Гиляревському (провідному російському фахівцеві у галузі наукових і масових комунікацій): “– Чи могли б Ви порівняти ідею Вавилонської вежі з ідеєю Internet?”. На це співрозмовник відповів: “Аналогія Інтернету з Вавилонською вежею не обіцяє благополуччя... На теперішньому етапі суспільство стало поінформованішим, але використовує це не на благо. Інформаційне перевантаження калічить людей, а інформація використовується лише в економічних інтересах” [9, с. 1120].

Любов, як і сотні років тому, переплітається з економічними інтересами людей протилежних статей, які шукають одне одного на міжнародних сайтах знайомств у тенетах Інтернету. Тут так само, як і у Вавилонській вежі, існує спільна для комунікації мова у глобальній культурі – англійська (вона переважає інші), яку не обов’язково професійно знати, адже для розуміння одне одного користувачам Інтернету з різних країн і материків допоможе он-лайн-додаток Перекладач. Проте цифрові технології он-лайн-перекладу лишень автоматично показують або називають уголос увесь набір стереотипних думок, якими мислять люди сучасного постіндустріального інформаційного суспільства, що досі мало відрізняється від стереотипів суспільства індустріального і навіть патріархально-аграрного.

Так, польська мисткиня К. Козира¹ у відеоінсталяціях викриває стереотипи гендерних ролей. Наприклад, її масштабний мультимедійний проект “У мистецтві мрії стають реальністю” з використанням різних видів візуального мистецтва, музики і перфомансу (здійснювала протягом 2003–2009 рр.) згідно із задумом втілює у життя мрію стати “справжньою жінкою” та оперною співачкою [12]. Її помічниками й наставниками були оперний співак і вчитель співу – Маєстро (Гжегож Пітулей) та відомий берлінський трансвестит Глорія Віагра; саме вони ввели К. Козиру в свої штучні світи нічних клубів та опери з їхніми усталеними образами ідеальної жінки. Послідовні етапи проекту “У мистецтві мрії стають реальністю” реєстрували на відео та експонували як окремі твори відеоарту [12].

Наведений вище меседж від К. Козири, розміщений на сайті CULTURE.PL, продемонстрував сучасному суспільству його власні забаганки щодо уявлень про ідеальні жінку: вона повинна гарно виглядати (макіяж, зачіска, манікюр, педикюр), мати гарні манери, вміти модно одягатись, еротично роздягатись, бути сексуальною, гарно танцювати (співати). До цього переліку варто додати: бути гарною господинею, народжувати дітей, бути турботливою матір’ю, сестрою, бабусею. Однак при цьому оцінка інтелектуального рівня розвитку жінки залишається досить умовною, як і малозадіяний запит щодо її внутрішньої культури.

¹ Katarzyna Kozyna (польськ.).

Доцільно констатувати факт, що у першій чверті XXI ст. пріоритет на набуття і продукування глибоких знань мають право тільки чоловіки. Картину гендерних стереотипів сучасного суспільства не змінює значна перевага за чисельністю жінок над чоловіками як здобувачів наукового ступеня в докторантурі (чи аспірантурі). Адже навчання в такій установі надає право людині отримати соціальний статус представника місцевої інтелігенції, право роботи викладачем у вищому навчальному закладі, право займати керівну посаду за певним професійним напрямом.

Проте спостерігається феномен, що для більшості людей набуття наукового ступеня оцінюється як потрібне лишень для фінансового зиску і престижу, а знання як такі відірвані від прагнення людини долучитися до мудрості. Навіть у першій чверті XXI ст. у постіндустріальному суспільстві, щоби вкласти свій інтелектуальний здобуток у скарбницю світової культури, зрозуміти щось більше та відкрити це світу, закарбувати свою думку як продукт людського мислення у ноосфері – апріорі така почесна місія схвально надається лишень чоловікам.

У теперішньому соціальному бутті, якщо жінка у побудові власного життя керується Любов'ю до пізнання, до мудрості на світоглядному рівні, то це негативно сприймають і засуджують як чоловіки, так і більшість самих жінок (далеких від наукової культури), яким подобається тип поверхневого мислення Homo Sapiens у пристосуванні до соціального середовища, його стереотипів. Також переважній більшості подобається загальноприйнятій і зручний порядок у соціальній програмі життя жінки з головною природною функцією тієї істоти, через яку люди розмножуються в біосфері й антропосфері як маса, зберігаючи свій генотип і себе як вид роду Людини.

Підсумок викладеного наступний: у культурній реальності сучасного інформаційного суспільства соціальні стосунки опинилися, певною мірою, в онтологічній залежності від Інтернету, тому для багатьох індивідуумів пошук об'єкта Любові відбувається в системі нових конвергентних медіа, які охоплюють, зокрема, феномен веб-сайтів знайомств.

Культурологічний аналіз безпосередніх даних спостереження за веб-зображеннями на міжнародних та вітчизняних сайтах знайомств довів, що під час перегляду фото претендентів миттєве схоплення архетипу, до якого схильна людина, на рівні інтуїції передуює дії – прийняттю рішення познайомитися з тою чи тою особою. До таких архетипів, які також показані на фото певної персони, належать візуальні представлення елементів природного середовища, їжі (напоїв), транспортного засобу, предметного середовища приватного житла чи громадських споруд.

У першій чверті XXI ст. глобалізація ринкової економіки вплинула на культуру особистісних стосунків, її індивідуально-вибірковий характер, після чого стосовно поняття Любові утвердилася ціла система зовнішніх цінностей, що склалася на етапі попереднього індустріального суспільства:

- не краса, а вигадана штучна красивість;
- не любов, а еротичні забаганки і сексуальні пригоди;
- не пізнання власного людського єства (тобто, не плекання внутрішньої культури), а химерні уявлення і нав'язування стереотипів про те, якими мають бути сімейне коло і гендерні ролі.

Отже, зовнішні критерії оцінювання жінки у соціумі, її естетично-етична оцінка (ерос-етос) часто суперечать гносеологічному шаблону розвитку як самої жінки, так і чоловіка, котрому вона сподобалася. Тут закладена діалектика Любові, що пов'язана з архетипом культурним “шлюбний союз чоловічого і жіночого” у представників сучасного інформаційного суспільства на основі конфлікту світоглядів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Американский психиатр предлагает признать интернет-зависимость болезнью (опубликовано: 2008) [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://medportal.ru/mednovosti/news/2008/03/18/addiction/> (26.11.2016).

2. В Китае официально признали интернет-зависимость болезнью (опубликовано: 2008) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://medportal.ru/mednovosti/news/2008/11/10/addiction/> (26.11.2016).
3. Єржабкова Б. Діалог культур. Україна–Чехія–Німеччина / Бланка Єржабкова. – Кременчук : Про-Графіка, 2011. – Кн. 1. – 225 с.; фото.
4. Забияко А. П. Архетипы культурные / А. П. Забияко // Культурология. XX век. Энциклопедия: в 2-х т. ; [Глав. ред. С. Я. Левит]. – СПб. : Университетская книга; ООО “Алетейя”, 1998. – Т. 1. А–Л. – С. 38–39.
5. Лосев А. Античная мифология с античными комментариями к ней / А. Лосев. – Харьков : Фомо; М. : Эксмо, 2005. – 439 с.
6. Словник античної міфології / [Уклад. І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів; вступ. стаття А. О. Білецького; відп. ред. А. О. Білецький]. – 2-ге вид. – К. : Наук. думка, 1989. – 240 с.
7. Словник іншомовних слів / [За ред. члена-кореспондента АН УРСР О. С. Мельничука]. – К. : Головна редакція УРЕ, 1974. – 775 с.
8. Стройко І. Нові медіа та тенденція розвитку авторського права та суміжних прав в Україні та світі / І. Стройко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://uba.ua/documents/text/Stroyko_Iryna.pdf (3.01.2017).
9. Соколова М. Инфосфера гуманитарного знания Александры Кумановой / Марианна Соколова / Интервью: Р. Гиляревский. – Беседу ведет Александра Куманова // GLORIA BIBLIOSPHERAЕ (Нишката на Ариадна) : Изследования в чест на акад. проф. Александра Куманова: Юбилеен сборник по случай 65 години от основаването на УниБИТ / Науч. ред. Стоян Денчев. – София, 2016. – (Факлоносцы; XVI). – С. 1082–1093; 1119–1121.
10. Фромм Э. Искусство любить: исследование природы любви / Эрих Фромм ; [Пер. с англ. Л. Трубицына, А. Ярхо, А. Соловейчик]. – СПб. : ИД “Азбука-классика”, 2007 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.psylib.org.ua/books/fromm03/index.htm> (15.01.2017).
11. Чанышев А.Н. Любовь в античной Греции / А. Н. Чанышев. – В сборнике: Философия любви. Ч. 1 / [Под общ. ред. Д.П. Горского]. – М. : Политиздат, 1990. – С. 36–67.
12. Sienkiewicz, Karol (październik 2006). Katarzyna Kozyra / Karol Sienkiewicz / CULTURE.PL [aktualizacja: czerwiec 2011, listopad 2015], available at: <http://culture.pl/pl/tworca/katarzyna-kozyra> (28.01.2017).

REFERENCES

1. “An American psychiatrist suggests acknowledging Internet addiction to be an illness”(Published: 2008), available at: <http://medportal.ru/mednovosti/news/2008/03/18/addiction/> (access November 26, 2016). (in English).
2. “In China Internet addiction has been officially acknowledged to be an illness” (Published: 2008), available at: <http://medportal.ru/mednovosti/news/2008/11/10/addiction/> (access November 26, 2016). (in English).
3. Yerzhabkova, Blanka (2011), *Dialog kultur. Ukraina – Chekhiia – Nimechchyna* [Dialogue of Cultures. Ukraine – Czech – Germany], Vol. 1, Kremenchuk, Pro-Grafika. (in Ukrainian).
4. Zabayako, A. P. (1998), Archetypes cultural, *Kul'turologiya. XX vek. Entsiklopediya: v 2-kh t.* [Culturology. XX century. Encyclopedia: in 2 volumes], St. Petersburg, Universitetskaya kniga, ООО “Aleteyya”, Vol. 1, pp. 38–39. (in Russian).
5. Losev, A. (2005), *Antichnaya mifologiya s antichnymi kommentariyami k ney* [Antique mythology with antique comments to it], Kharkiv, Fomo; Moscow, Eksmo. (in Russian).
6. *Slovnnyk antychnoi mifolohii* (1989), [Dictionary of ancient mythology], [compilers I. Kozovyk, O. Ponomariv], [ed. A. Biletskyi], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
7. *Slovnnyk inshomovnykh sliv* (1974), [Dictionary of foreign words], [ed. O. Melnychuk], Kyiv, Golovna redaktsiia URE. (in Ukrainian).
8. Stroyko, Iryna “New media and a tendency of author right and attending rights in the Ukraine and in the world development”, available at: http://uba.ua/documents/text/Stroyko_Iryna.pdf (access January 3, 2017).

9. Sokolova, Marianna (2016), *Infosfera gumanitarnogo znaniia Aleksandry Kumanovoi* [Infosphere of the humanitarian knowledge of Alexandra Kumanova], *Interv'yu: R. Gilyarevskiy. – Besedu vedet Aleksandra Kumanova* [Interviews: R. Gilyarevsky. – Interview conducted by Alexandra Kumanova], [GLORIA BIBLIOSPHERAE (Ariadne's Thread) Studia in honorem Acad. Prof. Alexandra Kumanova: A Festschrift for 65th Golden Jubilee of the University of Library Studies and Information Technologies in Sofia], [Scientific ed. Stoyan Denchev], Sofia, Faklonostcy, XVI, pp. 1082–1093, pp.1119–1121. (in Russian).
10. Fromm, Erich (1956), *Iskusstvo lyubit': issledovanie prirody lyubvi* [The Art of Loving: An Enquiry into the Nature of Love], Translated by Trubitsyna, L., Yarkho, A., Soloveitchik, A., St. Petersburg, ID "Azbuka-klassika" (Published: 2007), available at: <http://www.psylib.org.ua/books/fromm03/index.htm> (access January 15, 2017). (in English)
11. Chanyshev, A. (1990), *Lyubov' v antichnoy Gretsii* [Love in the antique Greece], *Filosofiya lyubvi* [Philosophy of Love], [ed. D. Gorskiy], Moscow, Politizdat, part 1, pp. 36–67. (in Russian).
12. Sienkiewicz, Karol (Published: 2006), "Katarzyna Kozyra", available at: <http://culture.pl/pl/tworca/katarzyna-kozyra> (access January 28, 2017). (in Polish).

УДК 791.12:7.01

Оксана Ландяк

“АУДИОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО” ЯК КОНЦЕПТ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

У статті проведено концептуальний аналіз “аудіовізуального мистецтва” в сучасному мистецтвознавчому дискурсі, розглянуто специфіку його денотативного поля та визначні типологізації у нинішньому пострадянському і західному суспільствах. Досліджено синтаксичну специфіку й контекстуально обумовлену семантику концепту “аудіовізуальне мистецтво” в сучасному мистецтвознавчому просторі. Визначено співвідношення досліджуваного концепту з усталеними формулюваннями, такими як “екранне мистецтво”, “екранна культура”, а також новітнім – “аудіовізуальна культура”. Розглянуто специфіку взаємодії концептів “Digital Art”, “visual art” та “audiovisual art”.

Ключові слова: аудіовізуальне мистецтво, аудіовізуальна культура, екранне мистецтво, сучасний мистецтвознавчий дискурс.

Оксана Ландяк

“АУДИОВИЗУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО” КАК КОНЦЕПТ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

В статье проведен концептуальный анализ “аудиовизуального искусства” в современном искусствоведческом дискурсе, рассмотрена специфика его денотативного поля и определяющих типологизаций в современном постсоветском и западном обществах. Исследованы синтаксическая специфика и контекстуально обусловленная семантика концепта “аудиовизуальное искусство” в современном искусствоведческом пространстве. Определено соотношение исследуемого концепта с общепринятыми в современном искусствоведческом дискурсе формулировками, такими как “экранное искусство”, “экранная культура”, а также новейшим – “аудиовизуальная культура”. Рассмотрена специфика взаимодействия концептов “Digital Art”, “visual art” и “audiovisual art”.

Ключевые слова: аудиовизуальное искусство, аудиовизуальная культура, экранное искусство, современный искусствоведческий дискурс

**“AUDIOVISUAL ART” AS A CONCEPT
IN THE CONTEMPORARY ART CRITICISM DISCOURSE**

A conceptual analysis of “audiovisual art” in the contemporary art criticism discourse is provided, the specificity of the denotative field and main typologies of the “audiovisual art” in the contemporary post-Soviet and Western discourse are considered. The specific of the syntax and semantics due contextual meaning of the concept “audiovisual art” in the contemporary art criticism discourse is investigated.

In the post-Soviet art criticism discourse the “audiovisual art” concept is produced within the operating classical, well-established concepts, such as “screen arts”, “screen culture”, and the latest one – “audiovisual culture”. Directly formulation “audiovisual art” in the contemporary post-Soviet art criticism discourse is found in two syntactic forms: as “audiovisual art” and in plural as “audiovisual arts”. The definition of denotative field of the concept in the post-Soviet art criticism discourse basically depends on the characteristics of relations between the two main parts of the “audiovisual art”: “visual” and “auditory”. These components can often be considered from the position of the equivalence, or vice versa, dominance of one of them as the part of an audiovisual art work. Rarely the precedents for enrollment in the audiovisual art work exclusively “auditory” or only “visual” component can be considered, but this point of view in the contemporary art criticism discourse is actively disputed.

In the post-Soviet art criticism discourse the conceptual contradictions in the definition of “audiovisual art” can often be found. It is mainly caused by the lack of the deep reflection on the relevant definition. Within the post-Soviet definition of the denotative field of “audiovisual art” the exclusive high-tech specifics (such as the involvement of the new media, screen media) and the traditionality in a pure, non-hybrid way (for example the inclusion of the fine art in its classical sense) could be simultaneously stated. Among the post-Soviet typologies of the “audiovisual art” hierarchical positioning of the “audiovisual” kinds of art could be observed. Mostly typologies postulate the high-tech screen specifics of “audiovisual art” and its identification with the “screen arts” (in all its possible kinds as parts of the “screen culture”). All the variety of relevant typologies that define the denotative field of the “audiovisual art” could be reduced to one basic: differentiation of the interactive and traditional arts, that in ontological aspect do not include the direct interaction with the recipient. In some contexts, the sacralization of the “audiovisual art” not only as the part of “audiovisual culture” but the main force power of the further cultural genesis is considered.

Unlike the post-Soviet art criticism discourse the western discourse mainly differentiate the denotative field of the “audiovisual art” concept not on the basis of presence / absence of “auditory” component but on the basis of the inclusion in the creation of audiovisual art works the newest digital technologies.

The so-called “visual art” is postulated as the field of the traditional (particularly screen) arts that include visual component, while the “audiovisual art” is considered as the complex of the newest contemporary digital art practices, that accumulate and combine in new ways not only any possible “visual”, but also necessarily “auditory” material. However, audio and visual components of the “audiovisual art” may be taken and then combined from different kinds of art that include in their nature not only visual or screen specificity (for example music, literature, especially poetry, theater, different types of the traditional fine art and so on). Thus, the main characteristic of “audiovisual art” is its transgressive nature, which clearly is expressed in the species and genre diffusion combined with the digital ontological specificity.

The important role in determining the denotative field of “audiovisual art” concept in the western art criticism discourse plays the confirmation of the virtual, immersive and interactive nature of the art practices it includes. However, some reflections reduce the diversity of all possible “audiovisual arts” only to those that in their technological basis contain so-called “live” show that a priori excludes consideration of the “non-broadcasted” arts.

Key words: audiovisual arts, screen arts, audiovisual culture, the contemporary art criticism discourse

Сучасний мистецтвознавчий дискурс дедалі частіше оперує новітнім концептом “аудіовізуальне мистецтво”. Подібне формулювання часто трапляється у назвах наукових праць, проте, незважаючи на зростаючу популярність словосполучення, його смислове навантаження є нині маловідрефлексованим, а характер співвідношення із синонімічними концептами і західними аналогами й досі залишається без належного розгляду. Тим часом, відсутність ґрунтовного аналізу концепту “аудіовізуальне мистецтво” часто призводить до поверхневого вживання його можливих смислів, що становить вагому проблему в сучасному мистецтвознавстві. Зважаючи на це, вважаємо актуальним концептуальний аналіз аудіовізуального мистецтва в сучасному мистецтвознавчому дискурсі.

Сучасний пострадянський і західний мистецтвознавчі дискурси, незважаючи на певні схожі елементи, пропонують розрізнені рефлексії щодо характеру й типології мистецьких практик, які можуть бути уведені в рамки аудіовізуального мистецтва. Навіть синтаксична форма словосполучення є в наші дні варіативною. Так, певні дослідники у пострадянському дискурсі вживають формулювання “аудіовізуальне мистецтво” – Н. Агафонова [1], І. Хоменко [15] інші використовують здебільшого множинне число та говорять про “аудіовізуальні мистецтва”: Н. Дворко [7], Н. Кириллова [8], В. Кулабухова [9]. При цьому денотативне поле концепту в розглянутих формулюваннях, незважаючи на відмінності у запропонованих типологізаціях, базується на спільних принципах диференціації.

Західний мистецтвознавчий дискурс нині оперує концептом “audiovisual art”, що здебільшого пишеться з малої літери та фігурує у працях таких дослідників, як Е. Едмондс [19], С. Каллер [20], С. Дебайзер [18], А. Карвало [21], Нуно Н. Корея [22]. Науковці не тільки типологізують і характеризують денотативне поле концепту “аудіовізуальне мистецтво”, а й пропонують певні програми розвитку концепту у майбутньому (Нуно Н. Корея) [22].

Однак нема спеціальних праць, що розглядали б смислове навантаження і характер денотативного поля концепту “аудіовізуальне мистецтво” в його співвідношенні із синонімічними й західними аналогами, що становить лауну в сучасному мистецтвознавчому дискурсі.

Мета статті – дослідити концепт “аудіовізуальне мистецтво” у сучасному мистецтвознавчому дискурсі.

Як відомо, концептуальний тип аналізу з поля переважно соціолінгвістичного поступово переходить у зону міждисциплінарної рефлексії. Використання в мистецтвознавстві змогу методологічного інструментарію лінгвокультурології, соціальної філософії дає можливість дослідити особливості “аудіовізуального мистецтва” як концепту та визначити його дискурсивну обумовленість. Одним з найефективніших методів концептуального аналізу і досі залишається розгляд семантики та етимологічного значення слова. Погляд щодо неусталеності семантичного наповнення концепту, постійної мобільності його змістів (В. Колесов) обумовлює основний принцип дії методологічного інструментарію концептуального аналізу. Дослідники наголошують на механізмі поступового розкриття графічної і мовленнєвої форми концепту, розмаїття його значень та їх реальної затребуваності в культурній практиці (О. Гофман, Д. Ліхачьов, Р. Фрумкіна). Разом з тим “концептуальний аналіз слід відрізнити від семантичного аналізу слова. За всієї близькості їх змістових задач і цілей вони в певному сенсі протилежні один одному. Лексична семантика йде від одиниці мовної форми до семантичного змісту, а концептуальний аналіз навпаки – від одиниці змісту (поняття, образу, концепту) до мовних форм їх вираження” [6, с. 214]. Концепт як ментальна категорія обумовлений певними культурними змістами та діалектичний за природою, тому значною мірою залежить від контекстуального середовища, вплив якого на семантику має виявити дослідник: “Якщо семантичний аналіз пов’язаний з роз’ясненням слова, то концептуальний аналіз йде до знання про світ... Оскільки мовна ментальність обумовлюється соціокультурними факторами, вони виступають у ролі своєрідних фільтрів, проходячи через які, світ отримує різноманітні уявлення, або відображення” [6, с. 216]. Таким чином, основна риса концептуального аналізу

полягає у виявленні всіх можливих контекстуально залежних типів смислового відображення певних феноменів (а не тільки їх мовного еквівалента), які можуть існувати в рамках одного концепту. Даний метод ми застосували для виявлення денотативного поля можливих об'єктів, що в різних контекстах може позначати концепт “аудіовізуальне мистецтво”.

Тлумачення концепту “аудіовізуальне мистецтво” нині характерне великою варіативністю та виробляється в рамках оперування класичними, усталеними в мистецтвознавчому дискурсі концептами “екранне мистецтво”, “екранна культура”, а також новітнім – “аудіовізуальна культура”. Незважаючи на розроблені та широко вживані у науковому дискурсі концепти “візуальна культура” та “візуальне мистецтво”, теоретики аудіовізуального мистецтва ними не користуються. Пояснення цьому криється у принципі візуальності, що домінує у дефініціях даних концептів, й залишає далеко осторонь аудіальний компонент так званих синтетичних (за М. Каганом) мистецтв. Зокрема, В. Розін у визначенні денотативного поля візуальної культури наголосив, що вона складається не стільки з візуальних текстів – творів мистецтва, скільки з культури художнього “бачення” та є, по суті, еволюцією “бачення”; саме ж візуальне мистецтво – це зміна техніки візуалізації, а також візуальних тематизмів [12]. Подібний погляд також у Р. Арнхейма, який позиціонує візуальну культуру як сукупність сприйняття та можливостей “бачення”, що домінують у ту чи іншу епоху [3]. Деякі дослідники, як, наприклад, Є. Сальникова, розглядають принцип візуальності як трансгресію екранних мистецьких форм та відмінняють всеохопний зміст екранної культури: “ще нещодавно поняття «екранна культура» фактично вичерпувало сутність технічного існування візуальної реальності. Де ще їй бути, як не на екранах різноманітного роду? Проте вже ефекти 3D втілюють прагнення візуальної матерії подолати межі площини екрана... і здійснити прорив в оточуюче індивіда середовище, тривимірну реальність, що стихійно розгортається навколо сприймаючого суб'єкта” [13, с. 8]. Втім, подібний погляд на екранну культуру як частину візуальної не віднімає відсутності аудіальної компоненти серед денотативного поля концептів “візуальна культура” та “візуальне мистецтво”.

Безпосередньо формулювання “аудіовізуальне мистецтво” трапляється в мистецтвознавчому, зокрема пострадянському, дискурсі у двох синтаксичних формах: як “аудіовізуальне мистецтво” (найґрунтовніше досліджене у працях Н. Агафонові) і “аудіовізуальні мистецтва” (розробляють теоретики Н. Дворко, Н. Кіріллова, В. Кулабухова, Н. Хілько).

Часто в дискурсі можна спостерігати лише окремі згадки концепту “аудіовізуальне мистецтво”, який розглядають або крізь призму інших концептів, або відповідно до основного предмета, якому приділяють увагу науковці. Так, на пострадянському просторі можна натрапити на збірки наукових праць, що містять у назвах словосполучення з відповідною, цікавою нам синтаксичною структурою. Зміст же апіорі вважається зрозумілим та спеціально не розглядається. Зокрема у збірці “Аудіовізуальне мистецтво: історія та сучасність” містяться матеріали наукових статей, присвячені різноманітним питанням аудіовізуального мистецтва: від проблем звукорежисури до психоакустики [5]. У матеріалах Міжнародної наукової конференції “Аудіовізуальне мистецтво: вчора, сьогодні, завтра (XX–XXI ст.)” значна увага приділена проблемам телебачення та радіомовлення [4]. Судячи з матеріалів, які публікують під загальним формулюванням “аудіовізуальне мистецтво”, під останнім апіорі розуміють будь-які візуальні або аудіальні мистецькі практики. Спеціальної аналітики денотативного поля концепту “аудіовізуальне мистецтво” не проводиться.

Значна кількість науковців звертаються до аналізу аудіовізуального твору як основної складової аудіовізуального мистецтва. Так В. Познін досліджує концепти “аудіовізуальний продукт” й “аудіовізуальний твір”, наголошуючи, що останній належить саме до “аудіовізуального мистецтва” (в симбіотичному поєднанні візуального й аудіального компонентів) та створюється в процесі аудіовізуальної творчості: “Сьогодні, коли електронна техніка і технології займають усе більше місця у процесі створення аудіовізуального продукту, точніше буде сказати, що природу аудіовізуальної творчості визначають технологія опрацювання зображення та звуку плюс творчі можливості людини, яка вільно ними володіє...” [11, с. 10]. Задіювання технологій у аудіовізуальних творах відіграє в авторській концепції

провідну роль: “творчі можливості кіно, телебачення та будь-яких мультимедійних творів тісно пов’язані з розвитком науки й техніки” [11, с. 67]. Можна бачити постулювання мультимедійного високотехнологічного аудіовізуального твору як основної складової денотативного поля концепту “аудіовізуальне мистецтво” (втім, без виведення з цього поля творів традиційних екранних мистецтв).

Подібний погляд характерний для колективної праці “Мова мультимедіа. Еволюція екрана та аудіовізуального мислення”, де концепт “аудіовізуальне мистецтво” взагалі прирівнений до “мультимедіа”. На перший план також виходять високотехнологічність та інноваційність як визначальні риси досліджуваного концепту. Позиціонується “зміст сучасного аудіовізуального мистецтва, збагачений виразними засобами сучасних технологій” [16, с. 22]. Автори зазначили, що твори мультимедіа, вироблені за допомогою новітніх аудіовізуальних засобів комунікації, характерні своєю багатоскладовою структурою (згідно з художніми і технічними формами, сферами діяльності, видами мистецтва) та об’єднують різноманітні жанри аудіовізуального продукту.

У дефініціях “аудіовізуального мистецтва” сучасний мистецтвознавчий дискурс часто акумулює значення, постульовані правовим дискурсом. Останній ретельно вивчає специфіку дефініції “аудіовізуального твору” згідно світової законодавчої практики: “аудіовізуальний твір ...дає змогу об’єднати твори кіно, телебачення, відео та інші об’єкти, що базуються на одночасному зоровому й слуховому сприйнятті” [2, с. 83]. Втім, спостерігається певна ієрархічність у позиціонуванні та визначенні специфіки ключових складових, що можуть окреслювати денотативне поле цікавого нам концепту. Так, М. Андріанова акцентує на кінематографі “як одному з основних проявів аудіовізуального мистецтва” [2, с. 82]. С. Новак порушує питання адекватності розуміння під “аудіовізуальним твором” будь-яких можливих нині поєднань аудіальних та візуальних складових: “цей пункт є істотним для можливості відрізнити аудіовізуальний твір від демонстрації фотографічних творів, до яких... може бути приєднана звукова доріжка” [10, с. 182]. В даному випадку зовнішня технологічна мультимедійність поступається концепції творчої цілісності, що стає визначною ознакою для дефініції аудіовізуального твору як основної складової денотативного поля “аудіовізуального мистецтва”.

Утім, вагомим стрижнем будови денотативного поля концепту “аудіовізуальне мистецтво” в сучасному пострадянському мистецтвознавчому дискурсі залишається розгляд якісного співвідношення візуальної та аудіальної складової мистецтв. Цікавою в даному випадку, є типологія що запропонував І. Хоменко типологія. Розглядаючи радіоп’єси як предмет своїх інтересів, науковець побіжно торкнув й специфіки “аудіовізуального мистецтва” порівняно з так званим “авізуальним мистецтвом”. Незважаючи на відмінність авізуальної (позбавленої зорових компонентів) й аудіовізуальної (що містить одночасно візуальну та звукову складові) специфіки творів мистецтва, дослідник проголосив еквівалентну силу їх впливу на аудиторію [15]. Таким чином, констатовано не тільки типологічну відмінність “аудіовізуального” й “авізуального мистецтва”, а й їх творчу взаємозалежність.

Найглибший концепт, який ми досліджуємо, розглядає і типологізує Н. Агафонова. У своїй концепції вона ототожнює екранне й аудіовізуальне мистецтво як “єдине сімейство” [1, с. 28] і часто взаємо замінює ці формулювання як синонімічні. В рамках екранного мистецтва дослідниця виділяє три глобальні видові форми: кінематограф, телебачення, Digital Art та постулює “складну систему внутрішніх видів” [1, с. 5]. Деталізуючи, Н. Агафонова відзначає, що “екранне/аудіовізуальне мистецтво” охоплює “кіно, телебачення, відео і так звані нові медіа, що базуються на комп’ютерних технологіях” [1, с. 5]. У той же час “екранне мистецтво” постулюється як складова частина більшої системи техногенних мистецтв. Принциповим аспектом у даній концепції стає те, що поза екранним виміром, або візуальною складовою, “аудіовізуальне мистецтво” існувати не може. Н. Агафонова зазначає різний ступінь задіявання аудіальної компоненти у виробленні творів “аудіовізуального мистецтва”: “...телебачення оперує аудіовізуальністю. Однак у кінематографі зображальна та звукова образність взаємоурівноважені. На телебаченні ж відбувається зміщення домінанти у бік аудіальності (точніше, оральності)” [1, с. 59], у той же час “Digital Art зберігає для користувача

затишшя домашньої локалізації” [1, с. 79]. Проте, згідно з авторською позицією, суто звукові твори поза екраном не можуть бути віднесені до денотативного поля концепту “аудіовізуальне мистецтво”.

Схожа теза трапляється у концепціях, які постулюють поширенішу в пострадянському мистецтвознавчому дискурсі синтаксичну форму — “аудіовізуальні мистецтва”. Так, Н. Хилько визначає останні як “мистецтва, побудовані на функціонуванні звуко-зорових образів, або ті, що розуміють аудіокомпонент як рефлексуючу складову: кінематограф, відеомистецтво, зображувальне мистецтво” [14, с. 14]. Таким чином, “аудіовізуальні мистецтва” автор відносить до групи візуально-технічних мистецтв. Разом з тим, у даній типології наявне вагоме протиріччя, що стосується образотворчого мистецтва як виду “аудіовізуальних мистецтв”. У дефініції Н. Хилько “образотворче мистецтво” є “системою художньої образності, базованої на створенні зображення нетехногенними засобами, яка охоплює живопис, графіку, скульптуру, декоративно-прикладне мистецтво і належить до числа класичних мистецтв” [14, с. 14]. Із урахуванням цього, образотворче мистецтво ніяк не може охоплювати аудіокомпонент та бути одним з видів “аудіовізуальних мистецтв”. Н. Кириллова також наголошує на подвійній природі досліджуваного концепту, види якого “базуються на одночасному сприйнятті слухом та зором, є різними формами екранної культури як феномену ХХ століття. Винахід та поширення кінематографа, потім телебачення та відеотехніки, розробки художніх можливостей світломузики, різного роду звуко-зорових уявлень, пов’язаних з новітніми технічними засобами медіатехнологій (у тому числі комп’ютеризацією та Інтернетом), що проникають у всі сфери культури та побуту – все це різновиди єдиного цілого – екранної (аудіовізуальної) культури” [8, с. 5]. Подібно до Н. Агафонові, Н. Кириллова також ототожнює концепти “екранна культура” й “аудіовізуальна культура”, “екранні мистецтва” й “аудіовізуальні мистецтва”. Однак, уводячи в розроблену типологію фотографію, кіно, телебачення, мультимедійні мистецтва (представлені здебільшого різними видами комп’ютерного мистецтва, такими, як комп’ютерна анімація, комп’ютерна графіка, мистецтва мережі), дослідниця робить певну концептуальну помилку, адже фотографія та деякі мультимедійні мистецтва можуть існувати поза екраном та не охоплювати одночасно аудіальну й візуальну складову.

Інший принцип типологізації “аудіовізуальних мистецтв” пропонує Н. Дворко; це – виявлення наявності/відсутності інтерактивності у творах мистецтва. Дослідниця розділяє традиційні екранні мистецтва й аудіовізуальні інтерактивні мультимедійні засоби виразності в рамках мультимедійної творчості, які не витісняють традиційне екранне мистецтво, а розширюють форму художньої творчості, надають нові можливості для кіно-, відео-, телевиробництва, та, врешті-решт, сприяють розвитку виразних засобів екрана. “Аудіовізуальні мистецтва” розглянуті не просто як частина художньої творчості, а й частина аудіовізуальної культури, якій притаманне, з одного боку, звуко-зорове мислення, з іншого – еволюційний прорив засобів масової комунікації, що стали основними творцями мистецтва [7]. Схожу думку щодо особливості новітніх аудіовізуальних технологій висловлює Н. Агафонова, наголошуючи, що останні сприяють інтерактивній комунікативній специфіці існування мистецтва, тим часом, як традиційні екранні мистецтва утверджують екран як засіб, що перетворився з технологічного носія аудіовізуальних образів на художній елемент загальнокультурного значення [1].

Подібний погляд не об’єднує, а, навпаки, розмежовує класичні та створені завдяки новітнім технологіям види аудіовізуального мистецтва. Даний принцип типологізації денотативного поля концепту, що ми досліджуємо, нерідко використовують для проголошення культурного месіанізму, зокрема, В. Кулабухова в рамках релігійно заангажованого мистецтвознавчого розгляду констатує покликання аудіовізуальних мистецтв бути “мистецтвом “созідаючого” духу” [9, с. 15]. Дослідниця також зазначає, що “аудіовізуальні мистецтва, які нині мають особливі технічні можливості... покликані виступити особливою силою, що зближує багату сакральними смислами духовну поезію як вершину мистецтва і культури та наповнену симулякрами сучасну техногенну цивілізацію, що перебуває на роздоріжжі; втілити муки совісті, збирання чистоти і правди; відобразити трагічний розрив між реальним й ідеальним як провідний мотив життєдіяльності багатьох поколінь наших пращурів та їх довічного, незнищеного прагнення до духовного перевтілення” [9, с. 18]. Таким чином, можна

спостерігати певну сакралізацію “аудіовізуального мистецтва” не тільки як частини аудіовізуальної культури, а й основної рушійної сили подальшого культурогенезу.

Отже, розглянуті визначення денотативного поля концепту “аудіовізуальне мистецтво” у пострадянському мистецтвознавчому дискурсі, незважаючи на часті концептуальні протиріччя, констатують мультимедійну, високотехнологічну природу творів “аудіовізуального мистецтва”, а також його подвійну візуальну а й аудіальну онтологічну специфіку.

У західному мистецтвознавчому дискурсі концепт, який ми досліджуємо, розглядають в іншому ракурсі. В джерелах констатовано низький ступінь розробленості денотативного поля концепту “аудіовізуальне мистецтво” та потребу в міждисциплінарному погляді на проблему: “вже більше не існує загальної парадигми для сучасного поширення аудіовізуальних мистецьких форм; розширення визначень напрямів ... практик свідчить про дефіцит на рівні теоретичних розробок. Утім, поширення аудіовізуального ні в художній практиці, ні в науці не призвело до виникнення постійного дискурсу, що охоплював би всі жанри. Різноманітні контексти визначення візуального мистецтва, музики, театру та кінематографа є сьогодні розрізненими як ніколи раніше. На цьому тлі аудіовізуальність має бути визначена як взаємозв'язок перспектив різних дисциплін” [17, с. 441].

Разом з тим, концепт “аудіовізуальне мистецтво” у західному мистецтвознавчому дискурсі часто ототожнюють з “цифровим мистецтвом” або “медіа-артом”. Наприклад, Е. Едмондс та С. Паулето на матеріалі проекту “COSTART” (університет Лафборо, 2003 рік), вивчають взаємодію між митцями і технологіями, зокрема, вплив останніх на творчий процес: “Цифрові технології стали легко доступними для маніпулювання аудіо/візуальним матеріалом, і нове покоління художників починає одночасно комбінувати і контролювати аудіо- та візуальний матеріал, що їх лише кілька років тому вважали приналежними до повністю різних мистецьких практик” [19, с. 115]. Разом з тим, дослідники проголошують принципову відсутність залежності “аудіовізуальних мистецтв” від репрезентації матеріальної (об’єктивної) реальності. Характерна особливість “аудіовізуального мистецтва”, таким чином, – це здатність продукувати/синтезувати віртуальну реальність, яка за суттю є імерсивною та інтерактивною: “Кіно і телебачення в основному для формування наративу залучають аудіальну та візуальну складову. Аудіо/відео роботи, як, наприклад, розроблені в ході проекту COSTART є абстрактними і не репрезентують певну об’єктивну реальність, що існує поза межами твору, як-то море чи пейзаж. Співвідношення між аудіо- та візуальними параметрами можуть бути математичними, метафоричними або інтуїтивними. У деяких випадках джерело цифрового сигналу, що застосовують для синтезування аудіо, своєю чергою використовують для синтезу візуального. Аудіовізуальні твори існують у просторі можливостей” [19, с. 118]. Як можна бачити, інтерактивність і аудіовізуальна специфіка онтологічної природи досліджуваного концепту стає в даному випадку головним полем розгляду.

Питання співвідношення аудіальної та візуальної складової в “аудіовізуальному мистецтві” також торкається С. Каллер. Дослідник зазначає переважно синестезійний характер кореляції у аудіовізуальних творах, а саме їх основних формотворчих компонентів [20]. Стосовно інтерактивної характеристики, то у західному мистецтвознавчому дискурсі нині розробляють цікаві програми, які впроваджують так зване “інтегративне аудіовізуальне мистецтво, що є когерентним, гнучким, легким у використанні, ігровим та привабливим для досвіду” [22, с. 66].

Варто також зазначити, що в західному мистецтвознавчому дискурсі спостерігається неможливість зведення денотативного поля “аудіовізуального мистецтва” до візуального (“visual art”), яке часто розуміють як ширший за значенням концепт. Змістовно останній може охоплювати не тільки високотехнологічні арт-практики новітньої доби, а й класичні екранні мистецтва, твори образотворчого мистецтва поза екраном і т. п. “Аудіовізуальне мистецтво”, навпаки, повинне обов’язково містити новітній дигітальний вектор у своїх онтологічних характеристиках. Так, С. Дебайзер та Е. Мартенс вважають, зокрема, що сучасний кінематограф часто містить експериментальні форми і технології, які, на відміну від класичного кінематографа, роблять його приналежним до “аудіовізуального мистецтва”. Ці автори зазначили, що “аудіовізуальне мистецтво є молодим, динамічним, перебуває у пошуку

перетину кордонів для дослідження нових способів вираження” [18, с. 7]. При цьому головною характеристикою “аудіовізуального мистецтва” постає його трансгресивна природа, що яскраво виражається у видовій і жанровій дифузії, частому запозичанні експериментальними арт-практиками форм класичного мистецтва: “аудіовізуальні мистецтва є “порушенням своїх дисциплінарних меж” та переходять у світі образотворчого та виконавського мистецтва (театр, танці й балет, опера, спектакль), звукових мистецтв та музики і, навіть, архітектури та літератури (візуальна поезія)” [18, с. 13].

Цікаво розв’язують проблему дефініції денотативного поля “аудіовізуального мистецтва” А. Карвало та К. Ланд. Вони зазначають, що всі термінологічні суперечки щодо сучасних високотехнологічних, зокрема цифрових, арт-практик можна вирішити, якщо об’єднати розрізнені форми під єдиним концептом, що відображає сутність денотативного поля “аудіовізуального мистецтва”: “те, що на перший погляд здається в чистому вигляді теоретичною проблемою, насправді дуже пов’язане з актуальними розробками у вимірі аудіовізуальної мистецької продукції” [21, с. 8] або “полем аудіовізуальних артпрактик” [21, с. 11]. Дана позиція також висловлює підхід до тлумачення концепту “аудіовізуальне мистецтво” як такого, що має тільки дигітальну специфіку. Однак типологія видів цікавого нам концепту, яку навели ці дослідники, вкрай відрізняється від усіх розглянутих вище. Виділені візуальна музика (“Visual music”), розширений кінематограф (“expanded cinema”), віджеїнг (“VJing”), ефірне кіно (“live Cinema”) та ефірний аудіовізуальний перформанс (“live audiovisual performance”) як складові “аудіовізуального мистецтва”. Види, таким чином, диференціюють відповідно до наявності у творах двох характерних ознак: дигітальної (обов’язкове залучення цифрових технологій), і, особливого, так званого “живого” показу арт-практик у прямому ефірі (“live practices”).

Таким чином, західний мистецтвознавчий дискурс акцентує на неможливості зведення денотативного поля концепту “аудіовізуальне мистецтво” до традиційних мистецтв, а лише задіюванні або симбіотичному комбінуванні у високотехнологічних, дигітальних, інтерактивних структурах певних елементів мистецьких надбань минулого.

Отже, у пострадянському мистецтвознавчому дискурсі концепт “аудіовізуальне мистецтво” виробляють у рамках оперування класичними, усталеними в дискурсі концептами “екранне мистецтво”, “екранна культура”, а також новітнім – “аудіовізуальна культура”. Безпосередньо формулювання “аудіовізуальне мистецтво” трапляється в сучасному пострадянському мистецтвознавчому дискурсі у двох синтаксичних формах: як “аудіовізуальне мистецтво” та у множинному числі як “аудіовізуальні мистецтва”. Визначення денотативного поля концепту в пострадянському мистецтвознавчому дискурсі залежить здебільшого від характеристики співвідношення двох основних складових “аудіовізуального мистецтва”: “візуальної” і “аудіальної”. Останні доцільно розглядати найчастіше з позиції еквівалентності, або, навпаки, домінування однієї з них у складі аудіовізуального твору. Рідше можна бачити прецеденти зарахування до аудіовізуального мистецтва творів з лише “аудіальною” або тільки “візуальною” специфікою, однак з прихильниками подібного погляду в сучасному мистецтвознавчому дискурсі активно полемізують.

Часто у пострадянському дискурсі можна натрапити на концептуальні протиріччя щодо визначення “аудіовізуального мистецтва”, які викликані, головним чином, недостатньою щільною рефлексією щодо відповідних дефініцій. У рамках визначення денотативного поля цікавого нам концепту можуть одночасно бути констатовані особлива високотехнологічність (залучання нових медіа, екранних медіа) і традиційність видів мистецтва в чистому, негібридному вигляді (як, наприклад, образотворчого мистецтва в його класичному розумінні).

У межах пострадянських мистецтвознавчих типологізацій можна спостерігати певну ієрархічність у позиціонуванні видів “аудіовізуального мистецтва”. Типології здебільшого базовані на постулюванні високотехнологічної екранної специфіки “аудіовізуального мистецтва” та його ототожненням з “екранним мистецтвом” (у всіх можливих різновидах у складі “екранної культури”). Все різноманіття відповідних типологій денотативного поля концепту “аудіовізуальне мистецтво” можна звести до однієї основної: розділення інтерактивних за своєю онтологічною специфікою та позбавлених елементів прямої взаємодії з

реципієнтом традиційних екранних мистецтв. У деяких контекстах можна спостерігати певну сакралізацію “аудіовізуального мистецтва” не тільки як частини аудіовізуальної культури, а й основної рушійної сили подальшого культурогенезу.

На відміну від пострадянського мистецтвознавчого дискурсу, західний здебільшого диференціює денотативне поле аудіовізуального мистецтва не за принципом наявності/відсутності аудіальної складової, а введенням у створення аудіовізуальних творів найновітніших дигітальних технологій. Так званий “visual art” постулюється як поле традиційних візуальних, зокрема екранних, мистецтв, у той же час “audiovisual art” – це найновітніші сучасні арт-практики, що акумулюють та комбінаторно переробляють не тільки будь-який можливий візуальний матеріал, а й обов’язково аудіальний. Разом з тим, звукові та візуальні компоненти у складі “audiovisual art” можуть бути запозичені з мистецтв, які за природою в чистому вигляді не є візуальними або тільки екранними (серед них констатують залучання музики, літератури, особливо поезії, театру, видів традиційного образотворчого мистецтва). Таким чином, головною характеристикою “аудіовізуального мистецтва” постає його трансгресивна природа, що яскраво виражається у видовій і жанровій дифузії в поєднанні з дигітальною онтологічною специфікою.

Велику роль у визначенні денотативного поля досліджуваного нами концепту в західному мистецтвознавчому дискурсі відіграє констатація віртуального, імерсивного та інтерактивного характеру мистецьких практик. Разом з тим, певні рефлексії зводять різноманіття всіх нині можливих аудіовізуальних мистецтв лише до тих, які містять в своїй технологічній основі так званий “живий” показ, що апріорі унеможлиблює розгляд позаефірних арт-практик.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агафонова Н. А. Экранное искусство: художественная и коммуникативная специфика / Н. А. Агафонова. – Минск : Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2009. – 273 с.
2. Андрианова М. С. Правовая охрана аудиовизуального искусства (кинематографа) / М. С. Андрианова // Вестник РГГУ. – Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 2014. – № 15 (137). – С. 82–91.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – [пер. с англ. В. Л. Самохиной]. – Москва : Прогресс, 1974. – 392 с.
4. Аудиовизуальное искусство: вчера, сегодня, завтра (XX–XXI вв.): герасимовские чтения: материалы Международной научной конференции, 21–23 мая 2007 г. / [редкол.: М. Г. Шаронина, Т. Д. Цыдина]. – Челябинск : Челябинская гос. акад. культуры и искусств, 2007. – 99 с.
5. Аудиовизуальное искусство: история и современность: сборник научно-методических статей кафедры звукорежиссуры / ФГБОУ ВПО “Красноярская государственная академия музыки и театра”; [ред.-сост. И. В. Белоносова; гл. ред. К. А. Якобсон; отв. ред. Н. А. Еловская]. – Красноярск : ФГБОУ ВПО Красноярская государственная академия музыки и театра, 2014. – 179 с.
6. Гофман О. В. К вопросу о методе концептуального анализа / Гофман О. В. // Картина мира: модели, методы, концепты. — Томск: Изд-во Томского гос. университета, 2002. – С. 213–217.
7. Дворко Н. И. Аудиовизуальные искусства в эпоху новых технологий / Н. И. Дворко // Техника кино и телевидения. – Москва : Медиарама, 2004. – № 4. – С. 44–45.
8. Кириллова, Н. Б. Аудиовизуальные искусства и экранные формы творчества / Н. Б. Кириллова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2013. – 154 с.
9. Кулабухова В. А. Аудиовизуальные искусства и православный мир / В. А. Кулабухова, М. А. Кулабухова // Международный научный вестник “Вестник объединения православных ученых”. – Воронеж : Межд. Просв. Организация “Объединение православных ученых”, 2014. – № 2. – С. 14–18.
10. Новак С. Произведение аудиовизуального искусства [Электронный ресурс] / С. Новак // Roczniki Administracji i Prawa. – № 15 (2). – 2015. – Режим доступа:

- http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-7cbe3bdd-cc00-46d5-af83-590dd5b912f3/c/Nowak_Stanislaw.pdf
11. Познин В. Ф. Аудиовизуальный продукт: технология плюс творчество / В. Ф. Познин. – СПб : Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения, 2006. – 260 с.
 12. Розин В. М. Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и понимает мир / Розин В. М. – Москва : Книжный дом “ЛИБРОКОМ”, 2009. – 272 с.
 13. Сальникова Е. В. Феномен визуальности и эволюция визуальной культуры [Электронный ресурс] / С. В. Сальникова. – Москва: ФГОУДПО, 2012. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/v/356029/d#?page=1>.
 14. Хилько Н. Ф. Аудиовизуальная культура / Н. Ф. Хилько. – Омск : Изд-во Омск. гос. ун-та, 2000. – 149 с.
 15. Хоменко І. А. Псевдоевристичні форми авізуального і аудіовізуального мистецтва: проблема впливу на аудиторію / І. А. Хоменко // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету. – Чернігів : Чернігівський державний педагогічний університет ім. Т. Г. Шевченка, 2003. – Вип. 21. – С. 181–185.
 16. Язык мультимедиа. Эволюция экрана и аудиовизуального мышления [Электронный ресурс]. / [под ред. Е. Г. Яременко]. – Москва : Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова, 2012. – Режим доступа: http://mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2012/08_11_2012_4.pdf.
 17. Daniels D. Audiovisuology, A Reader [Электронный ресурс] / D. Daniels, S. Naumann. – 2015. – Режим доступа: http://www.hgb-leipzig.de/daniels/Dieter-Daniels_Audiovisuology_2015.pdf.
 18. Debuysere S. Audiovisual Arts [Электронный ресурс] / S. Debuysere, E. Martens. – 2008. – Режим доступа: http://bamart.be/files/BAMAV_BW_210808.pdf.
 19. Edmonds E. Audiovisual Discourse in Digital Art [Электронный ресурс] / E. Edmonds, S. Pauletto. – 2004. – Режим доступа: <http://lindacandy.com/COSTART/pdfFiles/EdmondsPauletto.pdf>.
 20. Callear S. Audiovisual Particles [Электронный ресурс] / S. Callear. – 2012. – Режим доступа: http://www.seeingsound.co.uk/docs/Audiovisual_Particles.pdf.
 21. Carvalho A. The audiovisual breakthrough [Электронный ресурс] / Carvalho A., Lund C. – 2015. – Режим доступа: http://www.ephemeraexpanded.net/audiovisualbreakthrough/theaudiovisualbreakthrough_print2_download.pdf.
 22. Correia Nuno N. Interactive Audiovisual Objects [Электронный ресурс] / Nuno N. Correia. – 2013. – Режим доступа: <https://aaltodoc.aalto.fi/bitstream/handle/123456789/11341/isbn9789526050010.pdf?sequence=1>.

REFERENCES

1. Agafonova, N. A. (2009) *Ekrannoe iskusstvo: khudozhestvennaya i kommunikativnaya spetsifika* [Screen Art: artistic and communicative specifics]. Minsk, Belarusian State University of Culture and Arts. (in Russian).
2. Andrianova, M. S. (2014), The legal protection of audiovisual arts (cinema). *Vestnik RGGU* [Journal of Russian State Humanitarian University], no. 15 (137), pp. 82–91. (in Russian).
3. Arnkheym, R. (1974), *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie* [Art and Visual Perception]. Moscow, Progress. (in Russian).
4. Audiovisual Arts: yesterday, today and tomorrow (XX–XXI centuries) (2007), *Trudy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii “Audiovizual'noe iskusstvo: vchera, segodnya, zavtra (XX–XX vv.): gerasimovskie chteniya”* [Proc. of the International scientific conference “Audiovisual Arts: yesterday, today and tomorrow (XX–XXI centuries): Gerasimovsky readings”]. Chelyabinsk, Chelyabinsk State Academy Culture and Arts. (in Russian).
5. *Audiovizual'noe iskusstvo: istoriya i sovremennost': sbornik nauchno-metodicheskikh statey kafedry zvukorezhissury* [Audiovisual Art: the history and the modernity: a collection of scientific and methodological articles of the Department of sound engineering] (2014), Krasnoyarsk, FSEI of HPE Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre. (in Russian).

6. Gofman, O. V. (2001), *K voprosu o metode kontseptual'nogo analiza. Kartina mira: modeli, metody, kontsepty* [To the question about the method of the conceptual analysis. The world view: models, methods, concepts]. Tomsk, Publ. of Tomsk State University, pp. 213–217. (in Russian).
7. Dvorko, N. I. (2004), Audiovisual art in the era of new technologies, *Tekhnika kino i televideniya* [Technique of Film and Television], no. 4, pp. 44–45. (in Russian).
8. Kirillova, N. B. (2013), *Audiovizual'nye iskusstva i ekrannye formy tvorchestva* [Audiovisual art and the screen forms of creativity]. Ekaterinburg, publ. Ural University. (in Russian).
9. Kulabukhova, V. A. and Kulabukhova, M. A. (2014), Audiovisual arts and the Orthodox world, *Mezhdunarodnyy nauchnyy vestnik "Vestnik ob'edineniya pravoslavnykh uchenykh"* [International Scientific herald "The Bulletin of Association of Orthodox scholars"], no. 2, pp. 14–18. (in Russian).
10. Novak, S. (2015), The work of audiovisual art. *Annals of Administration and Law*, 2015, Vol 2, no. 15, Available at: http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-7cbe3bdd-cc00-46d5-af83-590dd5b912f3/c/Nowak_Stanislaw.pdf (Accessed 20 September 2016). (in Polish).
11. Poznin, V. F. (2006), *Audiovizual'nyy produkt: tekhnologiya plus tvorchestvo* [The Audiovisual product: technology plus creativity]. St. Petersburg, St. Petersburg State Univ. of Film and Television. (in Russian).
12. Rozin, V. M. (2009), *Vizual'naya kul'tura i vospriyatie: Kak chelovek vidit i ponimaet mir* [Visual culture and perception: How does the person see and understand the world]. Moscow, Book House "LIBROKOM" Publ. (in Russian).
13. Sal'nikova, E. V. (2012), The phenomenon of visuality and the evolution of the visual culture, Moscow, Available at: <http://cheloveknauka.com/v/356029/d#?page=1>. (Accessed 25 September 2016). (in Russian).
14. Khil'ko, N. F. (2000), *Audiovizual'naya kul'tura* [Audiovisual culture], Omsk, Omsk State University. (in Russian).
15. Khomenko, I. A. (2003), Pseudoheuristic forms of the avisual and audiovisual art: the problem of influence on an audience. *Visnik Chernigivs'kogo derzhavnogo pedagogichnogo universitetu* [Herald of the Chernihiv State Pedagogical University], no. 21, pp. 181–185. (in Ukrainian).
16. Multimedia Language. Evolution of the screen and the audio-visual thinking (2012), Available at: http://mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2012/08_11_2012_4.pdf (Accessed 28 September 2016). (in Russian).
17. Daniels, D. and Naumann, S. (2015), *Audiovisuology, A Reader*, Available at: http://www.hgb-leipzig.de/daniels/Dieter-Daniels_Audiovisuology_2015.pdf (Accessed 11 October 2016). (in German).
18. Debuysere, S. and Martens, E. (2008), *Audiovisual Arts*, Available at: http://bamart.be/files/BAMAV_BW_210808.pdf (Accessed 5 October 2016). (in English).
19. Edmonds, E. and Pauletto, S. (2004), *Audiovisual Discourse in Digital Art*, Available at: <http://lindacandy.com/COSTART/pdfFiles/EdmondsPauletto.pdf> (Accessed 10 October 2016) (in English).
20. Callear, S. (2012), *Audiovisual Particles*, Available at: http://www.seeingsound.co.uk/docs/Audiovisual_Particles.pdf. (Accessed 9 October 2016)/ (in English).
21. Carvalho, A. and Lund, C. (2015), *The audiovisual breakthrough*, Available at: http://www.ephemeraexpanded.net/audiovisualbreakthrough/theaudiovisualbreakthrough_print2_download.pdf (Accessed 6 October 2016). (in English).
22. Correia, Nuno N. (2013), *Interactive Audiovisual Objects*, Available at: <https://aaltodoc.aalto.fi/bitstream/handle/123456789/11341/isbn9789526050010.pdf?sequence=1> (Accessed 11 October 2016). (in English).

УДК 726 (477.84)

Оксана Дячок

**ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ КАТЕДРАЛЬНИЙ СОБОР: ІСТОРІЯ БУДІВНИЦТВА,
РОЗВИТКУ ТА ВІДНОВЛЕННЯ ХРАМУ**

У статті досліджено історію пам'ятки барокової архітектури XVIII століття у місті Тернополі. Висвітлено історичні передумови будівництва костелу, проаналізовано ймовірне авторство цієї споруди, розквіт, руйнування та відновлення храму. Визначено, що костел постійно перебував у центрі усіх історичних і політичних подій міста, відіграв важливу роль у популяризації християнських цінностей, був центром просвіти й культури.

Ключові слова: бароко, собор, пам'ятка архітектури, соціально-політичні процеси, орден Домініканців, орден Єзуїтів.

Оксана Дячок

**ТЕРНОПОЛЬСКИЙ КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР:
ИСТОРИЯ СТРОИТЕЛЬСТВА, РАЗВИТИЯ И ВОССТАНОВЛЕНИЕ ХРАМА**

В статье исследована история памятника барокковой архитектуры XVIII века в городе Тернополе. Освящены исторические предпосылки строительства костела, проанализированы вероятное авторство этого сооружения, расцвет, разрушение и восстановление храма. Определено, что костел постоянно находился в центре всех исторических и политических событий города, играл важную роль в популяризации христианских ценностей, был центром просвещения и культуры.

Ключевые слова: барокко, храм, памятник архитектуры, общественно-политические процессы, орден Доминиканцев, орден Иезуитов.

Oksana Dyachok

**THE TERNOPIL CATHEDRAL:
THE HISTORY OF IT'S BUILDING, DEVELOPMENT AND RENEWAL**

The article examines the history of Ternopil Dominican Church, places of the eighteenth century. Shown the impact of the socio-political and strategic changes to the sanctuary, its importance in the social and cultural processes, role in promoting Christian values. There are no materials about the temple in archives. Therefore, the study of the history of this Sanctuary is important.

During many centuries the territory of Ukraine was split between different foreign countries. The rule of Russia, Poland, Austria was not conducive nor to the development of Ukrainian statehood, nor the free choice of religion. Introducing Catholicism in Galicia, the Poles began to build lots of churches. The city's owner Jozef Potocki has built Roman Catholic Church with the monastery in 1749 on a place of the ruined Ukrainian Orthodox Church.

The researchers of the history of the city say that the Rome-Catholic temple with the monastery was built in 1749–1779. The first name of the temple was st. Vincent Ferrer's church. Some scientists, like Metchislav Gembarovich considered August Moschynskyy the author of the project. Some historians, like Bogdan Ianush, didn't agree with that, because 18 year old August could not create such a masterpiece.

But, after the Riga peacefull agreement (1921), when the paintings from the royal collection, were turned back from St. Petersburg to Poland, the original plan of the cathedral has been found. Its author was August Moschynskiy.

In the initial project of the Church was rectangular with a main axis. The main chancel was on the building grid line. The frontage had to be relatively low, with a triangular attikom. It had two small towers and a great dome. The dominant role belonged to the dome; the towers were not attached

special importance. The church was built according to the traditions of the Polish construction – clearly dedicated main facade with two towers like a Gothic Temple, elongated in plan like Basilica. The temple was a defensive structure with an adjoined monastery. The main facade was divided with the moldings into three tiers. Two square towers have pyramidal cupolas. The walls have the pilasters with capitals of Ionic order. The inner decoration with carved altars. The frescoes of the dome reflected the important events in the history of the Dominican order.

Analysing the arcitecture of Ukrainian baroque, we can see that it has it's own characteristic features. In particular, the main facade was never strictly expressed, cruciform churches were opened from all sides, they had dynamic composition of main volume.

However, we can see that the tradition of Western European construction won. The temple has clearly highlighted main facade with two towers.

Since 1800's the rule in Ternopil was frequently changed, the same as the temple's owners. The temple frequently was in a running state. The greatest destructions were caused by the Russian army during the World War I and the World War II. The restoration after the war was finished in 1959. Lots of sculptural elements were not restored. There was no even an attempt to renovate the interior's murals. The storage was placed in a temple – the architectural monument. The murals were finally ruined in 1978 when the church was refitted to the city painting gallery.

With the coming of independence of Ukraine and the rebirth of spirituality in society the Temple started to be intended used. The renovated church became the place of interest of the city and one of the main centers of the Greek-Catholic faith, educational and cultural center.

Key words: *the baroque, church, a monument of architecture, the socio-political processes, the order of the Dominicans, the order of the Jesuits.*

Домініканський костел XVIII століття у Тернополі є пам'яткою архітектури пізнього європейського бароко, однією з головних духовних святинь міста. Сьогодні Катедральний собор Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці – осередок греко-католицької віри, центр духовного становлення, просвіти і культури.

Мистецтво українського сакрального зодчества вже давно привертає увагу, як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників. У публікаціях істориків, архівістів, мистецтвознавців, краєзнавців, журналістів ми бачимо висвітлення окремих аспектів історії Тернопільської катедрі, конфесійних і соціально-політичних змін у Галичині. Серед дослідників – Л. Бойцун [1, 2], О. Глубіш [3, 4], І. Дуда, Б. Мельничук [8, 9], Б. Новосядлий, Н. Шподарунок [4], Г. Гордієнко [5], Т. Дідух [7], Н. Григоруk [6] та ін. Про будівництво, злеті, падіння і відродження храму не збереглося архівних матеріалів, уся його історія вибрана з історико-краєзнавчих хронік, публіцистичної літератури, спогадів очевидців. Тому дослідження історії цієї святині є актуальною.

Мета статті – дослідити історію будівництва, розквіту, руйнування та відродження храму, визначити ймовірне авторство цієї споруди.

Дослідники історії міста Тернополя стверджують, що римо-католицький костел святого Вінсента Феррера з монастирем був збудований у 1749–1779 роках. Саме такою була перша назва храму. Його спорудили на місці української православної Марійської церкви, яку тодішній власник міста Йосиф Потоцький заборонив реставрувати. У цей час поляки, насаджуючи католицизм в Галичині, масово будували костели [2, с. 76–83; 9, с. 35–36].

На жаль, архіви не містять відомостей – хто автор проекту храму. За однією з версій це був архітектор Ян де Вітте, відомий голландський майстер, який жив приблизно в 1700–1785 роках. Деякі польські дослідники, зокрема, доктор Мечислав Гембарович вважали автором проекту Августа Мошинського. Проте краєзнавець Богдан Януш зазначив, що Тернопільський Домініканський костел належить до “найцінніших творів архітектури пізнього бароко”, а тому вісімнадцятилітній Август не зміг би створити такий шедевр [4, с. 19–20].

Проте після Ризької мирної угоди (1921), коли до Польщі повернулись із Санкт-Петербурга повернулись колекції малюнків і гравюр з королівських зібрань, виявлено оригінальний план костелу в Тернополі авторства Августа Мошинського. Первісний план у концепції А. Мошинського був компромісом між центральною будівлею і прямокутним

костелом з головною віссю, на якій розміщений головний вівтар. Фасад мав бути порівняно низьким, з трикутним аттиком, мав дві невеликі вежі, великий купол, посаджений на присадкуватому барабані. У початковому плані домінуюча роль належала бані, вежам не надавали особливого значення.

Аналізуючи твори сакральної архітектури доби українського бароко, переконуємося, що вони мали певні особливості. Зокрема, вирізнялися відсутністю чітко вираженого головного фасаду. Це, зазвичай, хрестоподібні храми, які були відкритими з усіх боків, мали динамічну композицію центрального об'єму. Куполи грушовидної форми розташовувалися на гранчастих барабанах [5, с. 142].

Проте бачимо, що традиція західноєвропейського будівництва перемогла. Храм має чітко виділений головний фасад з двома вежами, збудований як тринавна базиліка. Поєднання центральної нави овальної форми з бічними було оригінальним рішенням, яке трапляється лише в не дуже багатьох храмах світу. Між монастирем і костелом розташований закритий “італійський” дворик. Карнизи головного фасаду поділяють його на три яруси, дві квадратні в плані вежі мають оригінальні видовжені пірамідальні куполи. Пілястри з капітелями іонічного ордеру оживляють стіни, вікна оздоблені сандриками і рокайлевим обрамленням. У бокових стінах високо розташовані вікна, через які в приміщення проникає світло. Середня нава перекрита півциркульним склепінням із розпалубками. Бокові нави вдвічі нижчі від головної. Масивна овальна баня з люкарнами завершується ліхтарем. Відомі майстри пізнього бароко львів'яни Станіслав Строїнський та Юзеф Хойницький розписали інтер'єр. На фресках купола були відображені важливі події з історії домініканського ордену, а розпис бокової нави був присвячений Богородиці. Фігури амвону були виконані у стилі рококо. У храмі зберігався чудотворний образ Матері Божої Ружанкової, який, за даними мистецтвознавців, тепер перебуває у Домініканському костьолі Познані [9, с. 35–36].

12 вересня 1779 року храм освятив львівський єпископ Криспіан Цешковський. Після першого поділу Польщі у 1772 році й до 1809 року, коли Східна Галичина була передана під владу Австрії, за розпорядженням канцелярії отці домініканського ордену передали монастир ордену єзуїтів. У монастирі розмістили “нормальну” (чотирикласну) школу, військовий склад і окружну касу [4].

У грудні 1809 року російська армія князя С. Голіцина зайняла Тернопільський округ, а тернополяни стали підданими царя Олександра І. Домініканський костел та монастир перебували у занедбаному стані [9, с. 44].

У 1815 році, після укладання таємного союзу Франції, Англії і Австрії, царська Росія віддала Галичину Австрії. 19 вересня 1820 року до міста прибули ченці – єзуїти, серед них професори Єзуїтської колегії, етнографи, отці та брати. Поруч з костелом була відкрита гімназія, а у вересні 1821 року вона зайняла південне крило монастиря. У культурному житті міста гімназія відігравала значну роль, нею опікувалися монахи. Завдяки гімназії місто стало відомим не лише в Східній Галичині, а й у інших регіонах Австрійської імперії. 1823 року гімназію переформували у лицей, а з її піднесенням настала доба відродження Домініканського костелу [2, с. 77].

“Весна народів” 1848 року і часткова лібералізація національної політики в Австро-Угорщині дала Галичині змогу стати осередком розвитку української культури, літератури і науки, завдяки зусиллям наукових, церковних та культурних діячів. Через освіту формувалась українська еліта. Проте після розпуску за наказом цісаря від 7 травня 1848 року ордену єзуїтів монастирський навчальний заклад було закрито. Коли більшість ченців покинула місто, в будинку конквікту розмістилися військові казарми, а з 1854 року – шпиталь, згодом – житлові приміщення. У монастирі розташувалися крамниці та приватне житло.

У 1870 році одна з веж костелу була пошкоджена, і з 1878 року єзуїт отець Франк розпочав реставраційні роботи. Запрошений із польського міста Ниси художник Кароль Стольпер відновив вівтарі головного престолу та престолу Матері Божої і святилища. Були відремонтовані деякі приміщення монастиря, додано крило монастиря з боку саду та продовжено на південний схід наявне. Багато років єзуїти намагалися викупити у домініканців костел, монастир та іншу власність, однак ті не погодились. Тому в 1901 році єзуїти залишили

монастир, забравши різьблені фігури святих з головного вівтаря та срібні шати з образу святого Вікентія з Феррари. Костел і монастирські приміщення знову віддали домініканцям, а новозбудовані приміщення продали [4].

1898 року в кутку бічного коридору монастиря ордену домініканців уперше відкрили руський (український) клас. У серпні 1903 року, коли Державна Польська гімназія перейшла до нового приміщення, в монастир повернулись отці домініканці. Вони відремонтували монастир, а в 1906 році Комісія консерваторів Східної Галичини затвердила план реставрації веж костелу. Члени комісії визнали за необхідне замінити престоли XIX століття. Колишню єзуїтську захристію перебудували під каплицю Скорботної Матері Божої. Реставрація Домініканського костелу тривала під керівництвом архітектора Владислава Садловського з 1908 до 1910 року. За цей час споруджено новий купол, встановлено новий орган і малі бічні вівтарі, храм електрифіковано. Художник Кароль Політинський відновив старі фрески і створив нові. Праворуч у головній наві встановлено барокову скульптуру Богородиці, яка тримала в руках поламани блискавки гніву Божого. На одній з консолей встановили фігуру Найсвятішого Серця Христа [4, с.31].

Під час Першої світової війни в Тернопіль у 1914 році зайшла російська армія. Солдати обстріляли фасад костелу, пошкодили фігури святих на фронтоні, знищили вівтар Богородиці, пограбували крамниці й склади, у монастирі влаштували конюшні, викрали дзвони та цінні речі з костелу. Відступаючи, у 1917 році російські солдати під керівництвом офіцерів підпалили та пограбували місто, перетворивши його на руїни [2, с. 80–82; 6, с. 182].

У післявоєнний період Тернопіль знову опинився під владою Польщі. Від 1920 і до 1930 року костел реставрували – відновили вежі, орган, відремонтували дах [9, с. 183]. У вересні 1939 року Тернопіль окупувала Червона армія. Відразу ж, 19 вересня, радянські солдати під командуванням офіцера методично обстрілювали із гармати Домініканський костел, згодом – підпалили. Згоріли бічні вівтарі, орган, були пошкоджені фрески. Приміщення монастиря розграбували. Це було одне з найзначніших руйнувань культових споруд з боку радянської влади [2, с. 80].

Під час перебування у місті німців до монастиря в 1942 році повернулися домініканці, які частково здійснили ремонтні роботи будівлі, накрили вежі низьким пірамідальним дахом. Та у квітні 1944 р. під час боїв за Тернопіль Домініканському костелу знову завдано значних руйнувань.

У 1959 році завершилася післявоєнна реставрація будівлі. Багатьох скульптурних елементів оздоблення не було відновлено і навіть не зроблено спроби врятувати розписи інтер'єру. Влада почала активний наступ на церкву [7]. У храмі – пам'ятці зодчества – розмістили склад. Остаточо знищили фрески внаслідок переобладнання костелу під міську художню галерею у 1978 році, що була розташована у храмі до 1989 року. Використовувати знову за призначенням храм почали з настанням незалежності України.

Таким чином, Тернопільський храм за більш як двохсотлітню історію перебував у центрі усіх історичних та політичних подій міста, відігравав важливу роль у популяризації християнських цінностей, був центром просвіти і культури. Збудований у 1778 році, за проектом, імовірно, Августа Моциньського у стилі пізнього бароко, собор не раз був зруйнований та, попри усі біди й негаразди, вистояв та відродився.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойцун Л. Домініканський костюл у Тернополі / Л. Бойцун // Тернопільський енциклопедичний словник : у 4 т. / [редкол.: Г. Яворський та ін.]. – Тернопіль : Збруч, 2008. – Т. 3 : П–Я. – С. 101.
2. Бойцун Л. Тернопіль у плінні літ: історико-краєзнавчі замальовки / Л. Бойцун. – Тернопіль, 2002. – 392 с.
3. Глубіш О. Симфонія Катедрального собору: минуле і сучасність / о. О. Глубіш, Н. Шподарунок. – Тернопіль : Джура, 1999. – 115 с.
4. Глубіш О. Катедра / О. Глубіш, Б. Новосядлий, Н. Шподарунок. – Тернопіль : Джура, 2009. – 377 с.

5. Гордієнко Г. Основні символи українського бароко / Г. Гордієнко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: Історія. – Тернопіль, 2014. – Вип. 2. – Ч. 2. – С. 142–144.
6. Григорук Н. Політика Австро-Угорщини стосовно українського питання в Галичині в кінці XIX – на початку XX ст. / Н. Григорук // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Історія. – Тернопіль, 2013. – Вип. 1. – Ч. 1. – С. 182–187.
7. Дідух Т. Особливості конфесійного життя греко-католицької церкви на Тернопільщині у 1958–1964 рр. / Т. Дідух // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Історія. – Тернопіль, 2014. – Вип. 2. – Ч. 2. – С. 123–127.
8. Дуда І. Тернопіль. Що? Де? Як? / І. Дуда, Б. Мельничук. – К., 1989. – 239 с.
9. Дуда І. Тернопіль. 1540–1944. Історико-краєзнавча хроніка. Частина I / І. Дуда. – Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2010. – 296 с.

REFERENCES

1. Boitsun, L. (2008), *Dominikanskyi kostol u Ternopoli* [Dominican Church in Ternopil], *Ternopilskyi entsyklopedychnyi slovnyk : u 4 t.* [Ternopil Encyclopedic Dictionary: in 4 volumes], [Ed. board: H. Jaworski and others.], Vol. 3, Ternopil, Vydavnycho-poligraf kombinat, p. 101. (in Ukrainian).
2. Boitsun, L. (2002), *Ternopil u plyni lit: Istoryko-kraieznavchi zamalovky* [Ternopil in current years: Historical and regional sketches], Ternopil. (in Ukrainian).
3. Glubish, O. and Shpodarunok, N. (1999), *Symfoniia Katedralnoho soboru: mynule i suchasnist* [Symphony of Cathedral Church: the past and the present], Ternopil, Dzhura. (in Ukrainian).
4. Glubish, O., Novosiadlyi, B. and Shpodarunok, N. (2009), *Katedra* [Katedra], Ternopil, Dzhura. (in Ukrainian).
5. Gordienko, G. (2014), The main characters of Ukrainian Baroque, *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. Volodymyra Hnatiuka. Serii: Istoriiia* [The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: History], Iss. 2, part 2, Ternopil, pp. 142–144 (in Ukrainian).
6. Grygoruk, N. (2013), The policy of Austria-Hungary on the Ukrainian question in Galicia in the late XIX – early XX century, *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. Volodymyra Hnatiuka. Serii: Istoriiia* [The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: History], Iss. 1, part 1, Ternopil, pp. 182–187. (in Ukrainian).
7. Didukh, T. (2014), Features of denominational life of the Greek Catholic Church in Ternopil region in the 1958–1964 years, *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. Volodymyra Hnatiuka. Serii: Istoriiia* [The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: History], Iss. 2, part 2, Ternopil, pp. 123–127. (in Ukrainian).
8. Duda, I. and Melnychuk, B. (1989), *Ternopil. Shcho? De? Yak?* [Ternopil. What? Where? As?], Kiev. (in Ukrainian).
9. Duda, I. (2010), *Ternopil. 1540–1944. Istoryko-kraieznavcha khronika. Chastyna I* [Ternopil. 1540–1944. Local and History Chronicle], Part I, Ternopil, Navchalna knyha-Bohdan. (in Ukrainian).

УДК 726.537

Роман Вільгушинський
Марія Маркович

ВИДИ І ТИПИ АРХІТЕКТУРНО-ДЕКОРАТИВНОГО ОСВІТЛЕННЯ (ПІДСВІЧУВАННЯ)

У статті розглянуто основні види архітектурно-декоративного освітлення та охарактеризовано їх застосування залежно від масштабів завдань, що виконують світлодизайнер. Проаналізовано якісні та кількісні характеристики освітлення залежно від його призначення, джерел світла та освітлювальних устаткувань, що використовують при цьому. Встановлено, що всі ці методи дають змогу кардинально перетворити зовнішність будівлі, пам'ятників та монументів, парків чи скверів.

Ключові слова: освітлення, вид, тип, архітектура, проекти.

Роман Вильгушинский
Мария Маркович

ВИДЫ И ТИПЫ АРХИТЕКТУРНО-ДЕКОРАТИВНОГО ОСВЕЩЕНИЯ (ПОДСВЕТКА)

В статье рассмотрены основные виды архитектурно-декоративного освещения и охарактеризовано их применение в зависимости от масштабов решаемых светодизайнерами задач. Проанализированы качественные и количественные характеристики освещения в зависимости от его назначения, источников света и осветительных установок, используемых при этом. Установлено, что все эти методы дают возможность кардинально преобразить облик здания, памятников и монументов, парков или скверов.

Ключевые слова: освещение, вид, тип, архитектура, проекты.

Roman Vilhushynskyi
Maria Markovych

KINDS AND TYPES OF ARCHITECTURAL AND DECORATIVE LIGHTING (HIGHLIGHTING)

The main task of architectural and decorative lighting is creation by means of light and color the integral artistic image of spatial environment.

There are two basic types of architectural lighting of spatial environment that are defined by the scope of solved problems. The first scale – landscape – is created by spatial elements of the city that are seen from far distances. The second scale – intimate – is created by the composition of structures, objects and their color decoration that are seen from close distances.

Artificial lighting should maximally identify the architectural image of building, emphasize the integrity of composition, focus on some of the most interesting details. The nature of light gradation at daylight depends on weather, time of day, season, and at artificial – location of light sources and their characteristics.

Artificial lighting, which should be part of complex city-planning solution plays an important role in the lighting of streets, squares and garden squares of cities, lighting of city monuments, obelisks, entrances to the city. Among the types of lighting can be highlighted the main ones: utilitarian lighting and architectural and decorative.

Modern technologies of lighting allow decorating the city streets and neighborhoods. All tasks of lighting design can be divided into several categories according to the nature of light perception of produced architectural and artistic image: landscape, ensemble, objective, chamber.

Creation of mood, changes of urban environment, provision of identity to monotonous quarterly building – the main tasks of light architecture. Today they are resolved with the help of new technologies, modern light sources and computer remote control.

The accumulated to date experience allows to divide methods of performing the lighting design of buildings, structures and facilities into several major types: general flood lighting, zone-direct lightning, contour-silhouette lighting, background lighting, dynamic color, designing graphics, photo and multimedia facade, contour lightning of buildings, combined methods.

Strengthening of psychophysical perception of the play of light, color, static and moving images can be made not only by combination of different methods of lighting design on the facade of a house, but by using it in everything around it – supporting structures, adjacent landscape, vegetation, sidewalks, roads and even night sky.

All these methods make it possible to completely transform the appearance of a building. In this case, for example, even the use of conventional roadside lights not as lighting, but as independent elements of created image can work for a holistic perception of overall artistic idea.

Key words: *lighting, light sources, type, architecture, projects.*

Штучне світло – це вагомий інструмент у композиційному формуванні архітектури міста в цілому, що надає широкі можливості для виконання виразних образних рішень. Вирішення головного завдання архітектурно-декоративного освітлення – це створення засобами світла і кольору цілісного художнього образу просторового середовища, що зумовлює актуальність даного дослідження.

Розглядають два основні види архітектурного освітлення просторового середовища, що визначаються масштабами вирішуваних ними завдань. Перший масштаб – ландшафтний – створюється просторовими елементами міста, які розглядаються з далеких відстаней. Другий масштаб – інтимний – створюється композицією споруд, предметів та їх кольоровим оздобленням, що розглядається з близьких відстаней.

Відомий французький архітектор Ле Корбюзьє у книзі “Архітектура ХХ століття” написав: “Архітектура, скульптура, живопис прямо залежать від простору... Суттєво важливо відзначити, що ключом до естетичної емоції служить просторова функція” [5, с. 201]. Простір насамперед пов’язаний зі світлом. Про органічний взаємозв’язок архітектури та світла відомий американській архітектор Луїс Кан висловився: “З погляду архітектури простір, що не має природного освітлення, не може вважати простором” [2, с. 13]. Природне світло матеріалізує та організує простір шляхом його наповнення і керування увагою людини. Взагалі, близько 80% інформації про навколишній простір людина отримує за допомогою зору й завдяки світлу. В темну пору доби функції природного освітлення впевнено заміняє штучне світло.

Вивченням питання освітлення, архітектурного формотворення та художньої мови зодчества займалися Ле Корбюзьє [4–5], Б. Посацький [7], М. Оболенський [6]. Принципи формування міського середовища і його естетичної оцінки завдяки освітленню досліджували Б. Черкес [8], М. Габрель [1], та ін. У наукових працях М. Яціва [9–10] досліджено, що рівень освітлення об’єктів визначають з урахуванням їх розташування та ролі, яку він відіграє при створенні світлової панорами. При цьому потрібно враховувати, що сприйняття об’єкта зблизька погіршується шляхом підвищення рівня яскравості.

Мета статті – розглянути основні види архітектурно-декоративного освітлення, охарактеризувати їх застосування залежно від масштабів завдань, що виконують світлодизайнери, проаналізувати якісні та кількісні характеристики освітлення залежно від його призначення, джерел світла та освітлювальних устаткувань, використовуваних при цьому.

Штучне освітлення має максимально виявляти архітектурний образ будинку, підкреслювати цілісність композиції, акцентувати увагу на окремих, найцікавіших деталях. Характер світлової гами при природному освітленні залежить від погоди, часу доби, пори року, а при штучному – від розташування джерел світла та їхніх характеристик [9, с. 220].

Важливу роль у забезпеченні освітлення вулиць, площ та скверів міста, освітлення міських пам’яток архітектури, обелісків, в’їздів до міста відіграє штучне освітлення, яке має бути складовою частиною комплексного містобудівного рішення. Серед видів освітлення можна

виділити основні з них – це утилітарне й архітектурно-декоративне освітлення. Утилітарне освітлення – вид освітлення, що використовують для освітлення вулиць, площ, пішохідних зон, причому є стандартизовані вимоги до кількісних та якісних показників такого освітлення.

Один з основних світлотехнічних параметрів при утилітарному освітленні – середня яскравість покриття доріг, яка визначається інтенсивністю руху транспорту. Нормовані також сліпуча дія і допустима нерівномірність розподілу яскравості дорожнього покриття, які визначають якісні показники освітлення та які залежать від правильного вибору схеми розташування освітлювальних установок [7, с. 156].

Наприклад, на вулицях із шириною проїжджої частини не більше 12 м застосовують однібічну схему освітлення, при ширині не більше 18 м використовують осьову схему, а при ширині не більше 48 м – двосторонню схему. Нормоване також відношення відстані між світильниками до висоти їх встановлення. Це відношення не повинно перевищувати 4–5 м.

Ще один параметр – показник засліпленості – характеризує сліпучу дію утилітарних освітлювальних установок.

Окрім вуличних світильників, до засобів утилітарного освітлення належать також світлові знаки і покажчики, які використовують для орієнтації водіїв та пішоходів.

Нормативних показників для архітектурно-декоративного освітлення нема. А створення світлового комфорту забезпечують:

- освітленням за допомогою заливаючого світла прожекторів фасадів будинків, пам'ятників, фонтанів, зелених насаджень і т.ін.;
- освітленням контурів будівель за допомогою люмінесцентних ламп та світлодіодних стрічок;
- підсвічуванням люмінесцентними та світлодіодними джерелами випромінювання окремих частин будівель;
- використанням світлової реклами і т. д.

Середня освітленість фасадів будівель і пам'ятників за низької яскравості фону (1 кд/м^2) має бути не менше 20–30 лк, а з темним фоном – не менше 100–200 лк.

Середня освітленість вітрин крамниць, що виходять на вулиці та площі, визначається категорією останніх, і для вищих категорій встановлена на рівні 500 лк і вище.

Із огляду на ці показники архітектурно-декоративне освітлення можна поділити на: динамічне підсвічування – це мигаючі та біжучі вогні, які окреслюють форму будівель та їх розміри і статичне декорування – приховане підсвічування. Для досягнення потрібного ефекту застосовують розсіяні потоки світла [3, с. 109].

Сучасні технології освітлення дають змогу прикрасити міські вулиці й квартали. За характером світлового сприйняття створюваного архітектурно-художнього образу всі завдання світлового дизайну можна поділити на кілька категорій:

- ландшафтний – найглобальніший масштаб, що охоплює великі архітектурні панорами і перспективи та видимий з великої відстані;
- ансамблевий – проміжний, місцевий рівень, прив'язаний до певної взаємозалежної групи об'єктів (сприйняття з рухомого автомобіля);
- об'єктний – локальний масштаб певного об'єкта, видимий з точки зору пішохода;
- камерний – дрібний фрагмент великого об'єкта або частина невеликої архітектурної форми, яка сприймається з невеликої відстані при затримці біля нього.

Створення настрою, зміна навколишнього міського середовища, надання індивідуальності монотонній поквартальній забудові – ось головні завдання світлової архітектури. Вирішують їх сьогодні за допомогою нових технологій, сучасних джерел світла та комп'ютерного дистанційного керування ними.

Накопичений до нинішнього дня досвід дає змогу уточнити методи виконання світлового оформлення будівель і споруд на кілька основних типів:

- загальне заливаюче освітлення – дає змогу яскраво і контрастно виділити із загального світлового фону міської забудови всю будівлю або будову цілком, а також окремі його великі частини, сконцентрувавши на ньому увагу;

- зонально-локальне освітлення – підкреслює окремі естетично-виразні або характерні фрагменти фасаду, а також періодично повторювані елементи;
 - контурне підсвічування будинків – посилювати психофізичне сприйняття гри світла, кольору, статичних і рухомих зображень можна не тільки комбінацією різних методів світлового оформлення на фасаді одного будинку, а й при їх використанні до всього його оточення – допоміжних споруд, прилеглої ландшафту, рослинності, тротуарах, дорогах і навіть нічного неба;
 - контурно-силуетне освітлення – використовують для виділення окремих самостійних елементів фасаду (колон, балконів, карнизів, портиків, скульптурних груп та інших) шляхом установки світильників позаду об'єктів або під кутами до них;
 - фонове підсвічування – застосовують як допоміжне і створює фонове поле або світловий візерунок для контрастніших і яскравіших світлових плям;
 - динамічний колір – створення художніх образів за допомогою зміни кольірних полів підсвічування фасаду замиського будинку;
 - проектує графіка – проекція статичних або рухомих зображень на фасад будівлі;
 - фото- і мультимедійний фасад – перетворення фасаду у величезний мультимедійний екран, здатний відтворювати фотографії або відео-фрагменти;
 - комбіновані методи – з'єднання різних методів разом або їх застосування на окремих частинах фасаду будівлі для посилення художнього ефекту.
- Усі перелічені типи освітлення можуть забезпечувати підсвічування об'єктів просторового дизайну – як статичне, так і динамічне (див. табл. 1).

Таблиця 1

Застосування типів освітлення для створення статичного і динамічного підсвічування об'єктів просторового дизайну

Підсвічування	Категорія	Тип освітлення
статичне	Ландшафтний	Контурно-силуетне освітлення
		Фонове підсвічування
	Ансамблевий	Загальне заливаюче освітлення
		Комбіновані методи
	Об'єктний	Контурно-силуетне освітлення
		Фонове підсвічування
	Камерний	Фонове підсвічування
		Комбіновані методи
динамічне	Ландшафтний	Зонально-локальне освітлення
		Фото- і мультимедійне
		Динамічний колір
		Комбіновані методи
	Ансамблевий	Загальне заливаюче освітлення
		Динамічний колір
	Об'єктний	Фонове підсвічування
		Проектувальна графіка
		Динамічний колір
	Камерний	Фонове підсвічування
		Динамічний колір
		Комбіновані методи

Отже, всі ці методи дають змогу повністю перетворити зовнішність будівлі, пам'ятників та монументів, парків і скверів. У більшості випадків при проектуванні архітектурних просторів доцільно використовувати окремо один з типів підсвічування. Наприклад, навіть використання звичайних придорожніх ліхтарів не як освітлювальних приладів, а як

самостійних елементів створюваного образу може працювати на цілісне сприйняття загальної художньої ідеї. Проте досвідчені дизайнери у динамічних проектах поєднують кілька типів підсвічування одночасно, або динамічну зміну одного із типів підсвічування іншим.

ЛІТЕРАТУРА

1. Габрель М. М. Методологічні основи просторової організації містобудівних систем (на прикладі Карпатського регіону України): дисертація доктора техн. наук: спец. 05.23.20 "Містобудування та територіальне планування" / Габрель Микола Михайлович. – Державний НДІ теорії та історії архітектури і містобудування. – К., 2002. – 492 с.
2. Кан Луис. Пространство и вдохновение / Кан Луис // Современная архитектура. – 1969. – № 2. – С. 12–18.
3. Кліщ О. А. Світлові технології як художній засіб у формуванні образу міського середовища / О. Кліщ // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті: наук.-техн. збірник. – Харків : ХДАДМ, 2012. – Вип. 2. – С. 109–111.
4. Ле Корбюзье. Архитектура XX века / Ле Корбюзье ; [Перевод с французского В. Н. Зайцева и В. В. Фрязинова, сост. М. В. Толмачев, ред. С. Д. Комаров, послеслов. К. Т. Топуридзе]. – 2 изд. – М. : Прогресс, 1977. – 303 с.
5. Ле Корбюзье. Архитектура XX века / Ле Корбюзье. – М. : Прогресс, 1970. – 238 с.
6. Оболенский Н. В. Архитектурная светология / Н. В. Оболенский // Светотехника. – 1997. – № 6. – С. 2–8.
7. Посацький Б. С. Простір міста і міська культура (на зламі XX–XXI ст.) / Б. С. Посацький. – Львів : вид-во Львівської політехніки, 2007. – 208 с.
8. Черкес Б. С. Національна ідентичність в архітектурі громадських центрів столичних міст в умовах ідеологічної детермінації / автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. архітектури: спец. 18.00.01 "Теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури" / Черкес Богдан Степанович. – Київський національний університет будівництва та архітектури. – К., 2006. – 36 с.
9. Яців М. Б. Особливості організації штучного освітлення сакральних просторів традиційної й сучасної церкви / М. Б. Яців // Вісник Національного університету "Львівська політехніка": Архітектура. – 2014. – № 793. – С. 217–224.
10. Яців М. Б. Концептуальні засади світлового дизайну історичних будівель і пам'яток архітектури / М. Б. Яців // Вісник Національного університету "Львівська політехніка": Архітектура. – 2010. – № 674. – С. 223–229.

REFERENCES

1. Habrel, M. (2002), "Methodological foundations of urban spatial organization (for example, the Carpathian region of Ukraine)", The dissertation of the Doctoral Technical Sciences. Specials 05.23.20 "Urban and territorial planning", State Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, Kyiv, 492 p. (in Ukrainian).
2. Kan, Luis (1969), Space and inspiration, *Sovremennaya arkhitektura* [Modern architecture], no. 2, pp. 12–18. (in Russian).
3. Klishch, O. A. (2012), Light technology as an artistic tool in shaping the image of the urban environment, *Tradysii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti: nauk.-tekhn. zbirnyk* [Tradition and innovation in higher architectural and artistic education: science-Techn. collection], Kharkiv, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Iss. 2, pp. 109–111. (in Ukrainian).
4. Le Corbusier (1977), Architecture of the XX century, Translation from French by V. Zaitsev and V. Fryazinov, compiled by M. Tolmachev, editor S. Komarov, afterword by K. Topuridze, 2 edition, Moscow, Progress. (in Russian).
5. Le Corbusier (1970), Architecture of the XX century, Moscow, Progress. (in Russian).
6. Obolenskyi, N. V. (1997), Architectural Lighting, *Svetotekhnika* [Lighting technology], no. 6, pp. 2–8. (in Russian).
7. Posatskyi, B. S. (2007), *Prostir mista i miska kultura (na zlami XX–XXI st.)* [Space of the city and urban culture (at the turn of XX–XXI centuries)], Lviv, publisher of Lviv Polytechnic. (in Ukrainian).

8. Cherkes, B. S. (2006), "National identity in architecture community centers of capital cities in terms of ideological determination", Thesis abstract for Doct. Sc. (Architecture), 18.00.01, Kyiv National University of Construction and Architecture, Kyiv, 36 p.
9. Yatsiv, M. B. (2014), Features of the organization artificial lighting the sacred spaces of traditional and modern churches, *Visnyk Natsionalnoho universytetu "Lvivska politekhnika": Arkhitektura* [Proceedings of the National University "Lviv Polytechnic": Architecture], no. 793, pp. 217–224. (in Ukrainian).
10. Yatsiv, M. B. (2010), Conceptual principles of lighting design historic buildings and monuments, *Visnyk Natsionalnoho universytetu "Lvivska politekhnika": Arkhitektura* [Proceedings of the National University "Lviv Polytechnic": Architecture], no. 674: pp. 223–229. (in Ukrainian).

УДК 725.94

Наталія Дацюк

ОСНОВНІ НАПРЯМКИ РОЗВИТКУ АРХІТЕКТУРИ ТЕРНОПОЛЯ У ПІСЛЯВОЄННИЙ ЧАС (1944–1965 РОКИ)

У статті розглянуто питання розвитку архітектурно-планувальної структури міста Тернополя у повоєнні часи, принципи організації архітектурних ансамблів, які створювали художній образ міста. Висвітлено зміну стилістичної спрямованості у формуванні обличчя центральної частини Тернополя, що найповніше проявилась у громадських спорудах, які вважаються композиційними акцентами вулиць, площ, скверів і визначають художній образ міста. Досліджено участь архітекторів того часу в становленні архітектурно-мистецького середовища обласного центру.

Ключові слова: архітектура, неокласицизм, фронтон, капітель, сквер, фонтан.

Наталія Дацюк

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ АРХИТЕКТУРЫ ТЕРНОПОЛЯ В ПОСЛЕВОЕННОЕ ВРЕМЯ (1944–1965 ГОДЫ)

В статье рассмотрены вопросы развития архитектурно-планировочной структуры города Тернополя в послевоенное время, принципы организации архитектурных ансамблей, которые создавали художественный образ города. Освещены изменения стилістической направленности в формировании облика центральной части Тернополя, которая наиболее полно проявилась в общественных зданиях, которые считаются композиционными акцентами улиц, площадей, скверов и определяют художественный образ города. Рассмотрено участие архитекторов того времени в становлении архитектурно-художественной среды областного центра.

Ключевые слова: архитектура, неоклассицизм, фронтон, капитель, сквер, фонтан.

Natalia Datsiuk

MAIN DIRECTIONS OF TERNOPIL ARCHITECTURE DEVELOPMENT IN THE POST-WAR PERIOD (1944–1965 YEARS)

The study of the main directions of the architecture development of Ternopil in the period between the 1945–1965 is especially relevant lately. Given that, today a new general plan of the city is developed, it provides for a more compact planning of the administrative center territory, the building of parks and green areas is being carried out. It is interesting to know which architects took an active

part in the development of the administrative center at that time, the influence of the city's leadership on the processes of construction and development of urban infrastructure.

In April 1944, the Soviet army liberated the territory of Ternopil from the German troops. The city was completely destroyed. It was necessary to restore the regional center. At that time there was a shortage of qualified specialists in the field of architecture and construction. No one wanted to go to work in the city, because there were no adequate working and housing conditions.

An interesting town-planning development of the postwar period is the restoration project of the almost destroyed Ternopil. In 1945, the specialists of the "Dipromisto" (architects V. Novykov, N. Panchuk) in a very short time fulfilled the layout of the central part of the city on the spot, and today it practically remains the same.

According to the general layout, developed by the project organization "Dipromisto", the central part of the city in the period between the 1946–1948 was rebuilt in the previously existing limits. 14 destroyed houses were rebuilt along the boulevard of T. Shevchenko (Stalin Street), in addition, a new building of the cinema "Peremoha" for 500 seats was built by the architect A. N. Maslov (pic. 1).

In the postwar decades, new theaters were built in Ukraine. They were built according to the traditional scheme, with a grand entrance portico, sequential placement of a cash vestibule and a foyer that surrounds the auditorium and the scene with the service rooms. Such a theater was built in Ternopil (in 1953 by the architects I. Mykhailenko, F. Chornovol, V. Novikov).

After the World War II, architecture of "social realism" appeared in Ternopil. It was then when the so-called Stalin's houses began to be built. Typical projects of residential houses have not been developed yet, housing construction has been carried out according to individual projects, so special attention is drawn to the "house on the stairs" at number 39 on the street of Kniazia Ostrozkoho in Ternopil, architect Volovets Volodymyr Vasylovych (Pic. 3). This first "stalinka" became the new face of the city, which connected the pomposity of finishing the elements of the facades of the house using traditional, improved architectural forms (pic. 4).

In the fifties of the XXth century there is a large-scale renovation of the urban territory of Ternopil. A large water basin with the area of 400 hectares is being built on the River Seret, and it has changed the city and gave it a peculiar artistic image. The park named after T. Shevchenko was established, it stretched along the eastern shore of water basin.

During the socialist reconstruction and atheistic hysteria, thousands of masterpieces of national architecture were destroyed on the territory of Ukraine. Among the lost architectural pearls of Ternopil is the Parafial Church of the Blessed Virgin Mary of Relentless Help, built during 1904–1908. The Central Universal Department Store was built on its place (pic. 6), architects V. Novykov, I. Mykhailenko, F. Chornovol.

It can be concluded that between the 1945 and 1965, almost completely destroyed Ternopil was raised from ruins and fires, architectural ensembles of the city center were created, residential, public, cultural and educational institutions were built, street infrastructure was expanded by building squares, boulevards, garden squares, parks were planted with trees, beautification of adjoining territory of Ternopil lake was also carried out. The architectural and artistic environment of the postwar city was actively formed.

Key words: architecture, neoclassicism, pediment, capital, garden square, fountain.

Дослідження основних напрямків розвитку архітектури міста Тернополя протягом 1945–1965 рр. нині особливо актуальне. Адже сьогодні розроблений новий генеральний план міста, в якому передбачено ущільнене планування території обласного центру, триває забудова територій парків та зелених зон.

Архітектура Тернополя є об'єктом для досліджень багатьох науковців, істориків, архівістів, мистецтвознавців, краєзнавців, журналістів. Серед них – Л. Бойцун [2–3], Я. Пелехатий [10], І. Дуда, Б. Мельничук [6] та ін. Проте питання розвитку архітектурно-планувальної структури міста Тернополя у повоєнні часи (1945–1965 р.) детально не було досліджено.

Мета статті – висвітлити основні напрямки розвитку архітектурно-планувальної структури міста (1944–1965 р.), конкретизувати, яким чином формували архітектурно-мистецького середовище повоєнного міста, визначити авторів, причетних до створення образу центральної частини міста.

У квітні 1944 року радянська армія вибила з Тернополя нацистсько-німецькі війська. Місто було повністю зруйноване. Постало завдання відбудови обласного центру. Тоді відчувалася гостра нестача кваліфікованих спеціалістів у галузі архітектури та будівництва. У місто майже ніхто не хотів їхати працювати, тому що не було відповідних умов праці та житла.

На той час при Раді міністрів УРСР створили Управління у справах архітектури. Обласний відділ у справах архітектури при Тернопільському облвиконкомі очолив М. П. Бишов, який одночасно виконував обов'язки уповноваженого Спілки архітекторів України у м. Тернополі. Микола Павлович Бишов народився у 1905 році. 1935 року закінчив Московський архітектурний інститут [4, с. 8].

У генеральних планах, що розробляли в ті роки, значну увагу приділяли виявленню основної ідеї формування міста – напряму його територіального розвитку. В них визначали принципи організації архітектурних ансамблів, площ і композиційних вузлів, які створювали художній образ міста [7, с. 426].

Цікавою містобудівною розробкою повоєнного періоду є проект відбудови майже зруйнованого Тернополя. У 1945 році фахівці “Діпромiста” (архітектори В. Новиков, Н. Панчук) у стислі терміни виконали на місці схему розпланування центральної частини міста, яку в загальному ми бачимо сьогодні. Укрупнено квартали зі збереженням пам'яток архітектури, створено нові магістралі, пішохідні вулиці, площі й бульвар, по осі якого розмістили театр [7, с. 425].

Український радянський архітектор Володимир Новиков у статті під назвою “Яким буде відроджений Тернопіль” (1945 р) написав: “Тернопіль в минулому в основній частині – місто тісноти. В ньому не було центру, вулиці надто вузькі, їх сполучення було дуже складним. Кwartали міста були надмірно маленькими, будинки притиснуті один до одного. Така багата по своїй забудові вулиця, як Першого травня складалася з трьох вузьких зламів, через що при незначному відносному рухові там часто траплялися нещасні випадки. Нами детально розроблений центральний район міста, в композиції якого провідну роль відіграє нова площа з проспектом. На площі, розміром більше гектара, розміщені нові будівлі – будинок Рад і драматичний театр. Вежа будинку Рад замикає магістраль, що йде на площу від вокзалу”, – зазначив автор статті про генплан міста [8].

Територія перед залізничним вокзалом мала вигляд, зовсім несхожий на теперішній. Залізнична колія для товарних поїздів проходила перед вокзалом. За таке розташування радянські архітектори піддали критиці своїх попередників і запланували створення привокзальної площі у тому вигляді, який маємо сьогодні. У перший повоєнний рік було побудовано залізничну станцію “Товарна” в мікрорайоні “Новий Світ”. Утворено площу перед вокзалом [7, с. 441].

Відповідно до схеми генплану, яку розробила проектна організація “Діпромiста”, центральну частину міста за 1946–1948 роки відбудовували у раніше існуючих межах. Відновлювали 14 зруйнованих будинків на бульварі Т. Шевченка (вул. Сталіна), крім цього, будували нову споруду кінотеатру “Перемога” на 500 місць – архітектор А. Маслов, у цей час він виконував обов'язки головного архітектора міста [5, арк. 6].

Зміна стилістичної спрямованості найповніше проявилась у громадських спорудах, які стали композиційними акцентами вулиць, площ і визначили художнє обличчя міста. Фасади цих споруд прикрашали елементами класичних форм. Архітектурі громадських споруд притаманна урочистість, а фасадам – симетричність [7, с. 429].

Кінотеатр “Перемога” (рис. 1) був найкращим у місті, з просторим фойє, читальним залом, естрадою. Архітектурний стиль кінотеатру – неокласицизм. Головний фасад має трикутний фронтон, де зосереджено композицію з барельєфним зображенням прапорів. Фронтон опирається на десять колон, увінчаних іонічними капітелями, по обидва боки від головного входу, над боковими дверима між спареними колонами встановлені великі вікна.

Варто зазначити, що у післявоєнний час Тернопільський обласний відділ у справах архітектури працював у складних умовах – не було достатньо досвідчених кваліфікованих кадрів, не було житла для працівників, належних побутових умов. З 1944 до 1949 року “Облпроект” за вказівкою міськради переселявся шість разів, у напівзруйновані приміщення без опалення та умов праці [5, арк. 4].



Рис. 1. Кінотеатр “Перемога”



Рис. 2. Вхід у парк імені Тараса Шевченка

Із 1947 до 1956 року головним архітектором міста Тернополя був призначений Г. А. Карасьов. Він народився 1918 року в місті Харкові. Геннадій Карасьов у 1940 році закінчив Харківський інститут інженерів комунального будівництва. Протягом 1956–1975 рр. працював начальником відділу у справах будівництва й архітектури Тернопільського обласного виконкому. В 1974 році став членом Спілки архітекторів СРСР. У 1975–1977 рр. – головний спеціаліст, начальник технічного відділу Тернопільського філіалу проектного інституту “Діпроцивільпромбуд” [7, с. 32].

Після Другої світової війни в Тернополі постали зразки архітектури “соцреалізму”. Саме тоді почали споруджувати так звані “сталінські” будинки. Типові проекти житлових будинків ще не були розроблені, житлове будівництво здійснювали за індивідуальними проектами, тому особливу увагу привертає “будинок на сходах” під номером 39 на вулиці Князя Острозького, архітектор Володимир Васильович Воловець (рис. 3). Ця “сталінка” стала першим фрагментом нового обличчя міста, поєднала помпезність оздоблення елементів фасадів будинку з використанням традиційних, однак удосконалених архітектурних форм (рис. 4) [1].



Рис. 3. Житловий будинок, вулиця Острозького, 39 у м. Тернополі



Рис. 4. Фрагмент фасаду житлового будинку вул. Острозького, 39 (фото Віктора Мадрі)

У п'ятдесяті роки ХХ століття відбулося масштабне оновлення міської території Тернополя. Облаштоване велике водосховище на річці Серет з вищим рівнем води та більшою площею (400 га), яке змінило місто й надало йому своєрідного художнього образу [7, с. 425]. Закладено парк імені Тараса Шевченка, що простягнувся вздовж східного берега водойми. Частково відреставрований Старий замок, у якому згодом розмістився Палац спорту. Набережна вздовж парку була оформлена в неокласичному стилі. Вхід у парк імені Тараса Шевченка (рис. 2) прикрашений колонадою півкруглої форми з восьми квадратних колон, увінчаних коринфською капітеллю, що підтримували антаблемент. З двох боків колонади примикали прямокутні портики.

У 1956 році була розроблена документація на Тернопільський універмаг, кооперативний технікум, обласну лікарню.

У післявоєнні десятиріччя в Україні будували нові театри. Їх споруджували за традиційною схемою, з парадним портиком входу, послідовним розміщенням касового вестибюля та фойє, що напівкільцем оточує глядацький зал і сцену з обслуговувальними приміщеннями. Такий театр зведено і в Тернополі (архітектори І. Михайленко, Ф. Чорновол, В. Новиков) [7, с. 437].

Приміщення драмтеатру (рис. 5) споруджено на місці зруйнованого під час Другої світової війни будинку Польського державного банку. Архітектурний стиль драмтеатру – неокласицизм. Прямокутний будинок виконано з цегли, окремі елементи – з тесаного каменю. Головний південний фасад розкішно декорований. Його портик опирається на вісім кам'яних колон, завершених капітелями. У трикутному фронтоні зосереджено сюжетну композицію з барельєфним зображенням Тараса Шевченка в центрі, по краях – скульптурне зображення колгоспниці зі снопом у високо піднятій руці, фігури будівельника, юнака з розгорнутою книгою, скрипальки, танцівниці, які розкривають визначену скульптором тему в дусі радянського патріотизму “Вільна праця і радісний відпочинок”. По краях фронтона – об'ємні вази з плодами, завершує його скульптурна композиція з трьох постатей – жінки і двох чоловіків. Автор проекту фронтона – скульптор Георгій Шпак. Стеля портика прикрашена ліпними розетами з гранітними плитами. На краях фасад має по дві пілястри, аналогічні за розміром та декором з колонами. Портали дверей оформлені пілястрами з композитною капітеллю. Обрамлення прямокутних вікон першого і другого поверхів профільоване з ліпниною. У площині під карнизом вікна, – арабесковий орнамент. До портика ведуть 15 кам'яних східців з двома гранітними кулями в підставках. Перед головним фасадом – чотири чавунні ліхтарі на гранітних полірованих базах [11].



Рис. 5. Драмтеатр ім. Т. Шевченка, архітектори І. Михайленко, В. Новиков, Ф. Чорновол



Рис. 6. ЦУМ, архітектори І. Михайленко, В. Новиков, Ф. Чорновол

Залишив свій слід Володимир Новиков і на вулиці Руській. Саме в його схемі планування Руська запроектована широкою. Архітектор вважав за необхідне зробити більш “організований зв’язок” окремих районів з центром міста, розширивши магістраль за рахунок сторони з парними номерами будівель. Тривалий час після війни по середині Руської була пішохідна зона. Більше того, проект Новикова передбачав формування ще одного скверу в центрі міста, а саме вздовж цієї вулиці. Сквер планували від рогу сучасної вул. Шашкевича аж до вул. Танцорова [8].

Під час соціалістичної реконструкції і атеїстичної істерії на теренах України знищено тисячі шедеврів національного зодчества [7, с. 447]. Серед втрачених архітектурних перлин Тернополя – Парафіяльний костел Пресвятої Діви Марії Неустанної Помочі, зведений у 1904–1908 роках. Величний собор того часу був найвищою спорудою міста. На Генплані обласного центру 1945 року храм навіть був позначений, на відміну від Церкви Різдва Христового. Можливо, ця церква теж підлягала знесенню [3, с. 128]. У 1954 році надзвичайної краси костел був, на жаль, зруйнований. На його фундаментах збудовано ЦУМ (рис. 6), архітектори В. Новиков, І. Михайленко, Ф. Чорновол.

Із 1956 до 1973 року головним архітектором міста був Е. Е. Гронський. Едуард Гронський народився 15 січня 1929 року в Жмеринці на Вінничині. У 1954 році закінчив Львівський політехнічний інститут за спеціальністю “Архітектура”. Працював в організації “Облпроект” (1954–1956 рр.), у “Діпроцивільпромбуді” (1973–1983 рр.), Всесоюзному проектно-конструкторському інституті “Світло” (1983–1989 рр.) [1].



Рис. 7. Фонтан “Каскад”, архітектор Е. Е. Гронський



Рис. 8. Кооперативний коледж по вул. Руська, архітектор Е. Е. Гронський

Він розробив проект ансамблю торгово-кооперативного технікуму, згодом виконав проект відбудови та реконструкції готелю “Україна”, приміщення “Діпроцивільпромбуду”, виробничого комплексу інституту ВПКТІ “Світло”, майдану Волі, монументу Слави в однойменному парку, житлові будинки у Тернополі. Також Е. Гронський створив відомий у Тернополі в парку імені Т. Шевченка фонтан “Каскад”, що складається з верхнього фонтану і водоспаду. Шестиступеневий фонтан веде до Набережної. У вечірні години його освітлювали кольорові ліхтарі, що додавало йому чарівності.

Отже, на основі архівних матеріалів за 1945–1965 роки обласного відділу у справах архітектури при Тернопільському облвиконкомі, та опираючись на дослідження науковців, можна зробити висновок, що у повоєнний час піднято з руїн і згарищ майже повністю знищений Тернопіль, створено архітектурні ансамблі центру міста, споруджено житлові, громадські та культурно-освітні заклади, розширена вулична інфраструктура шляхом утворення площ, бульварів, скверів, здійснено додаткове озеленення парків, благоустрій

прилеглої території Тернопільського ставу. Сформувалось архітектурно-мистецьке середовище повоєнного міста, який нині милує око місцевих мешканців і туристів нашого міста.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архітектура повоєнного Тернополя (1945–1965 р.): розмова з архітекторами м. Тернополя: Бачинський Л. П., Водоп'ян А. І., Кичко М. В. та ін. / [підготувала Наталія Дацюк] // ТВП “Тернопільархпроект”. – 2017. – 13–14 березня.
2. Бойцун Л. Домініканський костюл у Тернополі / Л. Бойцун // Тернопільський енциклопедичний словник : у 4 т. / [редкол.: Г. Яворський та ін.]. – Тернопіль : ВПК Збруч, 2008. – Т. 3 : П–Я. – С. 101.
3. Бойцун Л. Тернопіль у плині літ: Історико-краєзнавчі замальовки / Л. Бойцун. – Тернопіль : Джура. 2003. – 392 с.
4. Державний архів Тернопільської області, Ф. Р-1242. Тернопільський обласний відділ у справах будівництва і архітектури виконкому Тернопільської обласної ради народних депутатів, м. Тернопіль. – Оп. 1. – Спр. 138. Звіт про роботу спілки архітекторів м. Тернопіль 1952 р. – 9 арк.
5. Державний архів Тернопільської області, Ф. Р-1242. Тернопільський обласний відділ у справах будівництва і архітектури виконкому Тернопільської обласної ради народних депутатів, м. Тернопіль. – Оп. 2. – Спр. 83. Звіт про роботу Державного архітектурно-будівельного контролю 1947 р. – 12 арк.
6. Дуда І. Тернопіль. Що? Де? Як? / І. Дуда, Б. Мельничук. – К. : Мистецтво, 1989. – 239 с.
7. Історія української архітектури / Авсеєв Ю. С., Вечерський В. Е., Годованюк О. М. та ін. ; [під ред. В. І. Тимофієнка]. – Київ : Техніка, 2003. – 472 с.
8. Наджога Н. Генеральний план, відбудова і руйнування Тернополя в 1945-му. Як це було [Електронний ресурс] / Назарій Наджога // Режим доступу: /https://doba.te.ua/post/28949 (дата звернення 19.03.2017). – Назва з екрана.
9. Павлів Я. Карасьов Геннадій Іванович / Я. Павлів // Тернопільський енциклопедичний словник : у 4 т. / [редкол.: Г. Яворський та ін.]. – Тернопіль : Видавн.-поліграф. комбінат “Збруч”, 2005. – Т. 2 : К–О. – С. 32.
10. Пелехатий Я. Архітектура Тернопільщини / Я. Пелехатий // Тернопільський енциклопедичний словник : у 4 т. / [редкол.: Г. Яворський та ін.]. – Тернопіль : Видавн.-поліграф. комбінат “Збруч”, 2004. – Т. 1: А–Й. – С. 51–55.
11. Юрко І. Драмтеатр під мікроскопом. Зовнішній вигляд [Електронний ресурс] / Ірина Юрко // Режим доступу: http://poglyad.te.ua/ (дата звернення 19.03.2017). – Назва з екрана.

REFERENCES

1. Architecture postwar Ternopil (1945–1965), Conversation with architects of Ternopil: Bachinskiy, L., Vodopyan, A., Kychko, M. Ets., Prepared by Natalia Datsiuk, TVP “Ternopilarhproekt”, 2017, March 13–14. (in Ukrainian).
2. Boitsun, L. (2008), Dominican church in Ternopil, *Ternopilskiy entsyklopedychnyi slovnyk : u 4 t.* [Ternopil Encyclopedic Dictionary, in 4 vols.] Foreword G. Yavorskyi, Ternopil, Zbruch, Vol. 3, p. 101. (in Ukrainian).
3. Boitsun, L. (2003), *Ternopil u plyni lit: Istoryko-kraieznavchi zamalovky* [Ternopil in current years. Historical and regional sketches], Ternopil, Dzhura. (in Ukrainian).
4. *Derzhavnyi arhiv Ternopilskoï oblasti* [State archive of Ternopil region], fund R – 1242. Ternopil Regional Department for Construction and Architecture of the executive committee of Ternopil regional council deputies, Ternopil, des. 1, case 138 Report on the Union of Architects Ternopil city 1952, 9 pages. (in Ukrainian).
5. *Derzhavnyi arhiv Ternopilskoï oblasti* [State archive of Ternopil region], fund R – 1242. Ternopil Regional Department for Construction and Architecture of the executive committee of Ternopil regional council deputies, Ternopil, des. 2, case 83 Report of the State Architectural and Construction Control, 1947, 12 pages. (in Ukrainian).

6. Duda, I. and Melnychuk, B. (1989), *Ternopil. Shcho? De? Yak?* [Ternopil. What? Where? As?], Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
7. Tymofiienko, V. (2003) *Istoriia ukrainskoi arkhitektury* [History of Ukrainian architecture] Kyiv, Tekhnika. (in Ukrainian).
8. Nadzhoha, N. (2016), *Heneralnyi plan, vidbudova i ruinuвання Ternopolia v 1945. Yak tse bulo* [General plan of destruction and rebuilding of Ternopil in 1945. As it was], available at: <http://doba.te.ua/post/28949>. (in Ukrainian).
9. Pavliv, Ya. (2008), Karasiov Gennady Ivanovich, *Ternopil'skyi entsyklopedychnyi slovnyk : u 4 t.* [Ternopil Encyclopedic Dictionary, in 4 vols.] Foreword G. Yavorskyi, Ternopil, Zbruch, Vol. 2, p. 32. (in Ukrainian).
10. Pelekhayti, Ya. (2004), Architecture of Ternopil region, *Ternopil'skyi entsyklopedychnyi slovnyk : u 4 t.* [Ternopil Encyclopedic Dictionary, in 4 vols.] Foreword G. Yavorskyi, Ternopil, Zbruch, Vol. 1, p. 51–55. (in Ukrainian).
11. Yurko, I. (2016), *Dramteatr pid mikroskopom. Zovnishnii vyhlid* [Drama theater under the microscope. Appearance], available at: <http://poglyad.te.ua>. (in Ukrainian).

УДК 7.071.1

Михайло Кузів

ЕКСПРЕСИВНІ ГЛИБИНИ ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКА ДМИТРА ШАЙНОГИ

У статті висвітлено особливості творчого доробку заслуженого діяча мистецтв України, тернополянина Дмитра Шайноги як носія традиційної львівської школи живопису з притаманним їй тяжінням до формалістичних тенденцій. Розкрито внесок художника у культурно-мистецьке життя краю. Охарактеризовано постімпресіоністичні з виразними елементами експресіонізму риси пейзажних полотен Дмитра Шайноги на тлі панівного на той час соцреалізму.

Ключові слова: соцреалізм, експресіонізм, стилістика, пейзаж, живопис.

Михаил Кузив

ЭКСПРЕССИВНЫЕ ГЛУБИНЫ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКА ДМИТРИЯ ШАЙНОГИ

В статье освещены особенности творчества заслуженного деятеля искусств Украины, тернополянина Дмитрия Шайноги как носителя традиционной львовской школы живописи с присущим ей тяготением к формалистическим тенденциям. Раскрыт вклад художника в культурно-художественную жизнь края. Охарактеризованы постимпрессионистические с выразительными элементами экспрессионизма черты пейзажных полотен Дмитрия Шайноги на фоне господствующего в то время соцреализма.

Ключевые слова: соцреализм, экспрессионизм, стилестика, пейзаж, живопись.

Mykhailo Kuziv

THE EXPRESSIVE DEPTHS CREATIVITY OF ARTIST DMYTRO SHAINOHA

This article talks about the peculiarities of creative heritage of the Honored Artist of Ukraine, a member of the Ternopil Association of the Union of Artists of Ukraine, Dmytro Shainoha. The

research urgency is caused by the decline of the professional level of national schools of painting, and as a result – not very good study a younger generation of artists and the loss of many of the important features of the paintings.

One of the reasons for this phenomenon, the author considers, is insufficient lighting of artistic names in nomination “Classic”, that deserve special attention, as they are the bearers of national schools of painting, traditional in their interpretations and technique. Especially it is important to display the creativity of Ternopil artists because of insufficient attention of professional art critics to it.

It is carried out the detailed analysis of the biographical, critical, factual publications and visual material from the heritage of Dmytro Shainoha. It is concluded that the priority remains the show features of the paintings of the artist that allow to speak about existence of the modern trends in Ternopil painting of socialist realism that established on the background at that time. The article is based on own memories and retrospective analytical comparison of the artist with contemporary European trends in painting.

Summarized the key points of the biography of the artist, which help to justify the choice that is made by the artist of the topic image, the patriotic sentiment, sacredness. Revealed the contribution of Dmytro Shainoha to the cultural life of Ternopil. In particular, it is characterized his early series of graphic works that show landscapes of the post-war Ternopil, the cycle of “Kamianets-Podilskyi”, a series of local and Siberian landscapes, a series devoted to the history of Ukraine, monumental mosaic and others which have undoubted artistic value.

Dmytro Shainoha is shown primarily as a landscape painter, who is able to model and execute complex epic composition. Especially expressive of the artist’s works the author considers epic and panoramic landscapes, which are characterized by distinct expression, a special stroke, hundreds of shades and color transitions. In particular, it is made art analysis of paintings “The bitter memory of Siberia”, “Sayano-Shushensk expedition”, “Boat station”, “My land” as the most significant.

They are fundamentally different from those in the period of socialist realism easel works with signs of innovation, which is tangible in color vision, and monumentality, formulation of the composition, expressiveness of lines and shapes, expressive color. Drawing parallels with the works of the best representatives of the schools of painting in Europe, namely the French Impressionists and post Impressionists, particularly Paul Cézanne, Maris de Vlaminckom, Vincent van Gogh, Edvard Munch, as well as Bulgarian artists of the second half of the twentieth century.

The study introduced the group of Dmytro Shainoha paintings that have not previously been characterized and published, in particular, they are “The Winter silence”, “Summer still life”, “On the river”.

All in all, almost all the artistic heritage of Dmytro Shainoha is characterized by expressive plasticity, generalization of the arrays of color, propensity to reflection of panoramele space, which suggests the transfer that is rather impression of nature than the actuality of the environment. It is proved that this style of performance brings the characterized works to the post-impressionism with elements of expressionism, and the author is considered as a bold experimenter and a bright carrier of the Lviv school of painting with its inherent tendency towards the formalistic tendencies.

Key words: social realism, expressionism, style, landscape, painting.

Доробок кожного художника – це синтез духовного наповнення, хроніки подій, історичних джерел інформації, філософського осмислення буття, пережиття та людського прагнення до прекрасного.

Імена народжуються і зникають, залишається пройдений творчий шлях та його підсумок – мистецький доробок. Творчість відомого тернопільського живописця, заслуженого діяча мистецтв України Дмитра Андрійовича Шайноги багатогранна і наділена особливою “міткою”, своєрідним підходом до вибору сюжету, манери письма й стилістики. На сучасному етапі спостерігається спад рівня живописних шкіл і часткова недовихколеність молодого покоління художників. Одна з причин цього – недостатнє висвітлення доробку творчих імен, які заслуговують на особливу увагу в номінації “класик”. Інформаційний наглядний простір перенасичений недоброякісним “мистецьким продуктом”. У своїй більшості художні твори

образотворчого мистецтва, які пропонують до огляду на сторінках інтернет-видань, це аматорське мистецтво з численними помилками і великою віддаленістю від мистецьких критеріїв оцінювання. Безперечно, на протипагу потрібні “еталони”, художники високого рівня професійності, носії визнаних шкіл живопису, митці, традиційні у технічних та філософських трактуваннях, які гідні стати базовою платформою для нових здобутків й експериментів у мистецтві.

Бажання проаналізувати та висвітлити творчість і вклад у розвиток українського мистецтва породжує і той факт, що лише один з тернопільських мистецтвознавців – Ігор Дуда детально описав вагомий внесок у мистецтво Дмитра Шайноги, досліджуючи його біографію та творчий доробок протягом десятиліть [1; 4; 5]. Відомі й інші дослідження, зокрема В. Мороза [2] та Т. Удіної [3], які надто короткі та не висвітлюють усіх проблемних питань творчості художника. Ця стаття базована також на власних спогадах автора та ретроспективному аналітичному зіставленні творчого доробку художника з тогочасними європейськими течіями в живописі.

Мета статті – показати особливості живопису Дмитра Шайноги, які дають змогу говорити про наявність модернових течій у тернопільському живописі на тлі усталеного на той час соцреалізму.

Дмитро Андрійович залишився в пам’яті насамперед як глибоко віруючий християнин, сім’янин, щира та добра людина і митець з великої літери, співець матері-землі. Оспіваний пензлем на полотні наш рідний край постає особливим, переосмисленим, перепущеним через його авторське “Я”. Художник будує свої твори не тільки у візуальній подібності до природи, а формує їх з особливим підходом, уводячи складні технічні фактори, лєсирування, мазок, писаний за формою, мазок хаотичний легкий, корпусне криття, пастозні рельєфи і пласти, створені мастихіном. Досягнувши задуманого “звучання твору”, автор підводить глядача до найсокровенніших моментів композиції картини та подає їх по-своєму.

Багато власних спогадів про спілкування з Дмитром Андрійовичем впливають окремими моментами цитат, одна з яких: “Подумай, Михайле, адже експресія – завжди експресія. Вона не має визначеного віку”. Це була оцінка, згідно з якою експресивність і багатогранність залишалися чи не основними факторами в його роботах.

Художник жив і творив на зламі політичних та мистецьких епох, але його роботи завжди були правдивими, сповненими любові до рідної землі та не підпорядковані провладним і модним тенденціям.

Можна сміливо заявити, що мальовнича Львівщина дала Україні та світові такого неповторного живописця та монументаліста-“класика”, як Дмитро Шайнога, котрий народився 5 березня 1929 року в с. Шайноги Радехівського району. В 1946–1949 рр. він навчався на декоративному відділі Львівського художнього училища трудових резервів.

Про життя юного Дмитра І. Дуда у статті “Вічність на полотні” розповів так: “У родини Шайногів шанували Бога й Україну, у дітей виховували любов до рідного краю, формували націоналістичні погляди. За цю любов родина змушена була відбутися покуту. Дитинство Дмитра припало на важкі часи німецької та більшовицької окупації, що змінювали одна одну. Рідний дядько Федько, підстаршина Війська Польського, був членом ОУН, а старший брат Василь – вояком УПА. Обидва в рядах повстанців віддали життя за Соборну Самостійну Україну. Відразу після приходу “визволителів” батьки були репресовані, а 1947 року вивезені до Сибіру на вічне поселення. На той час Дмитро вчився у Львові, тож його не забрали. Проте в 1951 році, вже студентом Училища прикладного мистецтва, його заарештували і вислали до батьків у Сибір. Лише через три роки, після смерті Сталіна, Д. Шайнога повернувся до Львова і продовжив навчання. Повік залишилися на каторзі молодша сестра Павлина та дідо Іван. Протягом сорока років художник носив із собою тягар сибірських поневірянь, бо не міг ділитися ним ні з ким. Відвертим був лише на полотні” [4, с. 4].

Більшість художників у своїй біографії особливе місце відводять учителям з фаху. Серед тих, хто навчав Дмитра Андрійовича, були відомі живописці: О. Шатківський, І. Соболева, К. Звіринський. Він завжди тепло і з великою повагою розказував про них. Події та

повороти долі на багато років сповільнили навчальний процес, тому аж у 1958 році митець закінчив навчання у Львівському училищі прикладного мистецтва.

29-річним Д. Шайнога приїхав працювати у м. Тернопіль – на посаду старшого методиста з образотворчого мистецтва обласного будинку народної творчості. Паралельно він творив як художник, використовуючи набутий досвід, про нього почали публікувати статті. Так повномасштабно в мистецьке життя Тернополя вливав обдарований неабияким талантом живописець. Його виставкова діяльність розпочалась у 1960 році. Митець створив низку графічних творів, що висвітлювали тему відбудови зруйнованого війною Тернополя. Технічне виконання цих робіт дуже різноманітне, особливо виділяється цикл, створений тушшю та пензлем, що зумовило своєрідну експресію і пластичність у зображенні (іл. 1).



Іл. 1. Д. Шайнога.
Красвиди поруйнованого війною Тернополя.
1960-ті рр.

Різноманітність фарб привабили й живописні картини, створені в 1960–1965 роках. Це, зокрема, такі твори, як: “Осінь на полонині”, “Осінь у Карпатах”, “Вечірній сплеск води”, “Костел у Тернополі”. Враження й емоції від цих полотен висловили багато критиків і шанувальників мистецтва. Творча скарбниця художника поповнювалася новими роботами, що ставали підсумком творчих поїздок. Уже згаданий Ігор Дуда наголосив: “Шайнога – пейзажист. Свої пейзажні твори він поділяв на “епічні, урбаністичні і панорамні”. В свою чергу, вони діляться на натурні етюди і великі полотна, закінчені в майстерні, об’єднані в цикли за творчими поїздками в Кавказ, Сибір, Карпати, Крим. Цикл “Кам’янець-Подільський”, очевидно, найбільший. Він відображав велич пам’ятки національної історії – Кам’янецької фортеці” [5, с. 5].



Іл. 2. Д. Шайнога.
Єнісей у верхів’ях Саян. 1965 р.

І справді, кожна з поїздок – це окрема сторінка для живописця, але особливою є подорож річкою Єнісеєм у гори Саяни. Сибірські пейзажі митець сприймав уже не вперше та втілював у життя на полотні з душею тонкого лірика, художника, спроможного змоделювати та виконати складну епічну композицію. Зображення з-під його пензля перетворювали на бурхливу кольорову пластику, коли велич цих гір і води ототожнювалася у його душі з власною особистістю, при цьому шар фарб упевнено та логічно лягав на полотно. Цей період – один з особливих у творчості митця. Хронологічно впливають і назви полотен: “Саяно-Шушинська експедиція”, “Єнісей у верхів’ях Саян” (іл. 2). Це свідчить про переживання та

тяжкі спогади, пов’язані з цим прекрасним, суворим і неймовірно красивим краєм. Одну з картин уперше експонували 1971 року в Києві.

Також Д. Шайнога малював пам’ятки архітектури, зокрема церкви. Варто зауважити для невтаємничених, що будь-які твори з церквами і хрестами на виставки тоді не приймали. Після поїздки в Сибір (1968 р.), “етапними дорогами”, змінилася його палітра, малярська техніка стала вільніша, ніби звільнилася від кайданів. Суворая краса Саян, яку годі було оцінити

арештантом, вразила живописця. Образ природи нерідко набував фантазмагоричного характеру.

Із розповідей художника автор цієї статті дізнався, що до його немало досвіду в цей період додався ще один метод написання картин, який він спостерігав, працюючи поряд з іншими митцями. Про манеру колеги Д. Шайнога говорив так: “Він наносив на полотно тільки головні кольорові плями: неба, гір, землі, води. Тобто, брав головні співвідношення і настроєвий колорит. Решту, казав, можна дописати й у майстерні”. Кожен писав по-своєму, в Д. Шайноги все буяло кольором, вибухало надмірною експресією, його гори переливалися сотнями відтінків і кольорових переходів, таким був тільки він, з його почерком і творчою вдачею.

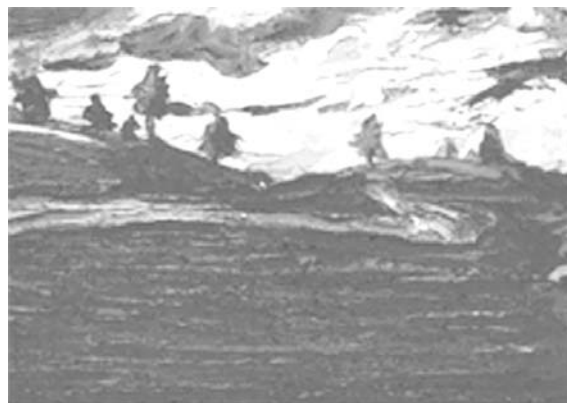
Пейзажист і монументаліст Д. Шайнога 1978 року поповнив ряди Тернопільської організації Спілки художників України, активно влившись у творче життя, беручи участь в обласних, регіональних та республіканських виставках. Його твори завжди вирізнялися колористикою, епічністю і панорамністю.

Ігор Дуда оригінально описав один із його циклів, присвячений нашій історії: “Живописець Д. Шайнога наче почув клич поета XVI століття С. Ф. Кльоновича: “Хто горду славу твою, Кам’янець, возвеличити може?” Тут куточки старого міста-фортеці, церкви, костьоли, вежі, брами, панорамні види” [5, с. 5]. Значним вкладом у мистецтво нашого краю стали монументальні роботи Дмитра Андрійовича: “Земля Подільська”, два панно на тему “Лісової пісні” Лесі Українки, “Будівничі”, “1939-й рік”, “Подільські Товтри”.

Великим виявився і внесок художника в організаційну роботу Тернопільської організації Спілки художників України на посаді відповідального секретаря протягом 1989–2001 років. Також він працював заступником голови Тернопільського осередку Спілки майстрів народного мистецтва України.

Держава й громадськість міста Тернополя високо оцінили досягнення митця, нагородивши його почесним званням “Заслужений діяч мистецтв України”, обласною мистецькою премією ім. М. Бойчука та відзнакою II ступеня Тернопільської міської ради за заслуги перед містом.

Життя художника, крім щоденної творчої праці, інколи наповнювалося приємними сюрпризами. Одного дня до ТОО СХУ завітали шановні гості: директор Канівського музею ім. Т. Г. Шевченка та редактор журналу “Образотворче мистецтво”. Метою поїздки було вивчення творчості митців Тернопілля. Пана Дмитра очікувала несподіванка, а саме пропозиція від цього музею закупити його картини та щодо друку в журналі роботи “Дорога до вічності” (іл. 3).



Іл. 3. Д. Шайнога. Дорога до вічності.
Картон, олія. 2000 р.

Своєю творчістю Д. Шайнога возвеличував також імена земляків. 1996 року він був учасником художнього пленеру “Босими стежками Б. Лепкого”, що відбувся на Бережанщині. Роботи, виконані на цьому пленері, несли вже дещо інше навантаження – це був новий ракурс бачення епічного пейзажу, стриманий у кольорі з переважаючою мовою лінії та особливою увагою до контуру рельєфу. Тепер його подача натури набула нового значення та більшого внутрішнього впливу на глядача.

Вагомим було й ставлення художника до своїх колег по пензлю. Він завжди вмів дуже доречно дати пораду молодшому, а критика була не образливою та обгрунтованою. На підтвердження сказаного наводив історії з власного життя.

Славу, повагу та визнання більшість творчих людей здобувають своєю творчістю, її вагомістю в мистецтві. Своєрідним і першочерговим фільтром цього насамперед є думка товаришів та колег по творчості, а тоді вже загальнішої оцінки шанувальників і критиків. Коли

цей механізм не спрацьовує, визнання виглядає неправдивим та неповноцінним. У нашого майстра-живописця все сказане було здобуте завдяки високій оцінці творчості з боку його колег, численних шанувальників та мистецтвознавців.

На посмертній виставці робіт художника від одного зі старійшин спілчанського товариства автор статті почув дуже вдалу і справедливу оцінку кількох робіт із сибірського циклу: “Яка тут велич природи, цих гір та річок, здається, що людина – мов найменший елемент, і є доповненням та постає лиш частинкою цієї величі”. Справді, Дмитрові Шайнозі вдалося це передавати правдиво і по-величному.

Згадуючи деякі твори, які глядачі побачили вперше (їх надали колекціонери), неможливо не оцінити глибину і ширину, плановість, які охоплені полем зору художника в пейзажі (іл. 4). Відчуття рухливості у композиційній побудові, настроєвості наявні й у натюрмортах, що живуть та дихають барвами і гармонією кольорових плям (іл. 5).



*Іл. 4. Д. Шайнога. На річці
(Сонячне проміння на воді). 1968 р.*



*Іл. 5. Д. Шайнога. Літні квіти.
2000-ні рр.*

Але є роботи, в яких не вирує активне життя, а зафіксовано момент глибокої тиші. У них головна вагомість зображеного підкреслена колористикою, складністю і вишуканістю барв, котрі глибоко відтворюють найменші тонкощі стику природи і людської присутності в сюжеті. Одна з таких робіт – “Зимова тиша”, майстерність виконання якої чітка й усвідомлена, кожен мазок несе потрібну інформацію у кольорі, зачаровує легкістю та віртуозністю виконання стовбурів дерев. Легким доторканням пензля до полотна художник передає пластику природної форми. Це підкреслює та підсилює враження повітряності й не перевантажує передній план, допомагає глядачеві увійти в головну частину сюжету, яка зосереджена у середній частині твору.

Досліджуючи творчість заслуженого діяча мистецтв України Дмитра Андрійовича Шайноги, можна впевнено заявити про його великий внесок у формування українського пейзажного живопису. Художник розкривав перед глядачем широкий діапазон бачення та виконання епічного й панорамного пейзажу, зумів показати, наскільки широко і глибоко можливо охоплювати та зображувати натуру. Його підхід не є стандартним і не є “чистим соцреалізмом”, хоча припадає частково на цю епоху, а також на роки становлення незалежності України. Прояви новаторства відчутні в особливому баченні колористики, монументальності, композиції, експресивності ліній та форм. Це – результат великої праці митця й аналітичного зіставлення з творчістю кращих представників живописних шкіл Європи, зокрема болгарських митців, репродукції творів яких друкував журнал “ARTA”. Ця група передових художників була близька за духом пейзажисту Д. Шайнозі. В їхніх роботах пошук та відтворення світу набули незвичного солодкого відтінку і краси мазків, митець передавав істинні почуття й характер природи. Багато паралелей можна провести також між Дмитром Шайногою й французькими імпресіоністами і постімпресіоністами, зокрема Полем Сезанном, Марісом де Вламінком та ін. Лінійні вирішення перекликаються із живописними прийомами, які використовували Вінсент ван Гог і Едвард Мунк. Власне, ці паралелі переносять творчість

Д. Шайноги з номінації “соцреалізм” в дещо інше русло, яке ще потрібно вивчати й знаходити істинне його спрямування.

Аналіз робіт “Гірка пам’ять про Сибір”, “Саяно-Шушинська експедиція”, “Дорога у вічність”, “Хміль Бродівщини”, “Мамина оселя”, “Човнова станція” доводить, що це – зразки постімпресіонізму з елементами експресіонізму, який на теренах нашого краю почав своє життя ще в роки “соцреалізму”. Згадані твори відзначені своєрідним підходом, у якому натура – лише модель, що організувала форму та пору року. Надалі художник розкривав на полотні свої почуття, подавав пластичну мову, стилістику, підсилював кольорову гаму до задуманого звучання. Тут “соцреалізм” для нього не виступав базовою платформою, митець шукав чогось іншого, більшого в емоціях та потужності. І Дмитро Шайнога часто знаходив його у відкритості кольорів, абстрагуванні багатьох ділянок твору та монументальності, інколи й декоративності. Нанесення вертикальних, горизонтальних і спрямованих під кутом мазків-площин давало художникові змогу пірнути глибше та емоційніше, експресивніше донести задум до глядача, готового сприймати і розуміти таке трактування твору. Тому це не соцарт, а творчість у стилістиці постімпресіонізму, експресивних вирішень, що несуть до глядача підсилені емоції і враження від картин (“Саяно-Шушинська експедиція”, “Гірка пам’ять про Сибір”) (іл. 6).



Іл. 6. Д. Шайнога.
Саяно-Шушинська експедиція. 1980 р.

Знаковою у житті художника була виставка групи тернопільських митців у Братиславі (Словачина), що відкрилася в грудні 1995 р. і мала значний успіх, зокрема великий інтерес викликала одна з його робіт. У підсумковому каталозі виставки І. Дуда написав так: “Завжди сучасними сприймаються краєвиди Дмитра Шайноги – старійшини малярського цеху Тернополя. Для кожного твору він знаходить свій вислів, лінію горизонту та колорит. А об’єднують їх динамічний рух пензля, декоративність кольору та внутрішня прихована енергія” [1, с. 5]. Це підкреслює, що до зроблених вище висновків оцінки творів Дмитра Андрійовича додається ще й енергетична складова, притаманна далеко не багатьом художникам-пейзажистам.

Отже, Дмитро Шайнога – насамперед пейзажист, спроможний змоделювати та виконати складну епічну, панорамну композицію. Полотна “Гірка пам’ять про Сибір”, “Саяно-Шушинська експедиція”, “Човнова станція”, “Земле моя” є найзнаковішими у творчості митця, такими, що кардинально відрізняються від прийнятих у період “соцреалізму” станкових творів проявами новаторства, відчутними в колористичному баченні, монументальності, композиції, експресивності ліній та форм, узагальненості кольору. Така стилістика виконання наближає характеровані твори до постімпресіонізму з елементами експресіонізму, а її автора дає змогу вважати сміливим експериментатором та яскравим носієм львівської школи живопису з притаманним їй тяжінням до формалістичних тенденцій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мистці Тернополя: каталог / [автор-упорядник Ігор Дуда]. – Тернопіль : Лілея, 1995. – 30 с.
2. Мороз В. Війна, Тернопіль і художники: [про творчість терноп. художників Д. Шайноги та Д. Шолдри] / В. Мороз // RIA плюс. – 2014. – № 37 (10 вересня). – С. 19.
3. Удіна Т. Мистецький світ: час, простір, світогляд / Тамара Удіна // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 1. – С. 70–71.
4. Шайнога Дмитро: альбом-каталог / [автор вступ. статті Ігор Дуда]. – Тернопіль : ТОВ “Тернопіль Онлайн”, 2005. – 28 с.
5. Шайнога Дмитро. Малярство: каталог / [автор-упорядник Ігор Дуда]. – Тернопіль : Збруч, 1994. – 32 с.

REFERENCES

1. Duda, Ihor (1995), *Mystsi Ternopolia: kataloh*, [Artists of Ternopil: catalogue], Ternopil, Lileya. (in Ukrainian).
2. Moroz, V. (2014), *Viina, Ternopil i khudozhnyky : [pro tvorchist ternop. hudozhnykiv D. Shainohy ta D. Sholdra]*, [War, Ternopil and painters: about the art of Ternopil painters D. Shainoha and D. Sholdra], *RIA plyus* [RIA plus], no. 37, September, 10, p. 19. (in Ukrainian).
3. Udina, T. (2002), *Mystetskyi svit : chas, prostir, svitohliad* [Artistic world: time, space, worldview], *Obrazotvorche mystetstvo*, [Graphic art], no 1, pp. 70–71. (in Ukrainian).
4. Duda, Ihor (2005), *Dmytro Shainoha: albom-kataloh* [Dmytro Shainoha album catalogue], Ternopil, TOV “Ternopil Onlain”. (in Ukrainian).
5. Duda, Ihor (1994), *Dmytro Shainoha. Maliarstvo: kataloh* [Dmytro Shainoha. Painting: catalogue], Ternopil, Zbruch. (in Ukrainian).

УДК 76.01 (510) : 930

Хішам Кобейсі

**ДИЗАЙН ЛІВАНСЬКОГО ЖИТЛОВОГО ІНТЕР'ЄРУ
В НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ**

У статті узагальнено результати досліджень, що стосуються житлового ліванського інтер'єру, визначено основні підходи до його вивчення. Констатовано переважно описовий, пов'язаний з розвитком туристичного бізнесу, підхід до висвітлення традиційної архітектури в сучасних публікаціях. Виявлено пріоритети архітектурно-планувальних рішень у вивченні ліванської житлової архітектури і низький ступінь вивченості її дизайнерських аспектів.

Ключові слова: ліванський житловий інтер'єр, традиційний будинок, класичний інтер'єр, сучасний інтер'єр, дизайн, історіографія, наукові концепції, методи дослідження.

Хішам Кобейсі

**ДИЗАЙН ЛІВАНСЬКОГО ЖИЛОГО ІНТЕР'ЄРА
В НАУЧНИХ ІССЛЕДОВАНИЯХ**

В статье обобщены результаты исследований, посвященных ливанскому жилому интерьеру, определены основные подходы к его изучению. Констатируется преимущественно описательный, связанный с развитием туристического бизнеса, подход к изучению традиционной архитектуры в современных публикациях. Выявлены приоритеты архитектурно-планировочных решений в изучении ливанской жилой архитектуры и низкую степень изученности ее дизайнерских аспектов.

Ключевые слова: ливанский жилой интерьер, традиционный дом, классический интерьер, современный интерьер, дизайн, историография, научные концепции, методы исследования.

Hisham Kobeissi

**THE DESIGN OF THE LEBANESE RESIDENTIAL INTERIOR
IN RESEARCH STUDIES**

Human environment is one of the key objects of designers activities. Housing interiors represent not only human characters, habits, lifestyles and aesthetic preferences but also all the above as the whole civilization characteristic features. The growth of housing construction both in the

Lebanon and all over the world, a positive dynamic demand for project decisions “in the Eastern style”, Lebanese designers active participation in realizing projects far beyond the Lebanon, the eventual integration of Lebanese designers into the global design practice are making the research of the Lebanese experience in the domain considered increasingly actual and important. The aim is to determine the current status of research on the Lebanese residential interior, to find out the main approaches to its study.

In the modern scientific discourse, the growing interest in the design practice of Lebanon is shown. This was facilitated by the resumption of construction in Lebanon, and the development of tourism, and the return of fashion in the European community to the “east”, embracing a wide range of human activities.

Consideration is principally given to urbanistics, architecture, restoration, and lighting (Publication of Tadros Simon Antoine, Mehdi Hussein Ramez, Harmush Khaled Mounir, Shehady Alli Hassan, Camille Aboussouan, Ragette Friedrich etc). The design of living space is examined only in the study of Gattas Nabil Kayed, but the author has focused his attention exceptionally on planning solutions leaving the unity of the detail-spatial environment, material, and textures, colour and light beyond the scope of his research. Some scientific investigations deal with specific historical and artistic complexes, which allows to develop the analysis methodology. The traditional principles of the interior organization are mostly considered proceeding from neighbour countries, which allows only to partially extrapolate the obtained data to the practice of Lebanon, combining the traditions of Islamic and European architecture.

Studying a design approach to interior design of living quarters requires studying not only architecture, but also crafts. In this context, the unique catalog of the Museum of Oriental Art (Moscow) is important, which shows the eastern aesthetics of everyday life.

Interest and represent articles of Ukrainian art V. Zimmer, published in 1920–1930. Ideas, thoughts, observations of an outstanding Ukrainian scientist today do not lose relevance. Ukrainian and Russian magazines and Internet sites (“Arhideya”, “Beauty”, “Architectural Digest”, “ArhiNovosti”) acquaint readers with the work of leading designers Beirut. Among them, It should be noted articles Pinsk Tatiana, Gilles Dyer, Barbara Stoelti. This circumstance contributes to the expansion of interest for the Lebanese design.

The article summarizes the results of the studies dealing with the Lebanese residential interior, determines the main approaches to its study. In prospect, the study plans finding out traditional and innovative principles of detail-spatial environment organization in the Lebanese residential interior.

Key words: *Lebanese residential interior design, traditional house, classic interior, modern interior, historiography, concepts, methods.*

Ліван – одна з найдавніших держав східного Середземномор'я, чия культурна спадщина охоплює не одне тисячоліття. Своєрідність художнього досвіду Лівану формувалася під впливом різних культур – фінікійської, римської, арабської, французької. Не є винятком і предметно-просторове середовище житлового приміщення. З огляду на розвиток будівництва в сучасному Лівані, а також інтерес європейських країн до дизайнерських розробок в орієнтальному напрямі актуальним є вивчення принципів організації предметно-просторового середовища житлових приміщень, виявлення традиційних прийомів і визначення основних тенденцій у сучасній дизайн-практиці. Перший етап такого дослідження – є вивчення історіографії питання, обґрунтування джерельної бази і виявлення ступеня вивченості проблеми.

Досі спроб систематизації і аналізу дослідницьких розвідок та бодай науково-публіцистичних матеріалів стосовно ліванського дизайну внутрішнього житлового середовища не було. Тож запропонована розвідка є першим оглядом та критичним осмисленням відповідної літератури. Щодо методологічних праць, котрі вплинули на формування дослідницьких позицій автора, зокрема стосовно тлумачення таких понять, як “дизайнерська діяльність”, “напрями дизайну”, “простір та середовище”, “стиль у дизайні” та ін., то відзначимо публікації таких теоретиків, як О. Бойчук [3], В. Даниленко [8], О. Генисаретський [6].

Мета статті – узагальнити досвід досліджень ліванського житлового інтер'єру та виявити основні підходи до його вивчення.

Незважаючи на те, що Ліван є спадкоємцем однієї з найдавніших світових цивілізацій, має розвинену писемну культуру і багате мистецьке надбання світового значення, наука про мистецтво й особливо в царині дизайну, не отримала належного розвитку. Вивчення традицій організації предметно-просторового середовища почалося під впливом західних наукових інститутів, діяльність яких вплинула на формування сучасного наукового співтовариства в Лівані. Серед них особливе місце посідає Американський університет, традиції якого впливають на освітню і наукову діяльність навчальних закладів, заснованих пізніше. Зазначеними обставинами пояснюється й той факт, що значна частина літературних джерел, які містять інформацію про ліванські архітектурно-художні та дизайнерські досягнення, є англомовною.

Інша частина основного корпусу ліванської літератури, присвяченої обраній темі, опублікована французькою; це пояснюється тим, що до здобуття незалежності Ліван перебував під протекторатом Франції та, з одного боку, викликав інтерес французьких дослідників, з іншого – відчував вплив Франції у галузі культури й освіти.

З огляду на розмаїття наукових і творчих зв'язків Лівану з країнами Заходу, опублікування вагомих праць і репрезентація ліванських дизайнерів на шпальтах фахових видань та в інтернет-мережі відбувається переважно цими двома мовами. У цілому ж варто зазначити, що значна кількість видань – це популярні, що зумовлено комерційними аспектами розвитку туризму. Наукові розвідки, присвячені ліванському житловому середовищу, нечисленні і спрямовані, переважно, на вивчення класичної спадщини – палацові споруди, караван-сараї і т.ін. Наприклад, Жак Лігер-Белайр у своєму ретроспективному огляді зосередився на пам'ятках, що підлягають збереженню, підкреслює їх архітектурно-художнє та історичне значення. Він звертає увагу на вишуканість та пишність ханських будівель, захоплення якими зафіксували мандрівники-іноземці [22].

Архітектурним традиціям Лівану присвячені наукові праці Каміла Абуссуана [16]. Автор висвітлює особливості архітектурної спадщини, датованої XV–XIX ст., наводить приклади споруд. До фундаментальних робіт з ліванської архітектури належать і публікації Раджет Фрідріх [24–26], в яких учений не лише аналізує архітектурно-будівельні аспекти житла, а й характеризує естетичні уподобання, зв'язок архітектурних рішень з кліматичними та природними умовами. Обидва науковці розглядають матеріал крізь призму архітектурних традицій арабського світу як домінуючу основу в підходах до організації житлового середовища. Щоправда, Раджет Фрідріх кілька сторінок присвятив зіставленню східного й західного архітектурно-будівельного досвідів, але його концепція дещо схематична. На думку вченого, східний напрям ґрунтується на традиціях та виявляє активність до реконструкції старих будівель, відтворення характерних для арабської архітектури рішень, а західний відзначається романтичним сприйняттям модернізму та ініціює нові, раціональніші підходи [26, с. 239–253].

Значний внесок у вивчення архітектури Лівану вніс Кфори Зіман [21]. У своїх публікаціях учений розглядає еволюцію архітектури від давнини до сучасності. Відзначаючи вплив архітектурних стилів Османської імперії, а згодом Західної Європи, науковець зосередив увагу переважно на культовій архітектурі та будівлях громадського призначення.

Із огляду на масштаб руйнувань, спричинених війнами, сучасні дослідники не схильні до критичної оцінки збереженої спадщини. З іншого боку, комерційна прагматика, що спонукає зводити багатоповерхівки на місці старих будівель, мотивує певну частину науково-творчої інтелігенції до надмірної естетизації минувшини. У цьому сенсі доцільне звернення до монографій, присвячених класичним пам'яткам суміжних країн, що дає змогу провести порівняльний образно-стилістичний аналіз, виявити вплив та місцеві інтерпретації великих стилів. До фундаментальних праць у галузі архітектури й мистецтва країн Передньої Азії належать колективні монографії, що акумулюють результати тривалих досліджень таких відомих російських учених, як В. Блек, Н. Флітнер [2], В. Афанасьєва, В. Луконін, Н. Померанцева [1].

Серед сучасних лідерів інтелектуального Лівану, котрі впливають на оцінку з боку критиків нових об'єктів столиці, слід назвати легендарного журналіста, громадського діяча, професора Саміра Кассіра (1960–2005). Його монографія, присвячена рідному місту, сповнена любові до Бейрута, її текст населений місіонерами і будівельниками міст, воєначальниками та представниками інтелігенції, дипломатами й лідерами кланів. Кассір показав Бейрут у всьому його багатстві, від бурхливого минулого і до невизначеного майбутнього [20].

Окремий корпус літератури присвячений пам'яткам ліванської архітектури і становить здебільшого орієнтовані на туристів видання. З огляду на належність значної частини старовинних будівель приватним особам, подібні видання, що містять фактографічні відомості, також мають певну цінність.

Упродовж останніх десятиліть опублікована й низка наукових досліджень, присвячених окремим аспектам містобудування, реставрації, пам'яток архітектури і сучасного дизайну в Лівані. Це, переважно, дослідження ліванських аспірантів таких вищих навчальних закладів, як Московський інститут архітектури, Харківський державний університет будівництва й архітектури, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Серед них – роботи таких учених, як Тадрос Симон Антуан [13], Гаттас Набіль Кайсд [5], Мехді Хусейн Рамез [10], Хармуш Халед Мунір [14], Шехаді Аллі Хасан [15]. Проблемам збереження історичної спадщини і раціоналізації сучасної забудови присвячені й праці Касатлі Худа [18–19], Малат Хям [23].

Піднесення будівництва у Бейруті після закінчення військових дій стало певним каталізатором у розвитку архітектурно-дизайнерських рішень у галузі житлового будівництва. Цей процес привернув увагу дизайн-критиків східної Європи, де саме інтер'єр житлових приміщень став найрозвиненішою галуззю проектування. Українські, російські журнали та інтернет-сайти “Архидея”, “Салон”, “AD”, “АрхиНовости” та інші ознайомлюють читачів з творчістю провідних дизайнерів Бейрута, що, своєю чергою, формує інтерес до ліванського дизайну. Серед таких публікацій варто відзначити статті Тетяни Пінської [11], Жиль Дайер [7], Барбари Стоелті [11]. Разом з тим, позитивно оцінюючи внесок подібних публікацій у фіксацію та поширення інформації про найвизначніші явища сучасного дизайнерського процесу, зазначимо, що аналітичної складової у них нема. Це, зазвичай, описові та компліментарні статті. Основна їх цінність полягає в якісному візуальному матеріалі й наведенні технічних характеристик репрезентованих об'єктів. Тому й згаданий пласт літератури слід розглядати не у контексті дослідницької традиції, а як одну з груп джерел.

Дослідження принципів, використовуваних у дизайнерських рішеннях інтер'єрів житлових приміщень, потребує вивчення літератури, присвяченої не тільки архітектурі, а й предметному світу. В цьому контексті важливе значення має унікальний каталог Музею мистецтва народів Сходу (Москва), де концепція “мистецтва побуту і Буття” отримала блискучу аргументацію, що виявляє специфіку сприйняття предметного середовища з боку східної Людини [4].

Методологічно важливими є й праці українського мистецтвознавця В. Зуммера, які підготували до публікації науковці Інституту сходознавства НАН України. Ідеї, думки, спостереження видатного українського вченого, висловлені щодо архітектурно-художньої спадщини Середньої Азії ще у 1920–30-ті рр., не втрачають актуальності й сьогодні, – завдяки ретельному формально-стилістичному аналізу, що виокремлює варіанти східного ампіру, еkleктизму, національної та конструктивної течії у сучасній науковцю архітектурі та, відповідно, концепції внутрішнього середовища [9].

Узагальнюючи результати досліджень, присвячених архітектурі й дизайну Бейрута, зазначимо, що системні дослідження принципів формування предметно-просторового середовища досі не були ініційовані. Руйнівні наслідки останньої війни зумовили пріоритет таких напрямів, як містобудування і реконструкція. Значна частина літератури є інформаційно-популярною, що зумовлено розвитком туристичного бізнесу. Помітний і соціально-політологічний вектор у вивченні матеріальної культури Лівану.

Отже, сучасний стан розробленості проблеми виявляє нестачу критичного осмислення проектної практики, залишаються нагальними потреба систематизації матеріалів як

традиційного, так і сучасного надбання у галузі житлового предметно-просторового середовища, виділення найвдаліших з погляду естетики рішень, функціональності, доцільності, ергономіки, екології, культурної ідентичності. Специфіка предмета вивчення потребує застосування синтетичних методів дослідження і розширення кола джерел, залучених до аналізу. Як методологічна база роботи можуть бути використані фундаментальні праці теоретиків дизайну та мистецтвознавців. У перспективі дослідження передбачає виявлення традиційних і новаційних принципів організації предметно-просторового середовища.

ЛІТЕРАТУРА

1. Афанасьева В. К. Искусство древнего Востока / В. К. Афанасьева, В. Г. Луконин, Н. А. Померанцева. – М. : Искусство, 1976. – 375 с.
2. Блэк В. Древний Восток / В. Блэк, Н. Флитнер // История искусства зарубежных стран. Первобытное общество. Древний Восток. Античность. – М. : Изобразительное искусство, 1980. – 407 с.
3. Бойчук А. В. Пространство дизайна / А. В. Бойчук. – Харьков : Новое слово, 2013. – 368 с.
4. Восток : искусство быта и Бытия / [авт.-сост. В. А. Набатчиков]. – М. : СКАНПУС, 2003. – 256 с.
5. Гаттас Набиль Кайед. Архитектура современного жилища Ливана: на примере городов Восточного Средиземноморья. Автореф. на соиск. уч. степ. канд. архитектуры : спец. 18.00.01 “История и теория архитектуры” / Гаттас Набиль Кайед. – Москва : Московский архитектурный институт, 2009. – 25 с.
6. Генисаретский О. И. Регионализм, средовое проектирование и проектная культура. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://PROMETA.RU/OLEGEN/PUBLICATIONS/120>
7. Дайер Ж. Подмосковная неоклассика / Жиль Дайер // ARCHITECTURAL DIGEST. – 2016. – 09 (154). [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://www.admagazine.ru/inter/96943_usadba-v-podmoskove-6000-m.php.
8. Даниленко В. Я. Дизайн / В. Я. Даниленко. – Харків : ХДАДМ, 2003. – 320 с.
9. Зуммер В. М. Тексты / В. М. Зуммер // Орієнтальне мистецтвознавство в Україні в 20-30 рр. ХХ ст. [ред. кол. Ю. М. Кочубей, Е. Г. Циганкова]. – К. : ВД “Стилос”, 2005. – С. 87–301.
10. Мехді Хуссейн Рамез. Принципи формування комфортного світлового архітектурного середовища у країнах арабського сходу. Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата архітектури : спец. 18.00.01 “Історія і теорія архітектури” / Мехді Хуссейн Рамез. – Харків : Харківський національний університет будівництва та архітектури, 2007. – 19 с.
11. Пинская Т. Восточная роскошь. Интерьер квартиры знаменитого ливанского дизайнера / Татьяна Пинская // Архидея. – 2014. – № 5. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://korrespondent.net/lifestyle/interiors/1584197-vostochnaya-roskosh-interer-kvartiry-znamenitogo-livanskogo-dizajnera>.
12. Стоэлти Б. Пентхаус в центре Бейрута / Барбара Стоэлти // ARCHITECTURAL DIGEST. – 2005. – №2. (февраль). [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://www.admagazine.ru/inter/74017_pentkhaus-v-tsentre-beyruta.php.
13. Тадрос Сімон Антуан. Скульптура у синтезі мистецтв комплексу Баальбек. Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 “Теорія та історія культури” / Тадрос Сімон Антуан. – Харків : Харківська державна академія дизайну та мистецтв, 2009. – 19 с.
14. Хармуш Халед Мунир. Особенности реконструкции исторических городов Восточного Средиземноморья: на примере Ливана. Автореф. на соиск. уч. степ. канд. архитектуры : спец. 18.00.01 “История и теория архитектуры” / Хармуш Халед Мунир. – Москва : Московский ордена Ленина институт архитектуры, 2005. – 32 с.
15. Шехаді Алі Хасан. Формування архітектурно-ландшафтного середовища міста в арабських країнах (на прикладі Лівану). Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата архітектури : спец. 18.00.01 “Історія і теорія архітектури” / Шехаді Алі Хасан. – Харків : Харківський національний університет будівництва та архітектури, 2005. – 19 с.

16. Aboussouan C. L'architecture libanaise du XV au XIX siècle, le bonheur de vivre / Camille Aboussouan. – Dijon, Imprimerie Darantière, 1985. – 376 s.
17. Davie May. Maisons traditionnelles de Beyrouth : typologie, culture domestique, valeur patrimoniale / May Davy. – Beyrouth, APSAD, 2004. – 43 p.
18. Kassatly Houda. Terres de Bekaa / Houda Kassatly. – Paris : Geuthner, 2000. – 191 p.
19. Kassatly Houda. De pierres et de couleurs. Vie et mort des maisons du vieux Beyrouth / Houda Kassatly. – Layali, 2001. – 176 p.
20. Kassir Samir. Beirut / Samir Kassir. – California : University of California Press, 2010. – 656 p.
21. Kfoury S. Maisons Libanaises / Semaan Kfoury. – Beyrouth, ALBA, 1999. – 111 p.
22. Liger-Belair Jacques. L'habitation Au Liban / Jacques Liger-Belair Jacques. – Paris : Geuthner, 2000. – 194 p.
23. Mallat Hyam. Le Droit de l'Urbanisme, de la Construction, de l'Environnement et de l'Eau au Liban, Bruylant, Delta et LGDJ / Hyam Mallat. – Bruxelles, 1997. – 335 p.
24. Ragette Friedrich. Architecture In Lebanon The Lebanese House During the Eighteenth and Nineteenth Centuries / Friedrich Ragette. – New York : Caravan Books Delmar, 1974. – 214 p.
25. Ragette Friedrich. Architecture in Lebanon / Friedrich Ragette. – Beirut : American University, 1975. – 200 p.
26. Ragette Friedrich. Traditional Domestic Architecture of the Arab Region / Friedrich Ragette. – Zlín : Graso CZ, 2002. – 296 p.

REFERENCES

1. Afanas'yeva, V. K., Lukonin V.G. and Pomerantseva N. A. (1976), *Iskusstvo drevnego Vostoka* [The Art of the Ancient East], Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
2. Blek, V. and Flittner, N. (1980), *Drevniy Vostok. Istoriya iskusstva zarubezhnykh stran : Pervobytnoye obshchestvo, Drevniy Vostok, Antichnost'*. [History of art of foreign countries. Primitive society. The Ancient East. Antiquity], Moscow, Izobrazitel'noye iskusstvo. (in Russian).
3. Boychuk, A. V. (2013), *Prostranstvo dizayna* [Space of Design], Kharkiv, Novoye slovo. (in Russian).
4. Nabatchikov, V. A. ed. (2003). *Vostok: iskusstvo byta i Bytiya* [East: the art of Life and Being], Moscow, SKANRUS. (in Russian).
5. Gattas, N. K. (2009), "Architecture of the modern home of Lebanon: the example of the cities of the Eastern Mediterranean", Thesis abstract for Cand. Sc. (Architecture), 18.00.01, Moscow Architectural Institute, Moscow, 25 p. (in Russian).
6. Genisaretskiy, O. I., *Regionalizm, sredovoe proektirovanie i proektnaya kul'tura* [Regionalism, environmental design and project culture], Available at : <http://PROMETA.RU/OLEGEN/PUBLICATIONS/120>. (in Russian).
7. Dayer, Zh. (2016), Moscow Neoclassicism. ARCHITECTURAL DIGEST, no. 9 (154), Available at : http://www.admagazine.ru/inter/96943_usadba-v-podmoskove-6000-m.php (in Russian).
8. Danilenko, V. Ya. (2003), *Dyzain* [Design], Kharkiv, KhDADM. (In Ukrainian).
9. Zummer, V. (2005). *Teksty* [Texts], Orientalne mystetstvoznavstvo v Ukraini v 20-30 rr. XX st. [Oriental Arts in Ukraine in 20-30 years of XX century], edit. board M. Kochubei, E. Tsygankova, Kyiv, Stilos, pp. 87–301. (in Ukrainian).
10. Mekhdi, Kh. R. (2007), "Principles of formulating a comfortable architectural middle ground at the edges of the Arabian descent", Thesis abstract for Cand. Sc. (Architecture), 18.00.01, Kharkiv National University of Construction and Architecture, Kharkiv, 19 p. (in Ukrainian).
11. Pinskaya, T. (2014), Eastern luxury. Interior of the apartment of the famous Lebanese designer, *Arkhideya* [Arkhideya], 5. Available at : <http://korrespondent.net/lifestyle/interiors/1584197-vostochnaya-roskosh-interer-kvartiry-znamenitogo-livanskogo-dizajnera>. (in Russian).
12. Stoelti, B. (2005). Penthouse in the center of Beirut, ARCHITECTURAL DIGEST, no. 2, February, Available at : http://www.admagazine.ru/inter/74017_pentkhaus-v-tsentre-beyruta.php. (in Russian).

13. Tadros, S. A. (2009), "Sculpture in the synthesis of the arts complex Baalbek", Thesis abstract for Cand. Sc. (Art), 26.00.01, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, Kharkiv, 19 p. (in Ukrainian).
14. Kharmush Kh. M. (2005), "Features reconstruction of the historic cities of the Eastern Mediterranean: the example of Lebanon", Thesis abstract for Cand. Sc. (Architecture), 18.00.01, Moscow Order of Lenin Institute of architecture, Moscow, 32 p. (in Russian).
15. Shekhadi, A. Kh. (2005), "Formation of architectural and landscape environment of the city in the Arabian countries (to apply to Lebanon)", Thesis abstract for Cand. Sc. (Architecture), 18.00.01, Kharkiv National University of Construction and Architecture, Kharkiv, 19 p. (in. Ukrainian).
16. Aboussouan, C. (1985), L'architecture libanaise du XV au XIX siècle, le bonheur de vivre [Lebanese architecture from the XV to the XIX century, the happiness of living], Dijon, Imprimerie Darantière. (in French).
17. Davie, M. (2004), Maisons traditionnelles de Beyrouth : typologie, culture domestique, valeur patrimoniale [Traditional houses of Beirut: typology, domestic culture, patrimonial value], Beirut, APSAD. (in French).
18. Kassatly, H. (2000), Terres de Bekaa [Bekaa Lands], Paris, Geuthner. (in French).
19. Kassatly, H. (1998), De pierres et de couleurs. Vie et mort des maisons du vieux Beyrouth [Of stones and colors. Life and death of houses in old Beirut], Beirut, Editions Layali. (in French).
20. Kassir, S. (2010), Beirut, California, University of California Press. (in English).
21. Kfoury, S. (1999), Maisons Libanaises [Lebanese Houses], Beirut, ALBA. (in French).
22. Liger-Belair, J. (2000), L'habitation Au Liban [Housing in Lebanon], Paris, Geuthner. (in French).
23. Mallat H. (2003), Le Droit de l'Urbanisme, de la Construction, de l'Environnement et de l'Eau au Liban [The Law of Urban Planning, Construction, Environment and Water in Lebanon], Bruxelles, Bruylant. (in French).
24. Ragette, F. (1974), Architecture In Lebanon. The Lebanese House During the Eighteenth and Nineteenth Centuries, New York, Caravan Books Delmar. (in English).
25. Ragette, F. (1975), Architecture in Lebanon, Beirut, American University. (in English).
26. Ragette, F. (2002), Traditional Domestic Architecture of the Arab Region, Zlín, Graspo CZ. (in English).

УДК 7.036"18/19"(477)

Наталія Сапак

МИСТЕЦЬКІ ОБ'ЄДНАННЯ ТА ЇХ РОЛЬ У ХУДОЖНЬОМУ ЖИТТІ ПІВДНЯ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано діяльність громадських об'єднань і творчих угруповань. Наголошено на ролі меценатів, художників у роботі Одеського, Миколаївського і Херсонського товариств красних мистецтв. Визначено характерні особливості творчих пошуків головних представників Товариства південноросійських художників, ставлення критики до їх творчості. Охарактеризовано творчі завдання учасників "Салонів" В. Іздебського, Товариства "незалежних" художників на чолі з М. Гершенфельдом і творчої групи "Гілея".

Ключові слова: товариство, меценат, виставка, об'єднання, художник, новітні течії.

Наталія Сапак

ТВОРЧЕСКИЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ И ИХ РОЛЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ЮГА УКРАИНЫ КОНЦА ХІХ – НАЧАЛА ХХ СТОЛЕТИЯ

В статье проанализирована деятельность общественных организаций и творческих объединений. Акцентировано на роли меценатов, художников в работе Одесского,

Николаевского и Херсонского обществ изящных искусств. Выделены характерные особенности творческих поисков главных представителей Товарищества южнорусских художников, отношение критики к их творчеству. Охарактеризованы творческие задачи участников “Салонов” В. Издебского, Общества “независимых” художников во главе с М. Гершенфельдом и творческой группы “Гилея”.

***Ключевые слова:** общество, меценат, выставка, объединение, художник, новейшие течения.*

Natalia Sapak

**CREATIVE ASSOCIATIONS AND THEIR ROLE IN THE ARTISTIC LIFE
OF THE SOUTH OF UKRAINE AT THE END OF THE XIX – AT THE BEGINNING
OF THE XX CENTURIES**

The activity of art associations of the South of Ukraine at the end of the XIX – at the beginning of the XX century has been analyzed. The merit in the formation of the creative environment belonged to the Fine Arts Societies, patrons of art, as well as artists who were part of their composition has been determined in the article. The great role of private collections of Odesa collectors, which had influenced for the forming of tastes of artists and art fans, was noted. The main components of the activities of the Societies such as the foundation of art museums, the formation of collections, the content of educational institutions, the organization of exhibitions are noted. We focused on the role of the founders of the Societies: F. Morandi and G. Marazli in Odesa, N. Gedroits in Mykolaiv, A. Konoshchenko (Grabenko) in Kherson.

Attention is paid on the Association of South Russian Artists in Odesa, on its representatives' creative searches. We emphasized on the determination of artists' achievements by local criticism from the democratic art point of view. Therefore, attention is focused on the elder artists who worked in the genre picture, portrait and landscape. K. Kostandi, the leader of the Odessa artists was a master of small genre compositions in the spirit of the Wanderers. At the same time, his picturesque manner was close to Impressionists' painting. Similar searches were in the works by N. Kuznetsov, G. Ladyzhensky, G. Golovkov, E. Bukovetsky, P. Nilus. Many members of the association were artists from other cities, for example L. Inglesi, the artist from Mykolaiv. The further evolution of artists' creativity connected with the search for expressive means in the transmission of the light and air environment as characteristic of the masters of the southern school has been underlined. However, the exhibited works by V. Kandinsky, were not consistent with the creativity of most of the union's representatives. The creativity of the members of the Association allows us to make a conclusion about the peculiarities of the southern pictorial school. It is combination of professional academic basis, ideological and thematic searches, close to the Wanderers, pictorial tasks connected with the achievements of French art.

The role of “Salons” by V. Izdebsky in the popularization of the newest trends in art has been noted and the exhibitors were named. We underlined the attitude of the Mykolaiv and Kherson press towards the exhibition of K. Kostandi, the leader of the Odessa artists. “Salons” were the first large expositions of contemporary art, their experience led to the organization “Spring Exhibition of Paintings” in 1914. This exhibition became the basis of the Society of “independent” artists. Its leader, M. Gershenfeld inherited the creative views of representatives of the new trends in French art. “Gilea” group was apart from the representatives of the newest trends. Creative views with futuristic direction of young artists and writers had no support in the local artistic environment.

At the turn of the XIX and XX centuries, artistic life was manifested in the activities of the Fine Arts Societies. It was dealt with the organization of museums, exhibitions, and art education. Creative artists' searches developed in the mainstream of the ideological and artistic tasks of the main association of the Association of South Russian Artists, youth creative groups, exhibitions of contemporary art. The activity of creative associations has become defining factor in the artistic life of the three cities of the South of Ukraine.

***Key words:** society, philanthropist, exhibition, association, artist, new trends.*

Процес розвитку художнього життя Півдня України кінця XIX – початку XX століття найтісніше пов'язаний із загальними закономірностями формування національної художньої культури. Водночас він певною мірою зумовлений і регіональними особливостями. Серед них – створення та діяльність товариств і творчих угруповань, які суттєво вплинули на розвиток образотворчого мистецтва південного регіону. Цей великий і багатогранний пласт художньої культури, протягом останніх десятиліть досліджений в окремих його складових, потребує узагальнення з метою створення цілісного уявлення про художні процеси, що відбувалися в Одесі, Херсоні, Миколаєві впродовж означених часових меж.

Джерельною базою теми є праці провідних українських фахівців. Це, зокрема, дослідження Н. Асеевої про проблему художніх зв'язків українського та європейського мистецтва на межі XIX–XX ст., де значна увага відведена особливостям живописних пошуків художників одеської школи у контексті досягнень французького живопису [2]. Статті та монографія Л. Савицької [4; 6; 5], що присвячені питанню розвитку української художньої культури даного періоду, зокрема художньому життю Одеси на початку XX століття. Статті В. Абрамова [1], С. Луцкіа [3], що увійшли в збірник матеріалів, присвячених авангардному мистецтву Одеси XX ст. Статті Н. Сапак про діяльність товариств красних мистецтв, художніх угруповань в Одесі, Херсоні, Миколаєві [7; 8; 9].

Мета статті полягає у створенні логічної взаємозв'язаної картини художнього життя Півдня України в його найхарактерніших складових: діяльності товариств красних мистецтв, Товариства південноросійських художників (ТПРХ) і творчості його провідних майстрів, творчих завдань представників новітніх художніх течій, зокрема “Салонів” В. Іздебського, Товариства “незалежних” художників та групи “Гілея”.

Розвиток художнього життя на Півдні значною мірою пов'язаний з діяльністю товариств красних мистецтв. Їх створення на периферії було наслідком активізації творчої діяльності місцевих художників, розвитком меценатства та колекціонування предметів мистецтва й старовини.

1865 року створюється Одеське товариство красних мистецтв, що мало за мету поширювати художню освіту та впорядкувати у місті картинну галерею. Серед його п'ятдесяти восьми засновників було багато місцевих художників, меценатів і колекціонерів. Домашні музеї останніх були частково відкритими для ознайомлення і вивчення. Вони суттєво впливали на формування художників та інтелігенції. Зібрання М. Толстого, О. Руссова, М. Кузнецова, Ю. Лемме становили першокласні колекції західноєвропейського та вітчизняного мистецтва, археологічних знахідок, предметів прикладного мистецтва [9]. Піднесення творчої активності у Херсоні й Миколаєві припадає на початок XX століття та пов'язано зі створенням Товариства красних мистецтв у Херсоні (1908) і Товариства красних мистецтв ім. В. В. Верещагіна в Миколаєві (1913) [7].

Незважаючи на певні статутні відмінності, у діяльності товариств простежуються спільні закономірності. Однією з головних стала активна участь в їх роботі місцевих художників. Так, до одеської організації належали майже всі члени Товариства південноросійських художників: директор художнього училища О. Попов, художники К. Костанді, П. Нілус, Б. Едуардс, М. Кузнецов, Г. Ладиженський та інші.

До правління Херсонського товариства, що об'єднало сорок шість членів, увійшли художники Д. Бунцельман, А. Конощенко (Грабенко), Г. Литвинов, І. Феглер, О. Горич, М. Андрієнко-Нечитайло, Г. Курнаков.

До ради й активу Миколаївського товариства, чисельність якого становила сімдесят шість осіб, були обрані місцеві художники: М. Винокуров, Л. Інглезі, А. Казаков, Ю. Маковський, В. Мурзанов.

У програмі діяльності товариств значилося заснування художніх музеїв, їх матеріальне забезпечення, формування колекцій. Значним був їх внесок у проведення художніх виставок як місцевих художників, так і виставок Академії художеств, передвижників, відомих вітчизняних та закордонних митців. Товариства також опікувалися художнім училищем (в Одесі) й художньою школою (в Миколаєві).

Неабияку роль у здійсненні намічених завдань відігравали меценати. Особливо значним був їх вклад у роботу Одеського товариства. Так, заснування тут художнього музею стало можливим завдяки міському голові, віце-президенту Товариства Г. Г. Маразлі (1831–1907), який передав для цього власний будинок. Ще до цього даріння будинок функціонував як культурний центр, як місце проведення виставок. Г. Маразлі допомагав передвижникам під час організації їх виставок в Одесі. До 1905 року більшість їх експонували в будинках, що належали меценату [7, с. 20–21].

Віце-президентом Товариства був Ф. О. Моранді (1811–1894) – надвірний радник, архітектор Одеської міської управи, академік архітектури. Він був членом Одеського товариства історії і старожитностей. Неабияка його заслуга і в заснуванні Товариства красних мистецтв. За його безпосередньою участю були відкриті малювальна і музична школи.

В художньому житті Миколаєва винятково важлива роль князя М. А. Гедройца (1848–1933). Його інтереси були пов'язані з популяризацією вітчизняного мистецтва шляхом організації музеїв і влаштування виставок. Він ініціював створення художнього музею ім. В. Верещагіна в Миколаєві й водночас брав участь у створенні Херсонського (1912), Катеринославського (1914) та інших музеїв Півдня [7, с. 21–22].

У діяльності Херсонського товариства найактивнішу роль відігравав А. М. Конощенко (Грабенко 1857–1932) – фольклорист-музикознавець, художник і земський діяч. З 1900 року він очолював українську громаду, а з 1908 року активно працював у заснованих за його безпосередньою участю Товаристві красних мистецтв та у відділенні Російського музичного товариства [7, с. 23].

Діяльність громадських товариств, засновані з їх ініціативи музеї, навчальні заклади, активне виставкове життя стимулювали значний розвиток образотворчого мистецтва, передусім в Одесі, де 1890 року було засновано Товариство південноросійських художників. Його поява стала також результатом діяльності художників, які у 80-х роках XIX століття, закінчивши провідні художні заклади, повернулися на батьківщину. Вони стали ініціаторами створення мистецької організації, що визначила своїм завданням професійне розуміння мистецтва та естетичне виховання населення. В їх творчості виявилися характерні ознаки мистецтва нового часу, що також сприяло формуванню нових художніх напрямів [8, с. 107–110].

На перших виставках об'єднання критики приділяли головну увагу жанровим творам відомих художників К. Костанді, С. Кишинівського, М. Скадовського, портретам М. Кузнецова, пейзажам Г. Головкова і Г. Ладиженського, які за тематикою були співзвучні картинам представників демократичного напрямку [8, с. 107–108].

Провідне місце на виставках ТПРХ посіли роботи К. К. Костанді (1852–1921). Вихованець Одеської малювальної школи, він після її закінчення, був прийнятий до Академії художеств. Його твори 80-х років були близькими до ідейних шукань передвижників, здобули високу оцінку критики й закріпили за художником славу жанриста. У 90-х роках він продовжував працювати над тематичною картиною, але тема життя і долі “маленької людини” знайшла у його творах нове тлумачення (“Самітній”, “Старенькі”, “Бабуся з глечиком”). Соціальний аспект, відтворений крізь призму поетичного сприйняття народного життя, набув у художника ліричного осмислення. Місцем розгортання сюжетної дії в його творах стали одеські вулиці, нехитрі інтер'єри невеликих будиночків. Органічна складова художнього образу більшості картин – пейзаж. Постійна робота на пленерах удосконалювала його витончене колористичне обдарування і тяжіння до світлого пленерного живопису. Це свідчить про зв'язок творчих пошуків художника з колористичними завданнями імпресіоністів [6].

На виставках помітне місце займали твори М. Д. Кузнецова (1850–1929). Творчі пошуки художника були пов'язані переважно з портретним жанром. На перших виставках об'єднання він експонував портрети мецената М. Толстого, а також митців П. Чайковського, О. Леонтовича, П. Саксаганського. В творах яскраво виявилися характерні особливості творчої манери майстра: лаконічність і виразність композиційних прийомів, соковитий колорит, живописна свобода у відтворенні обличчя й рук портретованих, любовно виписані деталі та предмети інтер'єру.

Г. О. Ладиженський (1853–1916) здобув освіту в Петербурзі на архітектурному, а потім на живописному факультетах Академії художеств. В Одесі художник багато працював над тематичними картинами, переважно із селянського життя, створював портрети, серед яких портрети професора Н. Кондакова і художника Р. Судковського. Та головним у його творчості був пейзаж, в якому він звертав увагу на ефекти колористичних відношень, викликаних ранковим сонячним промінням (“Світанок ранньою весною”) або заходом сонця (“Вечір на хуторі в Подільській губернії”). Його краєвиди відтворювали природу причорноморських степів, морські мотиви. Рецензенти відзначали майстерність виконання, незважаючи на “широкий пензель і великі мазки”, що було характерно для його творчої манери.

Популярна морська тематика найемоційніше втілена в роботах Г. С. Головка (1863–1909). Інтерес до пейзажного жанру художник перейняв від своїх педагогів у Одеському училищі. Для першого етапу його творчості характерні морські мотиви, мабуть, у результаті впливу творів І. Айвазовського. Всі пейзажі художника передавали колористичні нюанси морського краєвиду в різний час доби.

Переважання тематичної картини, викликало особливий інтерес до творчості П. О. Нілуса (1869–1943). Майстерність він удосконалював у місцевій малювальній школі під впливом К. Костанді та Г. Ладиженського, в Академії мистецтв. Початок творчого шляху художника співпав із становленням Товариства південноросійських художників. У його роботах, показаних на перших виставках, визначилося коло тем. Як правило, увагу майстра привертало життя міської бідноти і середньої буржуазії. Нілус віддавав перевагу зображенню невеликого і, на перший погляд, “незначного шматочка дійсності”. Він акцентував на кольоровій гармонії. Згодом в його урбаністичних пейзажах усе більше відчувався вплив імпресіонізму.

Регулярним учасником виставок був Є. Й. Буковецький (1866–1948). Художник успішно працював у різних жанрах. Художню освіту він здобув в Одеській малювальній школі, в академіях мистецтв у Петербурзі та Р. Жюльєна в Парижі. Тому на його творчості позначились як особливості російської художньої школи, так і вплив тогочасного європейського живопису. Роботи митця 90-х років “У багатого родича”, “Баштан” засвідчили, що він дотримується традицій передвижників, але деякі твори, за всієї традиційності сюжету, були позначені впливом німецького живопису. В 1890-х роках одеська публіка більше знала Є. Буковецького як портретиста. Критика коментувала майстерність переважно його портретних робіт, оцінюючи міру їх схожості з відомими представниками одеської інтелігенції, дворянства і купецтва, яких писав художник.

Із другої половини 1890-х рр. після приходу до Товариства молоді характерною ознакою творів стало взаємопроникнення жанрів, рухомість їх меж. Головна причина цього криється в бажанні оволодіти художніми засобами передачі світло-повітряного середовища, що значною мірою було започатковано, за словами І. Рєпіна “талановитими, з тонким чуттям форми колористами одеської школи”. Відповідно до цього жанрову дію винесли на природу, передаючи невідгадливі сценки повсякденного життя. До найвизначніших слід віднести твори К. Костанді, П. Нілуса. Дедалі більшого значення набував портрет, який приваблював кольоровим та живописним багатством. Провідне місце належало творам М. Кузнецова, Є. Буковецького. Емоційна виразність кольору, підсилення його декоративних можливостей набуло сили і в пейзажах цих років. Значно змінився підхід до зображення природи. Незважаючи на вплив творчості І. Айвазовського й Р. Судковського, одеські художники не пішли шляхом чистої марини і панорамного зображення моря. Так, художник Г. Головков майже повністю відмовився від морських краєвидів і створив зимові та весняні пейзажі, в яких намагався надати академічно завершеним композиціям деякої фрагментарності. Він уважно відтворював світлоповітряне середовище, найтонші колористичні нюанси. Критика виділила його роботи “Сутінки”, “Осінній пейзаж”. Художник створив жанрові картини, де пейзаж став повноправним героєм сюжетної розповіді [4].

Т. Я. Дворніков (1862–1922) також набув відомості пейзажами. Композиції його робіт з морськими чи степовими мотивами відрізнялися підкресленою випадковістю, а ліричний настрій багато в чому визначався кольоровою гамою, створюваною найтоншими відтінками

двох-трьох основних тонів. Найпомітнішими на виставках були його роботи “Зима”, “Біля ставка”, “Весною”.

Серед членів і експонентів об’єднання були відомі київські художники М. Пимоненко, М. Мурашко, І. Селезньов, С. Костенко, російські майстри І. Айвазовський, О. Браз, П. Ковалевський, В. Серов, О. Головін, І. Левітан, М. Нестеров, І. Рєпін, художники з різних міст України [8, с. 109]. Так, експонентом восьми виставок Товариства був миколаївський художник Л. Інглезі [10, с. 235]. Невеликі жанрові і пейзажні мотиви давали змогу говорити про спільність його живописних пошуків з одеськими художниками.

На початку ХХ ст. в творчості багатьох членів Товариства очевидними стали індивідуальні особливості живописної манери, змінилося ставлення до традиційних тем, помітне подальше осмислення плернерного живопису в поєднанні з новою тематикою та образною побудовою. В цей час до організації увійшли молоді художники К. Богаєвський, І. Бродський, П. Волокідін, В. Кандінський, Д. Крайнев, А. Лаховський, О. Шовкуненко. В їх творах гостріше виявився характер мистецтва з його розмаїттям індивідуальних пошуків. Критика по-різному оцінювала твори, насамперед тих живописців, які сміливо експериментували в посиленні декоративної ролі кольору [8, с. 109].

Особливу увагу і суперечливі відгуки на виставках цих років викликали роботи В. В. Кандінського (1866–1944). Юнацькі роки художника були пов’язані з Одесою. Навчаючись за кордоном у школі А. Ашбе в Мюнхені та в Королівській академії у Ф. Штука, художник не припиняв зв’язків з Одесою і 1896 року дебютував на виставці ТПРХ. Згодом він щорічно надсилав роботи на виставки об’єднання. Вони викликали неоднозначну оцінку. Критика, вихована на роботах південноросійських художників старшого покоління, не сприймала сміливих живописних пошуків модерніста.

Таким чином, за всієї спільності поглядів на мистецтво і його роль у сучасному суспільстві, а також спільності завдань, визначених статутом ТПРХ, творчість членів об’єднання відзначалася певною стильовою різноманітністю. В них виявились як характерні ознаки розвитку українського й російського мистецтва кінця ХІХ століття, так і художні тенденції, що сформувалися на Півдні. Їх визначальними ознаками були: професійна академічна основа; ідейно-тематичні пошуки, близькі до передвижників; живописні завдання, пов’язані з досягненнями європейського, насамперед французького мистецтва.

Значну роль у поширенні нових течій у художньому середовищі Півдня України відіграли два “Салони” скульптора В. Іздебського (1882–1965), що відбулись у 1909–1911 роках. Їх упорядник мав на меті організацію виставок, де можна було б представити картину сучасної художньої творчості. Інтерес до сучасних течій у мистецтві привів його 1902 року до Мюнхена, у майстерню скульптора В. фон Рюмана, а через кілька років – у паризькі салони, де він познайомився і спілкувався з представниками різних напрямів сучасного мистецтва [3, с. 63].

Молода генерація художників, чиї інтереси були спрямовані на авангардне мистецтво, об’єдналися навколо скульптора та його “Салонів”. У складі “Салону-1” вітчизняне мистецтво презентували роботи “куїнджистів», “Мира искусства”, “Спілки російських художників”, членів й експонентів ТПРХ. З авангардним живописом ознайолювали картини В. Бурлюка, Д. Бурлюка, М. Ларіонова, А. Лентулова, І. Машкова, О. Екстер і членів “Нового художнього товариства Мюнхена”, яке створив В. Кандінський. Французький живопис був презентований відомими іменами П. Боннара, Ж. Брака, М. Дені, М. Вламінка, А. Матісса, П. Синьяка.

Новий французький живопис викликав негативну реакцію у лідера ТПРХ К. Костанді. Позицію знаного живописця сприйняли багато членів Товариства. На підтримку К. Костанді виступив також І. Рєпін, якій відвідав “Салон” під час його експонування в Петербурзі. Однак, незважаючи на суперечливе ставлення до “Салону”, він викликав великий інтерес у міському середовищі. В певному розумінні, він реалізував широку громадську програму, що намітив В. Іздебський, і став початком нового етапу в художньому житті Півдня України.

У “Салоні-2” переважали твори представників “Бубнового валета” і картини В. Кандінського. Його маршрут був обмежений південними містами. Після Одеси він розгорнувся в Миколаєві. Місцева преса, відзначаючи внесок В. Іздебського в його організацію, висловила не на користь “нового мистецтва”. Особливу критику викликала художня манера

та кольорова гама творів. У Херсоні – доброзичливі відгуки здобули картини, що мали опосередковий стосунок до авангарду. Щодо творів Бурлюків, відомих у мистецьких колах міста, то ставлення місцевої критики було категорично негативним. Але, незважаючи на неоднозначну реакцію художників і критики, на Півдні “Салони” В. Іздебського стали першими великими експозиціями сучасного мистецтва.

Досвід “Салонів” використав у 1914 році художник М. Гершенфельд під час організації “Весняної виставки картин”, гаслом якої стало “створення емоційних цінностей шляхом живописного сприйняття світу”. Тут були представлені митці Московського об’єднання “Бубновий валет”, члени Мюнхенської групи на чолі з В. Кандінським, молоді одеські художники [1, с. 92–93]. Виставка стала основою Товариства “незалежних” художників (1916–1920), що зібрало молодих одеських живописців, які прагнули до творчої свободи та відмовлялися від журі, з його суб’єктивним правом відбору творів на виставки. З 1916 до 1920 року Товариство організувало чотири виставки. Відсутність професійного відбору призводила до експонування на виставках відверто слабких або одноманітних робіт одного художника, тому творчість членів об’єднання часто й об’єктивно критикували.

На організаційних творчих принципах нового об’єднання позначилися погляди його засновника М. Гершенфельда (1880–1939), художника й історика мистецтв. Він як митець сформувався у Мюнхені й Парижі. Тому в своїй діяльності наслідував творчі пошуки груп, котрі діяли в столиці Франції. Власні погляди на мистецтво і систему художнього виховання М. Гершенфельд намагався реалізувати в Академії незалежних художників, короткочасно відкритій 1918 року в Одесі, в якій він викладав живопис та історію мистецтв [1]. Але орієнтація художника на новітні течії в європейському мистецтві поставила його в опозицію до майстрів реалістичної школи.

У 1900–1910-х рр. на Півдні знайшли притулок художники та літератори, які організували творчу групу “Гілея”, що представляла футуристичний напрям в українському мистецтві. Молоді діячі збиралися влітку в Чорнянці поблизу Херсона. До “Гілеї” належали В. і Д. Бурлюки, В. Маяковський, Б. Лівшиц, В. Хлебніков, А. Кручених, Б. Лавренєв. Художники й письменники займалися живописом, організували виставки, виїжджали до Херсона, Миколаєва, Одеси з лекціями про авангардне мистецтво. Свої здобутки вони показали в Херсоні на виставці живопису “Венок” (1909). Однак на Півдні кубофутуризм не пустив коріння. Приїжджі художники не мали зв’язку з місцевими традиціями й місцевими майстрами, тому новий напрям не можна вважати характерним явищем для Півдня України.

Таким чином, на межі ХІХ–ХХ століть мистецьке життя Півдня найповніше проявило себе в діяльності Товариств красних мистецтв, які функціонували в трьох південних містах; до цих об’єднань належали меценати, багато художників, завдяки яким були створені художні музеї, заклади художньої освіти в Одесі й Миколаєві, влаштовували пересувні виставки та виставки місцевих художників.

Головна роль у процесі формування творчого середовища належала художнім об’єднанням, які діяли, головним чином, в Одесі – центрі регіону, і насамперед, Товариству південноросійських художників. Його організаційній діяльності сприяло влаштування щорічних вернісажів. Творчі пошуки провідних членів об’єднання – К. Костанді, М. Кузнецова, Г. Ладиженського, Г. Головова, П. Нілуса, С. Буковецького, Т. Дворникова й, особливо, молодих представників – позначені своєрідним розмаїттям, активним сприйняттям тенденцій європейського, передусім французького мистецтва, роботою на пленері, що збагатило досягнення живописців, визначило їх творчу неоднорідність і, своєю чергою, стимулювало появу молодіжних творчих угруповань.

Формування художніх інтересів молодих митців пов’язане з організацією виставок нового мистецтва. Вирішальну роль у популяризації новітніх течій мали два “Салони” В. Іздебського, з якими ознайомилися глядачі столичних міст, жителі Миколаєва і Херсона. Значна роль належала Товариству “незалежних” художників та діяльності М. Гершенфельда в подальшій популяризації новітніх мистецьких напрямків. Дещо окремо варто розглядати експерименти творчої групи “Гілея”, що діяла поблизу Херсона. Особливу роль у художньому

житті відіграла місцева критика. Діяльність громадських товариств і творчих об'єднань стала вирішальною у художньому житті трьох міст Півдня України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамов В. В. Кандинский и “Весенняя выставка картин” 1914 года в Одессе / В. Абрамов // Черный квадрат над Черным морем: Материалы к истории авангардного искусства Одессы XX века. – Одесса : Друк, 2001. – С. 83–99.
2. Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры: Конец XIX – начало XX века / Н. Ю. Асеева. – К., 1989. – 198 с. ; ил.
3. Лущик С. “Салон Издебского” и их организатор / С. Лущик // Черный квадрат над черным морем: Материалы к истории авангардного искусства Одессы XX века. – Одесса : Друк, 2001. – С. 63–82.
4. Савицька Л. Художнє життя Одеси на початку XX століття / Л. Савицька // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. – К. : Спалах, 2000. – Вип. 1. – С. 85–97.
5. Савицкая Л. Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы / Л. Л. Савицкая. – Харьков : НТУ “ХПИ”, 2003. – 468 с.
6. Савицька Л. Л. Проблеми вивчення українського мистецтва кінця XIX – початку XX ст. / Л. Л. Савицька // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. – К. : СПД Кравчук В. К., 2003. – Вип. 3. – С. 6–12.
7. Сапак Н. В. Товариства красних мистецтв (з історії художнього життя Півдня України першої третини XX ст.) / Н. В. Сапак // Культура України. Мистецтвознавство: зб. наук. праць Харківської Державної Академії культури. – Харків : ХДАК, 2001. – Вип. 8. – С. 17–25.
8. Сапак Н. В. Художнє життя півдня України на межі XIX – XX століть. Художні об'єднання, виставки, критика / Н. В. Сапак // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. праць. – Харків : ХДАДМ, 2005. – № 10. – С. 106–112.
9. Сапак Н. В. Художнє життя Півдня України кінця XIX – початку XX століття. Приватне колекціонування / Н. В. Сапак // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. праць. – Харків : ХДАДМ, 2007. – № 12. – С. 142–147.
10. Товарищество южнорусских художников: Библиографический справочник / [сост. В. А. Афанасьев, О. М. Барковская]. – Одесса : Друк, 2000. – 300 с. ; фото.

REFERENCES

1. Abramov, V. (2001), V. Kandinsky and “Spring Exhibition of paintings” in 1914 in Odessa, *Chernyy kvadrat nad Chernym morem: Materialy k istorii avangardnogo iskusstva Odessy XX veka* [The Black Square on the Black Sea: The Materials to the History of Odessa avanguard Art, the XX-th century], Odessa, Druk, pp. 83–99. (in Russian).
2. Aseyeva, N. Yu. (1989), *Ukrainskoe iskusstvo i evropeyskie khudozhestvennyye tsentry: Konets XIX – nachalo XX veka* [Ukrainian Art and European Art Centers: The End of the XIX-th – the beginning of the XX-th century], Kyiv. (in Russian).
3. Lushchik, S. (2001), *Salon of Izdebsky and its Organizer, Chernyy kvadrat nad Chernym morem: Materialy k istorii avangardnogo iskusstva Odessy XX veka* [The Black Square on the Black Sea: The Materials to the History of Odessa avanguard Art, XX-th century], Odessa, Druk, pp. 63–82. (in Russian).
4. Savytska, L. (2000), Odessa Art Life in the Early Twentieth Century, *Mystetstvoznnavstvo Ukrainy: Zbirnyk naukovykh prats* [Art of Ukraine: Scientific Journal], vol. 1, Kyiv, Spalakh, pp. 85–97. (in Ukrainian).
5. Savitskaya, L. L. (2003), *Na puti obnovleniya. Iskusstvo Ukrainy v 1890-1910-e gody* [On the Way to Update. The Art of Ukraine in the 1890's-1910's], Kharkiv, National Technical University “Kharkiv polytechnic Institute”. (in Russian).
6. Savytska, L. (2003), Problems of Ukrainian Art Studying at the End of the XIX-th – the beginning of the XX-th century, *Mystetstvoznnavstvo Ukrainy: Zbirnyk naukovykh prats* [Art of Ukraine: Scientific Journal], vol. 3, Kyiv, SPD Kravchuk V. K., pp. 6–12. (in Ukrainian).

7. Sapak, N. V. (2001), Societies of Fine Arts (from the history of artistic life in the South of Ukraine in the first third of the XX-th century), *Kultura Ukrainy. Mystetstvoznavstvo: Zbirnyk naukovykh prats Kharkivskoi Derzhavnoi Akademii kultury* [Scientific Works of Kharkiv State Academy of Culture] vol. 8, Kharkiv, Kharkiv State Academy of Culture, pp. 17–25. (in Ukrainian).
8. Sapak, N. V. (2005), Art Life of the South of Ukraine on the Boundary the XIX-th – the XX-th of centuries. Art Associations, Exhibitions, Criticism, *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv: Zbirnyk naukovykh prats* [Journal of Kharkiv State Academy of Design and Arts], no. 10, Kharkiv, Kharkiv State Academy of Design and Arts, pp. 106–112. (in Ukrainian).
9. Sapak, N. V. (2007), Art life of the South of Ukraine of end the of XIX-th – the beginnings of the XX-th century. Private Collecting, *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv: Zbirnyk naukovykh prats* [Journal of Kharkov State Academy of Design and Arts], no. 12, Kharkiv, Kharkiv State Academy of Design and Arts, pp. 142–147. (in Ukrainian).
10. Afanas'ev, V. A. and Barkovskaya, O. M. (2000), *Tovarishchestvo yuzhnorusskikh khudozhnikov: Bibliograficheskii spravochnik* [Community of South Russian artists: Bibliographical reference], Odessa, Druk. (in Russian).

УДК 18+7.011+7.031.2(477)(045)

Юрій Одробінський

ФОРМУВАННЯ ЕТНОФУТУРИСТИЧНИХ ПРИНЦИПІВ ХУДОЖНЬОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ

У статті досліджено особливості формування етнофутуристичних принципів художньої самоідентифікації на основі вивчення відомостей про появу та розвиток етнофутуризму як явища у сучасному культурно-мистецькому просторі. Проаналізовано відмінності іконографічної, морфологічної і композиційної побудови скіфської кам'янорізної пластики VII–III ст. до н. е. на різних територіальних осередках – ареалах. Відокремлено й проаналізовано сім основних етапів розвитку творчого мислення з позиції поступового формування етнофутуристичних принципів творчої людини.

Ключові слова: етнофутуризм, апперцепційна пам'ять, генетичний код території, творче мислення, етнодизайн.

Юрий Одробинский

ФОРМИРОВАНИЕ ЭТНОФУТУРИСТИЧНИХ ПРИНЦИПОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ

В статье исследованы особенности формирования этнофутуристических принципов художественной самоидентификации на основе изучения сведений о появлении и развитии этнофутуризма, как явления в современном культурно-художественном пространстве. Проанализированы различия иконографического, морфологического и композиционного построения скифской каменной скульптуры VII–III ст. до н. э. на разных территориальных ареалах. Выделены и проанализированы семь основных этапов развития творческого мышления с позиции постепенного формирования этнофутуристических принципов творческого человека.

Ключевые слова: этнофутуризм, апперцепционная память, генетический код территории, творческое мышление, этнодизайн.

**FORMATION OF ETHNO-FUTURISTIC PRINCIPLES
OF ARTISTIC SELF-IDENTIFICATION**

The article analyzes the peculiarities of formation of ethno futuristic principles of artistic self-identity based on the study of the appearance and development of ethno futurism as a phenomenon in the modern art and culture environment. It has been established that its appearance in the 20th – beginning of 21st century was caused by the need to preserve ethnocultural identity of the Turkic and Finno-Ugric peoples, however, despite its narrow orientation the principles of ethno futurism triggered the art development in the modern world. It has been determined that the human-created image is the information embedded in form and elements, and woven from many substances of the outside world.

It has been found that straight horizontal, wavy lines, spirals, volutes, oval shapes, rounded and ovalish outlines prevail in the steppe zone of the southern region, thus being particularly distinguished from the forms and lines of the mountainous area, forest-steppe and forest zones where one can observe more vertical lines and shapes with sharp outlines and angles in ornaments and pictures: separate or combined triangular, diamond-shaped, rectangular and square shapes.

The differences of iconographic, morphological and compositional construction of Scythian stone sculpture of 7th – 3rd B.C. at different territories-natural areas: the northern Black Sea region, the North Caucasus and the steppe region of Crimea, have been also analyzed. It has been established that the variations of sculpture features were caused not only by different artists work, but especially by conscious and unconscious adaptation of the sculptors to other territory and psychophysical perception.

By relying on the researches of N. S. Blednova, Ya. A. Sher, L. B. Vyshniatskyi, seven main stages of creative thinking development, such as pre-graphic, schematic, physiosculptural, life-like, of true images, of ornamental reinterpretation, and of schematic transformation, have been separated and analyzed from the perspective of gradual formation of ethno futuristic principles of creative person's self-identity.

It has been determined that the pre-graphic stage of creative thinking arises instinctively by action – movement of a subject or an object in space, and involves the relationship between the subject and the environment; the schematic stage is distinct in the associative thinking reflected in the connection of lines and in the resemblance to the objects of the outside world where image is transmitted not through the object copying but through the knowledge; the physiosculptural stage is connected to the rapid development of imagination and the formation of world perception wholeness reflected in the relation of objects. By abandoning the general schematics the figures become recognizable and some similarities appear; the stage of true images requires by now appropriate knowledge and skills acquired by practical training with enhanced study of drawing, composition, painting and sculpture; the concepts of color, light and shade, plasticity and general composition, as well as the ability to convey movement and perspective, appear. The stage of ornamental reinterpretation is aimed at the desire of modification, re-thinking and independent interpretation of the form and details by applying various alternative techniques to form the original author's style; the stage of schematic transformation is focused on the conversion of the image into an abstract, schematic form through the apperceptive memory, adaptation, and philosophical and psychological perception.

It has been determined that natural adaptation forms the character of person's creativity and therefore reveals the ethno futuristic peculiarities of their regional self-identity, namely the stages of the creative person's apperceptive memory formation as a synthesizing principle of this formation; the development of conscious and unconscious forms construction; the evolutionary process of forms generation in adolescence; the self-evolving system of perception of creative person's formed consciousness; the signs of self-identity and their use in the works of art; the principles of ethno-formative graphic language of contemporary fine art, applied and decorative arts, and design.

Key words: *ethno futurism, apperception memory, genetic code of the territory, creative thinking, ethno design.*

Поняття “етнофутуризм” виникло наприкінці ХХ ст., що було пов’язано з необхідністю збереження етнокультурної ідентифікації серед тюркських та фіно-угорських народів, але, незважаючи на вузьку спрямованість, принципи етнофутуризму стали поштовхом для нового розвитку етномистецтва в сучасному світі, зокрема у дизайні, образотворчій і декоративно-прикладній творчості. Саме дослідження у сфері формування та розвитку етнофутуристичних принципів художньої ідентифікації досі залишаються маловивченими і потребують детального аналізу й опрацювання, де особливе значення мають відмінності іконографічної, морфологічної та композиційно-образної побудови з метою виявлення генетичного коду території.

У контексті дослідження етнофутуристичних принципів художньої ідентифікації можна виокремити кілька дисертацій та публікацій, що вийшли друком наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. Основні з них: М. Уколової [10], Н. Розенберга [8], Г. Максименко [4], Е. Колчевої [3]; А. Руденченко [9], І. Рижової [7] та інших.

Мета статті – дослідити особливості формування етнофутуристичних принципів художньої ідентифікації на основі вивчення відомостей про появу та розвиток етнофутуризму як явища в сучасному культурно-мистецькому просторі, проаналізувати відмінності іконографічної, морфологічної і композиційної побудови скіфської кам’янорізної пластики VII–III ст. до н. е. на різних територіальних осередках – ареалах, відокремити та проаналізувати сім основних етапів розвитку творчого мислення з позиції поступового формування етнофутуристичних принципів творчої людини.

Активізація етнічної свідомої самоідентифікації з позиції вивчення орнітології, історії, філософії і народознавства дала поштовх для розуміння такого глобального явища як етнофутуризм [3; 10].

Світоглядною установкою етнофутуризму стали діалог і прагнення до синтезу “свого” (етноархаїки) і “чужого” (техногенного). Етнофутуризм у цьому сенсі толерантний до іншої етнічності як універсального принципу модернізації в сучасній культурі, і визначає, таким чином, його співвіднесення з постмодернізмом та метамодернізмом (ліричний постмодернізм).

Етнофутуризм учені розглядають як форму регіональної самоідентифікації через цілісну систему світосприйняття, світовідчуття та світорозуміння людини – комплекс ідей і способів освоєння різноманітної дійсності сучасними етноформами, що опинилися в ситуації культурної кризи, викликаній руйнацією радянської системи і модернізаційними процесами, пов’язаними із західним впливом [2, с. 4]. У цьому плані етнофутуризм виникає як спосіб “психологічного захисту” й адекватної реакції на нестійкість і кризові, хаосоподібні процеси дійсності. У цих умовах етнофутуризм можна розглядати, з одного боку, як спосіб адаптації до умов соціальної і культурної кризи, а з іншого – як відповідь на процеси глобалізації та уніфікації. Даний світогляд проявляється у ряді конкретних форм: ідеології, повсякденності та мистецтві.

Як феномен постнеокласичного типу, етнофутуризм виявляє такі наближення з постмодернізмом: парадоксальність, інтертекстуальність, ігровий початок, ірраціональність та імпровізаційність. Етнофутуризм, також, виступає у безпосередньому зв’язку з таким процесом, як “етноренесанс” [10, с. 23–30].

Гносеологічними передумовами особливостей етнофутуризму можна вважати природу людського мислення; якому властиві, з одного боку адекватність відображення дійсності, а з іншого – здатність до конструювання реальності, перетворення за допомогою фантазії та уяви. Особливе значення тут мають: апперцепція, пам’ять, пригадування, а також мета, ідеали і проекти як образи майбутнього, де на перший план виходять мотиви архетипічних уявлень національних культур, мотиви поєднання сенсу людського буття з вищими духовними цінностями, пошук стійких орієнтирів етнокультурної традиції.

Етнофутуризм, як і постмодернізм, вибудовує нову міфологію, але якщо постмодерністська міфотворчість – песимістична, то етнофутуристичний міф – оптимістичний, схильний до космогонізму, з вірою в прогрес і можливість гармонії між консервативним та інноваційним.

На початку 2000-х рр. домінуюче місце в ідеології етнофутуристичного світогляду займає буденно-повсякденна культура. На таких найважливіших рівнях повсякденної

реалізації, як реальне макро- (наприклад, міське) та мікросередовище (простір речей і артефактів), як віртуальне середовище (мас-медійний простір, інтернет), етнофутуризм виявляє найважливіші властивості, які зближують його з постмодернізмом: різноморфність, парадоксальність, міфологічно-іраціональний початок, ацентричність і плюралістичність, принцип гри й інше, де найадекватнішими для репрезентації даних субстанціональних властивостей є міський простір та інтернет (мережа) [10, с. 163].

Нове художнє мислення виникає тут на основі переосмислення традицій етнічних культур у їх сукупності: обряд, вірування, словесний і образотворчий фольклор. Міф та орнаментика пов'язані між собою опосередковано. У геометричних символах ткацтва, вишивки, різьблення і в їх кольорі зашифровані символи, не цілком зрозумілі навіть носіям культур. Однак відмінність знаково-символічної природи цих орнаментів од принципів образотворчості традиційної академічної школи спонукала художників-етнофутуристів до пошуків нової образотворчої мови, відповідних етнокультурних традицій [8, с. 291–292].

Усе, що відчуває людина – візуальний та інформативний простір, котрий через психоасоціативне сприйняття трансформується в лінію, лінія створює форму, а форма – образ, який надалі моделює наступний цикл перетворення.

Образ сформований на одній території, обов'язково видозміниться на іншій. Кожен куточок Землі є самотнім і самовидозмінюючим у системі організації простору. Кожна людина, тривалий час перебуваючи на одному територіальному пласті, навіть у межах одного міста, адаптується до цієї місцевості – стає органічною частиною навколишнього середовища. Вона адаптується до природних умов існування: впливу сонячного випромінювання; смаку і запахів рослин, води, м'яса місцевих тварин, овочів, фруктів, ягід; особливостей ландшафтного середовища, геодезії та інше. І коли та сама людина потрапляє в іншу місцевість, навіть у межах одного регіону, вона може відчувати невпевненість, обережність, самотність, що є факторами внутрішнього самозахисту та початком процесу нової адаптації.

Саме природна адаптація дає змогу людині-суспільству відчути навколишнє середовище та пристосуватися до нього – знайти генетичний код території. Особливо його інтуїтивно відчувають та генерують люди з творчими здібностями: художники, майстри, дизайнери [5].

Зображення, що створила людина – це інформація, закладена у форму та елементи й зіткана із багатьох матеріял довоколишнього світу. У візуалізації будь-якого зображення творча людина завжди посилається на відображення дійсності, пережитого і пройденого протягом власного життя, що ідентифікує її творчість, через апперцепційну пам'ять, від усіх інших.

У степовій зоні південного регіону в орнаментальних мотивах домінують прямі горизонтальні, хвилясті лінії, спіралі, волюти, овальні форми, заовалені й заокруглені контури, що особливо відрізняє їх від форм та ліній, які створюють майстри з гірської місцевості й лісо-степових і лісових зон, де в орнаментальних та графічних зображеннях можемо спостерігати більш вертикальні лінії і форми із застосуванням чітких обрисів та кутів: трикутні, ромбовидні, прямокутні й квадратні форми в окремому або з'єднаному вигляді.

Так само можна простежити, що наскельні піктографічні малюнки зі степової зони відрізняються великими інтервалами та простором між зображеннями і розміщені завжди горизонтально, тоді як у лісовій зоні піктографічні зображення нашаровані одне на одне і розміщені вертикально. Справа у тому, що степова зона завжди має широку площу із можливістю вільного руху і свободи, а лісова або гірська місцевість, здебільшого територіально обмежена, що психологічно діє на свідомість людини.

Також проаналізувати ці відмінності, можна на основі дослідження давнього мистецтва кочових племен, на прикладі скіфської кам'янорізної пластики.

Скіфська кам'яна монументальна скульптура є унікальним явищем мистецтва VII–III ст. до н. е. і духовно-матеріальної культури українських та північнокавказьких земель. Її формо- та образотворення видозмінювалося поступово і були пов'язані не лише з розвитком технологій а й зі зміною територіальної локації. На основі нашого аналізу в монографії “Скіфо-сарматська кам'янорізна пластика українських земель” [6] було виявлено три основних ареали поширення скіфської скульптури.

Перший ареал – це територія Північного Кавказу, де скіфи перебували з VII–III ст. до н. е. [6, с. 30]. Форма монументальної скульптури на цій території була спочатку плитоподібною, де риси обличчя та руки зображені лише на лицьовій частині. З V ст. до н. е., форма статуї стала подібнішою до людської фігури – змодельовані форма голови, рук, елементів одягу та зброї. Як правило, ці скульптури мали декорування у вигляді кількох горизонтальних смужок на голові, шії, поясі або ногах.

Другий ареал – територія Північного Причорномор'я, де центром була територія сучасного Півдня України, а саме Миколаївська, Херсонська, Запорізька та Одеська області [6, с. 26–29]. Оселившись і кочуючи по цій території в VII–IV ст. до н. е., скіфи створили державу, що, незважаючи на варварський спосіб життя, змогла знайти порозуміння з давньогрецькими колоніями Ольвією і Танаїсом, із якими були торговельні зв'язки.

Скульптури Північного Причорномор'я вирізнялися від північнокавказьких умовнішою “знаковою” формою, де ретельно змодельована кожна її частина. У декорі впроваджують витоподібну гривню, каптан із подолами, шаблонні риси обличчя поступово витісняються портретністю, домінують V-подібні та вертикальні лінії. Унікальними зразками цього мистецького пласту є статуя зі сіл Нововасилівка, Тернівка (Миколаївська обл.), Виноградівка (Одеської області), Білоцерківка (Запорізької області) тощо.

Третій ареал поширення скіфської скульптури – територія Малої Скіфії, степової частини Криму, куди з III ст. до н. е. скіфи були змушені перекочувати після приходу сарматських племен із Півночі.

Саме на цій території форма скульптур поступово видозмінюється на круглу і статуарний рельєф, а часом замість декорування майстри почали наносити контуром форму знака-символа, що дало поштовх до створення власної самобутньої писемності та родової геральдики в період сарматизації Боспорського царства з I ст. до н. е. до IV ст. н. е. [6, с. 29].

Підсумовуючи цей своєрідний аналіз скіфської скульптури як приклад, можна простежити, що видозмінення у характерних ознаках скульптур було пов'язано не лише з роботою різних майстрів та розвитком технологій обробки каменю, а й насамперед із урахуванням свідомої і несвідомої адаптації скульпторів до іншого територіального простору й різного психофізичного сприйняття. Саме ці та інші своєрідності духовно-матеріальної культури різних місць є основою ідентифікації людини – суспільства – етносу та його значення.

Природна адаптація формує характер творчості людини і тому виявляє етнофутуристичні особливості її регіональної самоідентифікації [5, с. 136]. А саме: етапи формування апперцепційної пам'яті творчої людини як синтезуючого принципу цього формування; розвиток свідомої і несвідомої побудови форми; еволюційний процес генерації форм у підлітковому віці; самоevolюціонуючу систему сприйняття сформованої свідомості творчої людини; знаки самоідентифікації та їх використання в художніх творах; принципи етноформативної зображальної мови сучасного образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та дизайну.

Опираючись на дослідження Н. С. Бледнової, Я. А. Шер, Л. Б. Вишняцького [1], можна відокремити сім етапів розвитку творчого мислення, що охоплює дообразотворчий, схематичний, фізіопластичний, правдоподібний, етап правильних зображень, декоративного переосмислення і схематичної трансформації. Поступовий аналіз цих етапів з позиції розвитку творчої людини на одному регіональному пласті допоможе зрозуміти систему формування етнофутуристичних принципів самоідентифікації.

Дообразотворчий етап творчого мислення виникає інстинктивно у дітей віком до чотирьох років. З'являються “каракулі” у вигляді змішаних елементів лінійного характеру без логічного взаємозв'язку та порівняння, а також перші геометричні форми округлого типу. Рисунки демонструють ознайомлення з предметами та явищами навколишнього середовища і зображають не форму предмета чи об'єкта, а принципи його дії – руху в просторі й взаємозв'язок між предметом та середовищем. Саме з цього етапу починається формування самобутньої апперцепційної пам'яті людини в межах її уяви й уявлення.

Схематичний етап відрізняється асоціативним мисленням, що відображено у з'єднанні ліній та схожості з предметами навколишнього світу. При цьому зображення передають через

пізнання, а не через копіювання предметів. Саме тому у малюнках трапляються зайві гіпертрофовані лінії й форми. Часто малюнки доповнені написами, що свідчить про розуміння недоліків у зображеннях. Цей етап можна спостерігати у дітей віком від чотирьох до семи років [1, с. 202]. Аналізуючи ці малюнки, можна виявити динаміку і напрям ліній, їхню пластичну своєрідність, що безпосередньо пов'язана зі свідомими і несвідомим сприйняттям навколишнього світу й адаптує людину в просторі.

Фізіопластичний характер зображення, що є третім етапом, пов'язаний із стрімким розвитком уяви та формуванням цілісності сприйняття світу, що відображається у взаємозв'язку предметів. Відмовляючись від загального схематизму, рисунки стають пізнаваними, з окремими деталями схожості [1, с. 205]. Але, незважаючи на спробу реальної візуалізації навколишнього середовища, в основі простежується схема лінійної побудови різних конфігурацій. Цей етап формується з шести до восьми років

Із розвитком мозкової активності й творчих здібностей зображення стають правдоподібними. Дитина відмовляється від схематичності та сприймає лише зовнішній образ предмета або об'єкта. Деталізацію на рисунках майже не використовують. Вік формування етапу – 9–11 років.

Етап правдоподібних зображень уже потребує відповідних знань, умінь і навичок, що набуваються практичними заняттями з посиленням вивченням рисунка, композиції, живопису та скульптури (ліплення). Як результат, у дитини виникає поняття кольору, світла й тіні, пластичності й загальної композиційної побудови, вміння передати рух та перспективу. Цей етап триває у дітей від 12 до 15 років [1, с. 210].

Під час вивчення основ академічного малюнка та живопису мимоволі виникає бажання видозмінень, переосмислення і самостійного трактування форми та деталей. При використанні різних альтернативних технік відбувається пошук авторського оригінального стилю. Зображення стають умовнішими та виразнішими, відокремлюються головні деталі, виникає вичерпність і пластичність форми, додаються вигадані елементи для найширшого розкриття теми. Реалістичні предмети поступово перетворюються у декоративні форми, які художники використовують у різьбленні, ткацтві, ювелірній та ливарній справі, чеканці, соломоплетінні, батику, книжковій графіці та інших техніках. Цей етап має назву “декоративне переосмислення” і спостерігається у зрілому та дорослому віці.

Останнім етапом художнього розвитку можна вважати схематичну трансформацію, що є найскладнішою формою зображення образу. Він виникає у художника, коли той вдається до філософсько-психологічних роздумів пізнання, шукає образи вічності, досконалості, відчуттів, через форми генетичних метаморфоз. Художник перетворює реальне зображення в абстрактну форму, надаючи їй схематичності, взаємозв'язку і складного глибокого змісту. До цього етапу належать: образно-схематичний, абстрактно-декоративний живопис та графіка, фігуративно-схематична й абстрактно-просторова скульптура, а також простежується у вигляді емблем, символів і алегорій із закладеним образно-змістовим значенням.

Отже, розглядаючи усі зазначені етапи, бачимо, що еволюція розвитку творчого мислення відбувається за параболічною траєкторією, від “каракулів” та примітивних схематичних предметів до правдоподібних і правильних зображень, що поступово видозмінюються у декоративний характер та з часом трансформуються в схематичну, образно-символічну форму, повертаючись до примітивного схематичного зображення.

Щоб виявити та ідентифікувати код певної місцевості, слід проаналізувати особливості та схожості усіх форм і елементів творів мистецтва протягом значного відрізка часу, тому продуктивніше вивчати й досліджувати первісне мистецтво та порівнювати його з мистецтвом тієї самої території пізнішого періоду та сучасного. Саме первісне, навіть рудиментне мистецтво, є у цьому випадку найточнішим орієнтиром, бо воно базувалося лише на інстинктивному рівні, в основі якого відчуття та уявлення.

Розвиваючи етнічні процеси в конструктивному творчому руслі, етнофутуризм виявляється в цьому сенсі змістовною і унікальною практикою. Цей напрямок дає надзвичайну свободу для творчих пошуків у мистецтві, оскільки будується на синтезі архаїчного, автентичного етнічного матеріалу і сучасних академічних та неакадемічних форм культури.

Таким чином, етнофутуризм стає не лише способом виживання національних культур у сучасних умовах, а й реальним майданчиком діалогу культур, полікультурної основою і сферою реалізації толерантності.

Отже, на основі вивчення відомостей про виникнення та розвиток етнофутуризму як явища в сучасному культурно-мистецькому просторі визначено: зображення, що створила людина, – це інформація, закладена у форму та елементи і зіткана з багатьох матерій довколишнього світу, де у степовій зоні південного регіону в орнаментальних мотивах домінують прямі горизонтальні, хвилясті лінії, спіралі, волюти, овальні форми, заовалені й заокруглені контури, що особливо відрізняє їх від форм та ліній, які створили майстри з гірської місцевості й лісо-степових та лісових зон, де в орнаментальних і графічних зображеннях можемо спостерігати більш вертикальні лінії і форми із застосуванням чітких обрисів та кутів.

Встановлено, що видозмінення у характерних іконографічних, морфологічних і композиційних ознаках скіфської кам'янорізної пластики VII–III ст. до н. е. на різних територіальних осередках – ареалах, було пов'язано не лише з роботою різних майстрів, а й насамперед відображало свідому і несвідому адаптацію скульпторів до іншого територіального простору й психофізичного сприйняття.

Опираючись на дослідження Н. С. Бледнової, Я. А. Шер, Л. Б. Вишняцького, відокремлено та проаналізовано сім основних етапів розвитку творчого мислення з позиції поступового формування етнофутуристичних принципів самоідентифікації творчої людини, що охоплює дообразотворчий, схематичний, фізіопластичний, правдоподібний, етап правильних зображень, декоративного переосмислення і схематичної трансформації.

Визначено, що природна адаптація формує характер творчості людини і тому виявляє етнофутуристичні особливості її регіональної самоідентифікації. А саме: етапи формування апперцепційної пам'яті творчої людини як синтезуючого принципу цього формування; розвиток свідомої і несвідомої побудови форми; еволюційний процес генерації форм у підлітковому віці; самоеволюціонуючу систему сприйняття сформованої свідомості творчої людини; знаки самоідентифікації та їх використання в художніх творах; принципи етноформативної зображальної мови.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бледнова Н. С. Происхождение знакового поведения / Н. С. Бледнова, Я. А. Шер, Л. Б. Вишняцкий. – М. : Научный мир, 2002. – 296 с.
2. Бровченко А. І. Формування фахової компетентності з основ етнодизайну у майбутніх учителів трудового навчання : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 “Теорія та методика трудового навчання” / А. І. Бровченко. – К., 2011. – 21 с.
3. Колчева Э. М. Этнофутуризм как явление культуры / Э. М. Колчева. – Йошкар-Ола : Марийский государственный университет, 2008. – 164 с.
4. Максименко Г. Є. Формування художньо-графічних умінь майбутніх дизайнерів у процесі вивчення фахових дисциплін : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.04 “Теорія та методика професійної освіти” / Г. Є. Максименко. – К., 2009. – 20 с.
5. Одробінський Ю. В. Етнофутуризм як основа сучасного дизайну в Україні // Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні: матеріали наук-практ. конференції. – Ч. 1. – Миколаїв : ВП “МФ КНУКіМ”, 2015 – С. 135–139.
6. Одробінський Ю. В. Скіфо-сарматська кам'янорізна пластика українських земель (характеристика видів і художні особливості) / Ю. В. Одробінський. – Миколаїв : Дизайн і поліграфія, 2010. – 396 с.
7. Рижова І. С. Соціально-філософська парадигма сучасного дизайну / І. С. Рижова // Гуманітарний вісник ЗДІМА. – Запоріжжя, 2008. – Вип. 33. – С. 111–129.
8. Розенберг Н. А. Этнофутуризм и этническая идентификация в искусстве России конца XIX – начала XXI века / Н. А. Розенберг, Е. О. Плеханова // Современные трансформации российской культуры. – М. : Наука, 2005. – С. 281–302.

9. Руденченко А. Теоретичні основи навчання етнодизайну студентів вищих мистецьких навчальних закладів / Алла Руденченко // Проблеми підготовки сучасного вчителя. – Київ, 2013. – № 8. – С. 100–106.
10. Уколова М. С. Феномен этнофутуризма в современной культуре: дисс. на соиск. учен. степени канд. философских наук : спец. 24.00.01. “Теория и история философии” / Уколова Марина Сергеевна. – Казань : Казанский государственный университет культуры и искусств, 2009. – 183 с.

REFERENCES

1. Blednova, N. S., Sher Y. A., and Vishnyatskiy L. B. (2002), *Proiskhozhdenie znakovogo povedeniya* [Origin of sign behavior], Moscow, Nauchnyy mir (in Russian).
2. Brovchenko, A. I. (2011), “Formation of professional competence of the foundations etno design of future teachers of labor studies”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Pedagogical), 13.00.02 “theory and technique of labor training”, Kyiv, 21 p. (in Ukrainian).
3. Kolcheva, E. M. (2008), *Etnofuturizm kak yavlenie kul'tury* [Ethnofuturism as a culture phenomenon], Yoshkar-Ola, Mariyskiy gosudarstvennyy universitet, (in Russian).
4. Maksymenko, H. Ye. (2009), “Formation of the art and graphic skills of future designers in the study of professional disciplines”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Pedagogical), 13.00.04 “theory and technique of professional education”, Kyiv, 20 p. (in Ukrainian).
5. Odrobinsky, Y. V. (2015), “Etnofuturizm as a basis of modern design in Ukraine”, *Stan ta perspektyvy rozvytku kulturolohichnoi nauky v Ukraini. Materialy naukovo-praktychnoi konferentsii* [State and the prospects of development of culturological science in Ukraine. Materials of a scientific and practical conference], Mykolaiv, Separated Subdivision Mykolaiv branch of Kiev National University of Culture and Arts, part 1, 2012, pp. 135–139 (in Ukrainian).
6. Odrobinsky, Y. V. (2010), *Skifo-sarmatska kamianorizna plastyka ukrainskykh zemel (kharakterystyka vydiv i khudozhni osoblyvosti)* [Scythian-sarmatian stone plastic of the Ukrainian lands (description of types and artistic peculiarities)], Mykolaiv, Dyzain i polihrafiia, (in Ukrainian).
7. Ryzhova, I. S. (2008), Social and philosophical paradigm of modern design, *Humanitarnyi visnyk ZDIMA* [Humanitarian bulletin of the Zaporizhia state engineering academy], issue 33, Zaporizhia, Zaporizhia state engineering academy, pp. 111–129. (in Ukrainian).
8. Rozenberg, N. A. and Plekhanova E. O. (2005), Ethnofuturism and ethnic identification in art of Russia of the end of XIX – the beginnings of the XXI st century, *Sovremennye transformatsii rossiyskoy kul'tury* [Modern transformations of the Russian culture], Moscow, Nauka, pp. 281–302 (in Russian).
9. Rudenchenko, A. (2013), Theoretical bases of training of ethnodesign of students of the highest art educational institutions, *Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelia* [Problems of training of the modern teacher], no. 8, Kyiv, pp. 100–106. (in Ukrainian).
10. Ukolova, M. S. (2009) “Ethnofuturism phenomenon in modern culture”, The dissertation of the candidate of philosophical sciences. Specials 24.00.01. “Theory and history of philosophy”, Kazan state university of culture and arts, Kazan, 183 p. (in Russian).

УДК 745.03 + 746.3 + 391 (477) (045)

Олена Тригуб

КОНЦЕПЦІЯ ДЕКОРАТИВНОСТІ БОЛГАРСЬКИХ СОРОЧОК НА ПІВДНІ УКРАЇНИ (XIX – ПОЧАТОК XX СТОЛІТТЯ)

У статті досліджено особливості болгарських народних сорочок на Півдні України в XIX – на початку XX ст., розглянуто їхню концепцію декоративності та художні особливості,

на основі детального вивчення предметів з фондів краєзнавчих і етнографічних музеїв Одеси й Миколаєва, а також польових досліджень у болгарських селах Одеської та Миколаївської областей (колишня територія Херсонської і Бессарабської губерній) проаналізовано зміни в їх крої та оздобленні залежно від часу, матеріалів і впливу навколишнього середовища.

Ключові слова: болгарські сорочки, концепція декоративності, тунікоподібний крій, клини, рукава, комір, манжети, матеріали, елементи оздоблення.

Елена Тригуб

КОНЦЕПЦИЯ ДЕКОРАТИВНОСТИ БОЛГАРСКИХ РУБАХ НА ЮГЕ УКРАИНЫ (XIX – НАЧАЛО XX ВЕКА)

В статье исследованы особенности болгарских народных рубах на Юге Украины в XIX – начале XX в., Рассмотрены их концепция декоративности и художественные особенности, на основе детального изучения предметов из фондов краеведческих и этнографических музеев Одессы и Николаева, а также полевых исследований в болгарских селах Одесской и Николаевской областей (бывшая территория Херсонской и Бессарабской губерний) проанализированы изменения в их крое и отделке в зависимости от времени, материалов и воздействия окружающей среды.

Ключевые слова: болгарские рубахи, концепция декоративности, туникообразный крой, клинья, рукава, воротник, манжеты, материалы, элементы отделки.

Olena Tryhub

CONCEPTION OF DECORATIVENESS OF BULGARIAN SHIRTS IN THE SOUTH OF UKRAINE (XIX – EARLY OF THE XX CENTURY)

The paper studied Bulgarian folk shirts, their conception of decorativeness and artistic features in the South of Ukraine in the XIX – early of the XX century, analysed the changes in their cut and trimming depending on time, materials, and environmental impact. During the work, the field researches were conducted in the Bulgarian villages of Odessa and Mykolaiv regions (the former territory of Bessarabia and Kherson provinces), and the exhibits of local history and ethnographic museums of Odessa and Mykolaiv were studied.

It was found that the Bulgarian national women's shirts according to a cut and external decoration are divided into two types: tunic-type (i.e. with no shoulder seam) and shirts with shoulder inserts and shirts – byrchanks. Two-breechclout clothes – women's clothing, the waist part of which form wrap skirt with apron with the name of the back and front waist-cloth. Shirts on byrchanka are located at the collar and on the edges of sleeves. Shoulders of byrchanka are formed by triangular or square inserts that combine front and back parts of the main base cloth. The tunic-type shirts are typical for the sukman clothes complex (sukman is the deaf blue or black woollen dress without shoulder seam). They consist of the base cloth, which has the double length from shoulder to ankles, and which is bent in half.

The peculiarities in the arrangement of decoration of byrchanka and tunic-type shirt were analysed. The ornamental decoration with embroidery of byrchanka is focused on the front side of the collar, on the edge of hem, in the area of chest. The main decorative load centres of tunic-type shirts are sleeves and hem. The areas of shirts that could be seen from the sukman were decorated. It was established that the most common type of Bulgarian shirts cut in the South of Ukraine was just tunic-type, but in some villages the shirts with shirred sleeves and shoulder inserts were found.

It was determined that the shirts were made of different materials: cotton, woollen, hemp, flax, silk base cloth. Depending on what material was woven the base cloth, along its length the strips were placed of hemp, cotton, flax or silk threads, which gave the fabric texture and relief. Among other things, such strips were different from the basic material in tone and colour, and they formed a specific rhythm and pattern of fabric.

The analysis of ethnographic studies of the XIX-th century indicates that the sleeves and the breast part were the main decorative accents of the Bulgarian folk shirt. However, in the early XX century, the bright embellishment embroidered shirts are replaced with white hand-made or factory lace, the length of shirt is decreased. These changes are typical for both Bulgaria and for the South of Ukraine. There is a new element – the yoke in the cut. The sleeve is shortened and supplemented with the cuff.

It was found that the sukman women's clothes are according to chernodreshnial men's clothes (male type of clothes that are characterized by presence of black clothes). Men's shirts in the South of Ukraine have tunic type of cut, as the women ones. Men's shirts were made of the same materials as the women ones: from hemp, flax, later – from cotton base cloths. In the early XX century, the shirt with a banded collar, breast cut in the front or on the side and embroidered sleeves become a part of everyday life. This type of shirt is gradually replacing traditional tunic type.

It was determined that the women's shirts during the XIX century remained traditional, and only in the early XX century the decoration is changed in them, the function of underwear is attached, the cut gets the specificities of the city fashion, and the factory fabrics are used. Men's shirts except changes associated with the change of time and economic status become features of shirts of the male population of the southern regions of Ukraine. Both men and women's shirts in the early XX century are less ornamented with embroidery. It remains mainly on the festive and ceremonial clothes.

Key words: *Bulgarian shirts, conception of decorativeness, tunic-type cut, gores, sleeves, collar, cuffs, materials, decoration elements.*

У результаті процесу колонізації територію сучасного Півдня України заселили представники багатьох національностей. Перша Сербська, або Слов'янська колонізаційна хвиля, що передбачала і болгарські переселення, почалася ще за часів правління Петра I. Упродовж XVIII ст. болгарський колонізаційний рух на Півдні України набув великих розмірів. Були сподівання на те, що іноземці привнесуть у новий край вищу культуру і позитивно вплинуть на місцеве й прибуле населення. На початку XX ст. на території Бессарабської, Херсонської і Таврійської губерній розташовувалося 117 болгарських колоній. Болгари і сьогодні становлять одну з найчисленніших етнічних груп, що проживають на цій території.

Численні національні та етнічні групи, які проживають на Півдні України, в синтезі формують його загальну культуру. Народний костюм – це та зовнішня ознака етносу, за якою його впізнає світ, це його соціальна, національна, географічна, кліматична та економічна специфіка. Він виконує дуже важливу етновизначальну функцію. В національному одязі будь-якого з народів є своя самобутність, що детермінує його етнічну відокремленість. Дослідження болгарського народного костюма Півдня України проведені в межах етнографії та історії, у сфері ж мистецтвознавства він як витвір декоративно-прикладного мистецтва залишається маловивченим і потребує детального аналізу. Болгарська народна сорочка є основною складовою одягового комплексу болгар Півдня України. Саме її концепція декоративності заслуговує особливої уваги.

У другій половині XIX – першій половині XX ст. проблемами болгарської колонізації, культури та побуту болгар-переселенців займалися ряд етнографів та істориків. Серед них М. Державін [7], Д. Багалій [2]. Особливості болгарського костюма в різних районах Болгарії розглядали М. Велева [3; 4; 5], М. Черкезова [10]. Одяг бессарабських болгар вивчали Н. Калашнікова [8], Т. Агафонова [1], Н. Голант [12].

Основні результати дослідження, висвітлені у статті, базовані на польових дослідженнях у селах Одеської та Миколаївської областей, опрацьованих матеріалах Етнографічного музею при Зорянському будинку культури, Музею “Камчікська кишта” болгарської народної культури в с. Зоря (Камчік). Також були охоплені матеріали Миколаївського обласного краєзнавчого й Одеського державного історико-краєзнавчого музеїв. Щодо останнього, то в ньому зберігаються експонати, зібрані у багатьох болгарських селах Бессарабії (сучасна південно-західна Україна та південна Молдова).

Мета статті – дослідити болгарські традиційні сорочки, визначити їх концепцію декоративності й художні особливості на Півдні України.

Болгарські народні жіночі сорочки (*риз*) за кроєм і зовнішнім декоруванням М. Велева поділяє на два типи: тунікоподібні (тобто без плечового шва) та *риз* з плечовими вставками і призбируванням – бирчанки (*бърчанка*) [3, с. 145]. Сорочки другого типу пов'язані суто з *двопристілочним* одяговим комплексом (назву “*двопристілочний*” вживають у південному регіоні України, в Болгарії вона зветься *двупрестилчена носия*). *Двупрестілочний одяг* (переклад Б. Койнакової) – жіночий одяг, поясну частину комплексу якого утворюють запаска з фартухом, що мають назви задня та передня *престілки* [3, с. 144].

Призбирування на бирчанці (переклад Б. Койнакової) розміщують біля коміра та по краях рукавів. *Бърча* в перекладі з болгарської означає “морщитись”. Плечовий пояс бирчанки утворюють за допомогою трикутних або квадратних вставок, поєднуючи передню і задню частини основного полотнища. Така відмінність у формі наплічних поликів ділить бирчанки на два різновиди, які, своєю чергою підрозділяють на другорядні підвиди. Це залежало від розташування нагрудного розрізу (*пазва*) – посередині грудей або збоку, від наявності та кількості бокових нагрудних клинів (одного чи двох), що їх вставляли між основним полотнищем і рукавами, клинів, розташованих по низу сорочки між основним полотнищем та боковими пілками, від того, як вставлені рукави – у зборку чи без неї, від наявності отворів між передньою пілкою та рукавами, передньою і боковими пілками. Під пахвами між основними пілками та рукавами вшивали квадратні клаптики тканини, що надавали рукам вільного руху (*алтица*). Часто плечові й пахвові вставки мали однакові назви і відрізнялися тільки за розміром (наприклад, *малка* і *голяма алтица*) [3, с. 19].

Тунікоподібні сорочки характерні для *сукманного* одягового комплексу (*сукман* – глухий синій або чорний вовняний сарафан без плечового шва) [4, с. 14]. Вони складаються з перегнутого навпіл полотнища, що має подвійну довжину від плеча до щиколоток. Подібно бирчанці тунікоподібні *риз* мають з боків трапецієвидні клини, які можна вставляти як під пахвами, так і в плечовий згин на передній частині основного полотнища. Рукави сполучені з одного та половини полотнища або з двох полотнищ, які зшиті по довжині. Нагрудний розріз розміщували по центру. Горловина утворювалася завдяки трикутному вирізові на основному полотнищі в місці згину (*угърле*). Під пахвами вставляли *алтицу*, або ж бокові клини мали стріловидне завершення згори, що замінювало її функцію [3, с. 31]. В окремих випадках для зміцнення верхньої частини сорочки на неї пришивали додаткове полотнище (*подплата*).

Бърчанка та тунікоподібна сорочка мають певні особливості в розташуванні декору.

Орнаментальне оздоблення вишивкою бирчанки зосереджено на лицевому боці коміра, по краю подолу, в ділянці грудей: уздовж нагрудного розрізу, на зборках, на нагрудних клинах, на нашитих перпендикулярно смугах уздовж бокового нагрудного розрізу та по ширині грудей. Часто задля композиційної рівноваги такого щільного прикрашення передньої частини полотнища вишивали дрібним візерунком також і задне, починаючи з-під коміра і до попереку. На рукавах декор розміщували переважно по їх довжині. Він складався переважно з двох елементів: мотив прямокутної форми, розташований безпосередньо під плечовим швом, а з боків від нього майже до краю рукава тягнулися дві вишиті смуги. Іноді замість прямокутної вишивки посередині рукава розташовували широку суцільну смугу, доповнену боковими вужчима. На рукавах, призбираних згори, декоративний акцент був поверх зборок [3, с. 31–32].

Основними центрами декоративного навантаження тунікоподібної *риз* є рукави та поділ. Менше прикрашали нагрудний розріз і зовнішній бік коміра. Таке розташування вишиваного орнаменту зумовлене приналежністю даного виду сорочок до *сукманного* одягового комплексу. У ньому прикрашали ті ділянки сорочки, які було видно з-під сукману. Оскільки нагрудна частина тунікоподібної *риз* значною мірою перекривала сукманом, декоративне оздоблення її було набагато біднішим, аніж у бирчанці. *Сукманий* тип одягу, а отже, і тунікоподібна сорочка характерні для східної та північно-східної Болгарії [6, с. 18]. Саме з цих регіонів походить найбільше болгар-переселенців. Для орнаментального оздоблення їх одягу характерні виваженість та помірність [12, с. 364]. Як засвідчили Т. Агафонова та Н. Калашнікова, найпоширенішим типом крою болгарських сорочок на Півдні України був саме тунікоподібний, але в деяких поселеннях траплялися *риз* з призбираними рукавами та плечовими вставками [1, с. 113; 8, с. 86].

Сорочки виготовляли з різноманітних матеріалів: бавовняного, вовняного, конопляного, лляного, шовкового полотен. Нитки для їх ткацтва, крім бавовняних, виготовляли власноруч, бавовняні ж (*памук*) купували на базарі [11, с. 136]. Треба зазначити, що льон та конопля є давнішою і традиційною сировиною для виготовлення сорочок, на відміну від бавовни, яку найчастіше застосовують від другої половини XIX ст. [10, с. 162]. Текстильне прикрашання жіночих сорочок значною мірою залежало від самої тканини. *Ризи* на Півдні України дуже часто шили з полотна (*платно*), яке ткали з кількох видів ниток. Залежно від того, з якого матеріалу було виткано полотно, по його довжині розташовували смуги з конопляних, бавовняних, лляних або шовкових ниток, що надавало тканині фактурності та рельєфності. Крім цього, такі смуги відрізнялися від основного матеріалу за тоном і кольором, утворювали певний ритм і малюнок тканини. У регіоні Болгарії Странджа, що був батьківщиною болгар, які переселилися до земель сучасної Миколаївської області на початку XIX ст., білі смуги виготовляли зі щільно укладених бавовняних ниток, а жовті, бежеві, сині – не укладали щільно. Вони мали назву *кенари*; це – специфічна форма художнього оздоблення; виконували роль визначальної етнографічної ознаки [10, с. 166].

Етнографічні дослідження XIX ст. свідчать, що болгарські жіночі сорочки були рясно оздоблені вишивкою, розміщеною на плечах, грудях, рукавах, по подолу. Рукави і нагрудна частина – найголовніші декоративні акценти *ризи*.

Однак на початку XX ст. яскраве оздоблення сорочок вишивкою почали замінювати білим ручним або фабричним мереживом, довжину *ризи* зменшили [5, с. 14; 10, с. 163–164]. Такі зміни характерні як для сорочок Болгарії, так і для сорочок болгарок на Півдні України. У крої з'явився новий елемент – кокетка. Рукав почали вкорочувати та доповнювати манжетною [9, с. 32].

Типовою для такої категорії трансформованих сорочок є *риза* з Миколаївського обласного краєзнавчого музею (КП-51555; Т-3281, с. Тернівка). Тканина для її пошиття виконана з різних видів ниток (це бавовняні нитки різної щільності). Отже, по довжині її поверхня вкрита бежевими смугами. На передній і задній її пілках розташована кокетка. Причому спереду кокетка має фігурну форму, до якої пришите полотнище сорочки, зібране у складки. Горловина сорочки прикрашена мереживом, рукав оздоблений мережкою. З боків *риза* розширена широкими трапецієподібними клинами.

Інший зразок (Б-1656) сорочки датований початком XX ст. (с. Криничне Болградського р-ну Одеської обл.). Ця сорочка виготовлена з лляного полотна з поздовжніми, витканими з розріджених та щільно укладених бавовняних ниток охристого та яскраво-білого кольору. *Риза* має тунікоподібний крій. До основного полотнища приєднуються два трапецієподібних бокових клини. Вона має округлий виріз горловини і нагрудний розріз без застібок, рукави у три чверті. Манжети оздоблені фігурною строчкою, низ сорочки – мережкою та невеликою кількістю вишивки. Здебільшого це чорні нитки, і лише на бокових швах по подолу розташовується поширений декоративний рослинний мотив – тюльпан, виконаний червоними та зеленими нитками. Цей мотив був також поширений у вишивці угорців.

Аналогічною є сорочка Б-1657, що має повздовжні бежеві смуги на тканині та рукав у три чверті. Розріз біля шиї в ній оздоблений застібкою на гудзику та прикрашений мережкою, мереживом і вузькою одноколірною вишивкою. Рукав – без манжетів і будь-яких оздоблень.

Трохи іншою є сорочка Б-617 зі с. Зоря Саратського р-ну Одеської обл., виготовлена з однорідного домотканого полотна та оздоблена кольоровою вишивкою на подолку й краях рукавів, має трапецієподібні бокові клини.

На початку XX ст. сорочка почала виконувати роль нижньої білизни. Увійшли в побут короткі блузи без рукавів, стягнуті у складки на талії (*чапак*), або ж *чапак з долної юбкой*, де до ліфа додано ще й спідницю, що надає цій білизні схожості з українською “талійкою” [1, с. 114; 9, с. 32].

Сукманному жіночому одягу відповідає *мъжската чернодрешна носия* (чоловічий тип одягу, характерний наявністю чорного верхнього одягу). Чоловічі сорочки на Півдні України мають тунікоподібний крій, як і жіночі. З боків вставлені два клини, розширені до низу або прямокутні – на великий розмір. Чоловічі *ризи* шили з тих самих матеріалів, що й жіночі: з конопляного, лляного, згодом – з бавовняного полотен. Наприкінці XIX – на початку XX ст. сорочки шили з фабричної тканини. Взимку одягали вовняні сорочки (*вълнени ризи*). Часто їх

одягали на спідню *ризу* [9, с. 36]. Носіння сорочок замість нижньої білизни – нововведення початку ХХ ст. Крім того, в цей період почали впроваджувати манжети і застібки на гудзиках (2–4 гудзики). Святкові сорочки шили з коміром. Довжина чоловічої *ризи* була, як правило, до середини стегна, та з часом, на межі століть, її вкоротили. Та сама тенденція спостерігалась і в Болгарії, але тут, зазначила М. Велева, багато залежало від виду трудової діяльності її носія та призначення сорочки [5, с. 29]. Це стосується і довжини рукава, хоча вона частіше була до зап'ястя, на відміну від рукава жіночої сорочки на початку ХХ ст. У більшості сіл сорочки носили заправленими в штани, але у селах Кирнички [11, с. 141], Колесному [1, с. 117], Городньому (Чійшії) [12, с. 374] влітку їх носили “на випуск”, опускаючи низ сорочки на штани.

У цей час увійшла в побут сорочка з коміром-стійкою, нагрудним розрізом спереду або збоку та вишитими рукавами. Якщо розріз (*назва*) розмішували збоку, *риза* нагадувала за покром українську косоворотку. Цей вид сорочки поступово замінив традиційний тунікоподібний [8, с. 90].

Яскравим прикладом такої сорочки є експонат Одеського державного історико-краєзнавчого музею Б-1658. Це лляна домоткана, датована початком ХХ ст. *риза* болгарського селянина зі с. Криничне Болградського р-ну Одеської обл., косоворотка, що застібається на кнопки. Уздовж усього полотнища вона має виткані світлі щільні бавовняні смуги. На спинці розташована кокетка з чотирма зустрічними складками, на раменах – прямокутні вставки без зборок. Комір-стійка, нагрудна планка та широкі манжети прикрашені замість вишивки фігурною машинною строчкою.

Іноді чоловічі сорочки оздоблювали вишивкою білими шовковими нитками на білому тлі тканини [12, с. 374]. У такий спосіб також прикрашали гагаузькі сорочки. Кілька подібних екземплярів зберігається в Одеському державному історико-краєзнавчому музеї.

Отже, підсумовуючи викладене, варто погодитися з Т. Агафоновою, яка зазначила, що під впливом національного одягу інших етносів, які проживають на території Півдня України, найбільших змін зазнали чоловічий та жіночий верхній одяг, а також прикраси [1, с. 118]. Крім того, трансформація болгарського народного костюма на Півдні України зумовлена наступними чинниками: впливом міської моди, що пов'язано зі зміною орієнтирів, тобто поширенням впливу міської культури та міського виробництва на початку ХХ ст., винаходом фабричних матеріалів. Жіночі *ризи* протягом ХІХ ст. залишалися традиційними, і лише на початку ХХ ст. у них змінилося декоративне оздоблення, додалася функція нижньої білизни, крій набув рис міської моди, почали використовувати фабричні тканини. Чоловічі ж сорочки, крім змін, пов'язаних зі зміною часу та економічного становища, набули рис сорочок чоловічого населення південних регіонів України. І чоловічі, й жіночі сорочки на початку ХХ ст. усе менше оздоблюють вишивкою. Вона залишається здебільшого на святковому та обрядовому одязі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агафонова Т. Одяг болгар південно-західної України (ХІХ – перша пол. ХХ ст.) / Т. Агафонова // Народна творчість та етнографія. – 1997. – № 5–6. – С. 113–119.
2. Багалеї Д. І. Колонизация Новороссийского края и первые шаги его по пути культуры / Д. И. Багалеї // Киевская старина. – 1889. - № 4–5/7. – С. 110–148.
3. Велева М. Г. Българската двупрестилчена носия / М. Г. Велева. – София : Издателство на Българската Академия на Науките, 1963. – 162 с.
4. Велева М. Г. Български народни носии. – Т. 2: Български народни носии в Средна Западна България и Средните и Западните Родопи от края на ХVІІІ до средата на ХХ в. / М. Г. Велева, Е. И. Лепавцова. – София : Издателство на Българската Академия на Науките, 1974. – 254 с., ил.
5. Велева М. Г., Лепавцова Е. И. Български народни носии. – Т. 4: Български народни носии в Южна България през ХІХ и първата половина на ХХ век / М. Г. Велева, Е. И. Лепавцова. – София : Издателство на Българската Академия на Науките, 1988. – 380 с., ил.
6. Денисов Н. В. Этнокультурные параллели дунайских болгар и чувашей / Н. В. Денисов. – Чебоксары : Чувашское книжное издательство, 1969. – 176 с., ил.

7. Державин Н. С. Болгарские колонии в России / Н. С. Державин. – Т. 2: Язык. – Петроград, 1915. – 648 с.
8. Калашникова Н. М. Коллекция одежды бессарабских болгар в собрании государственного музея этнографии / Н.М. Калашникова // Страницы истории и этнографии болгар Молдовы и Украины ; [отв. ред. С. З. Новаков]. – Кишинёв : «Штиинца», 1995. – С. 84–92.
9. Пригарин А. Кубей и кубейци: бит и культура на българите и гагаузите в с. Червоноармейское, Болградски район, Одеска област / А. Пригарин, Т. Тхоржевская, Т. Агафонова, А. Ганчев. – Одеса : Маяк, 2001. – 88 с.
10. Странджа: Материална и духовна култура / [Ред. кол. М. Черкезова, С. Райчевски]. – София : Академично издателство проф. Марин Дринов, 1996. – 456 с.
11. Шабашов А. В. Очерки истории и этнографии села Кирнички в Бессарабии: материалы исследования по этнографии бессарабских болгар / А. В. Шабашов, Н. А. Бандурова, В. Я. Дыханов, И. В. Карпенко, А. С. Папазогло, В. П. Степанов, А. В. Шабашов, В. Н. Шевченко; В. Н. Станко (отв. ред.). – Одесса : Гермес, 1998. – 263 с.
12. Шабашов А. В. Чийшия: Очерки истории и этнографии болгарского села Городнее в Бессарабии / А. В. Шабашов, Н. Н. Червенков, Л. В. Субботин, М. Д. Пинти, Н. П. Пинти, В. Н. Шевченко, Н. Г. Голант, Д. Е. Никогло, Е. В. Кысса, В. Я. Дыханов, В. П. Степанов, Е. И. Водинчар, И. А. Стоянов; В. Н. Станко (главн. ред.). – Одесса : Астропринт, 2003. – 792 с., ил.

REFERENCES

1. Ahafonova, T. (1997), Clothes Bulgarians south-western Ukraine (XIX – early XX century), *Narodna tvorčist ta etnografija* [Folk art and ethnography], no 5–6, pp. 113–119. (in Ukrainian).
2. Bagaley, D. I. (1889), Colonization of the Novorossiysk region and its first steps towards culture, *Kievskaya starina* [Kyiv antiquity], no. 4–5/7, pp. 110–148. (in Russian).
3. Veleva, M. G. (1963), *Bulgarskata dvuprestilčena nosiya* [The Bulgarian dvuprestilial Costume], Sofia, Izdatelstvo na Bulgarskata Akademiya na Naukite. (in Bulgarian).
4. Veleva, M.G. (1974), *Bulgarski narodni nosii* [Bulgarian folk costumes], Vol. 2: *Bulgarski narodni nosii v Sredna Zapadna Blgariya i Srednite i Zapadnite Rodopi ot kraya na XVIII do sredata na XX vek* [Bulgarian folk costumes in Central Western Bulgaria and the Middle and Western Rhodopes from the end of the 18th to the middle of the 20th century], Sofia, Izdatelstvo na Bulgarskata Akademiya na Naukite. (in Bulgarian).
5. Veleva, M. G., and Lepavtsova, E. I. (1988), *Bulgarski narodni nosii* [Bulgarian folk costumes], Vol. 4: *Bulgarski narodni nosii v Yuzhna Bulgariya prez XIX i pervata polovina na XX vek* [Bulgarian folk costumes in South Bulgaria in the 19th and the first half of the 20th century], Sofia, Izdatelstvo na Bulgarskata Akademiya na Naukite. (in Bulgarian).
6. Denisov, N. V. (1969), *Etnokul'turnye paralleli dunayskikh bolgar i chuvashy* [Ethnocultural parallels between the Danube Bulgarians and the Chuvashes], Cheboksary, Chuvashskoe knizhnoe izdatel'stvo. (in Russian).
7. Derzhavin, N. S. (1915), *Bolgarskie kolonii v Rossii* [Bulgarian colonies in Russia] Vol. 2, *Yazyk* [The Language], Petrograd. (in Russian).
8. Kalashnikova, N. M. (1995), Collection of clothes of Bessarabian Bulgarians in the collection of the State Museum of Ethnography, *Stranitsy istorii i etnografii bolgar Moldovy i Ukrainy* [Pages of history and ethnography of the Bulgarians of Moldova and Ukraine], Chisinau, Shtiintsa, pp. 84–92. (in Russian).
9. Prigarin, A. Tkhorzhevskaya, T., Agafonova, T., and Ganchev, A. (2001), *Kubey i kubeytsi: bit i kultura na bulgarite i gagauzite v s. Chervonoarmeyskoe, Bolgradski rayon, Odeska oblast* [Kubey and kubeians: the way of life and culture of Bulgarians and Gagauz in the village Chervonoarmeyskoe, Bolgrad district, Odesa region], Odessa, Mayak. (in Bulgarian).
10. Cherkezova, M., and Raychevski, S. (1996), *Strandzha: Materialna i dukhovna kultura* [Strandzha: Material and spiritual culture], Sofia, Akademichno izdatelstvo Professor Marin Drinov. (in Bulgarian).

11. Shabashov, A. V., Bandurova, N. A., Dikhanov, V. Ya., Karpenko, I. V., Papazoglo, A. S., Stepanov, V. P., and Shevchenko, V. N. (1998), *Ocherki istorii i etnografii sela Kirnichki v Bessarabii: materialy issledovaniya po etnografii bessarabskikh bolgar* [Essays on the history and ethnography of the village of Kirnichki in Bessarabia: research materials on the ethnography of Bessarabian Bulgarians], ed. by Stanko, V. N., Odessa, Germes. (in Russian).
12. Shabashov, A. V., Chervenkov, N. N., Subbotin, L. V., Pinti, M. D., Pinti, N. P., Shevchenko, V. N., Golant, N. G., Nikoglo, D. E., Kyssa, E. V., Dykhanov, V. Ya., Stepanov, V.P., Vodinchar, E. I., and Stoyanov, I. A. (2003), *Chiyshiya: Ocherki istorii i etnografii bolgarskogo sela Gorodnee v Bessarabii* [Chiyushiya: Essays on the history and ethnography of the Bulgarian village Gorodnee in Bessarabia], ed. by Stanko, V. N., Odessa, Astroprint. (in Russian).

УДК 745.512 (477)

Роман Гаврилюк

**ТРАДИЦІЙНІ ТА НОВАТОРСЬКІ ПІДХОДИ
В ХУДОЖНІЙ ОБРОБЦІ ДЕРЕВА ВИЖНИЦЬКОЇ ШКОЛИ
ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА**

У статті на багатому фактологічному матеріалі досліджено традиційні та новаторські підходи в художній обробці дерева Вижницької школи декоративно-ужиткового мистецтва. Проведено аналогії з технологічними і художньо-стильовими особливостями художньої обробки дерева в сусідньому гуцульському краї. Простежено еволюцію форм та декоративних прийомів у творчості вижницьких майстрів по дереву другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Ключові слова: народне мистецтво, художня обробка дерева, декоративні тарелі, різьблення, декоративний розпис.

Роман Гаврилюк

**ТРАДИЦИОННЫЕ И НОВАТОРСКИЕ ПОДХОДЫ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКЕ ДЕРЕВА ВЫЖНИЦКОЙ ШКОЛЫ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА**

В статье на богатом фактологическом материале исследовано традиционные и новаторские подходы в художественной обработке дерева Выжницкой школы декоративно-прикладного искусства. Проведены аналогии с технологическими и художественно-стилевыми особенностями художественной обработки дерева в соседнем гуцульском крае. Прослежено эволюцию форм и декоративных приемов в творчестве выжницких мастеров по дереву второй половины ХХ – начала ХХІ века.

Ключевые слова: народное искусство, художественная обработка дерева, декоративные тарелки, резьба, декоративная роспись.

Roman Gavryliuk

**TRADITIONAL AND INNOVATIVE APPROACHES
IN THE ARTISTIC WOOD CARVING OF VYZHNYTSIA SCHOOL
OF DECORATIVE APPLIED ART**

The article deals with the traditional and innovative approaches in the artistic wood carving of Vyzhnytsia school of decorative applied art. The analogies have been conducted with technological and artistic and stylistic peculiarities of artistic wood carving in of the neighboring Hutsul area.

It is traced the evolution of forms and decorative techniques in the creative works of Vyzhnytsia wood carving masters of the second part of the XX – beginning of the XXI century. The problem of artistic wood carving development in the Carpathian area of Ukraine is not properly enlighten in the scientific issues.

A detailed attention is paid to the peculiarities of wooden articles of applied character of the Hutsul area and, particularly, Kosiv one. However the problem of investigation of the artistic wood carving of Vyzhnytsia school of art is not sufficiently studied in the national historiography. Vyzhnytsia art school has always been not only the main centre of the development of decorative applied art of Bukovyna, but also a significant artistic centre on the map of Ukraine.

By this time Vyzhnytsia art school has preserved its unique character and is leading in the traditional folk art of the area. Vyzhnytsia art school achieved great success, thanks to the age-long efforts of talented teachers, their high professional skills and creative activities. Famous painters worked beside with the folk masters, which created unique style of local folk art – V. Shkribliak, M. Mehedeniuk, V. Devdiuk, K. Pokorny, M. Hnatiuk, S. Klym, A. Hasiuk, M. Kliuchan and others.

Vyzhnytsia masters use a wide range of technological methods of wood working-geometrical carving, engraving, lace carving, intarsia, incrustation, decorative painting. Traditional works of Bukovynian masters are distinguished by the remarkable richness of forms and their modifications. Among them a large assortment of articles-boxes, shelves for plates, tables, chests, albums covers.

Considerable attention in the article is paid to the evolution of the traditional forms of the decorative plate in the works of Vyzhnytsia artists of the second half of the XX – early XXI century. The search of new original forms and interpretations of the traditional articles of students and graduates of Vyzhnytsia Y. V. Shkribliak College of Applied Art are of great importance nowadays. One can see the original interpretation of different typological groups, among them chest-boxes, album-cases covers and church books, wall clocks, wine sets. The samples of diplomas and term papers works of Vyzhnytsia art school testify to the college programme supporting direction to the preservation of the traditional methods of work and wood decoration. However, it is obvious the desire to overcome any stagnation, to support and stimulate the innovative approaches and the creation of original compositions and forms of wooden articles. In the years of state independence establishing in Ukraine, and now, in the time of fight against external aggression, the achievements of folk art are not only still popular, but acquire entirely new actuality.

Key words: *folk art, wood art processing, decorative plates, carved, decorative painting.*

Фіксація та введення у науковий обіг здобутків Вишницької школи декоративно-ужитково мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття є необхідною складовою збереження традицій народного мистецтва карпатського краю. З огляду на обмеженість наукових досліджень на тему художньої обробки дерева Вишницького мистецького осередку, виникає потреба в ґрунтовному опрацюванні зазначеної проблематики, що й зумовлює актуальність даного дослідження.

Декоративно-ужиткове мистецтво України неодноразово було предметом наукового зацікавлення як українських, так і зарубіжних дослідників. Результатом їх плідної праці стали публікації монографій і захисти дисертацій на теми, що стосуються різних періодів й аспектів окресленої галузі діяльності.

Одним з найпоширеніших видів народного мистецтва є художня обробка дерева. Особливе місце вона займає у карпатському краї, з огляду на значне поширення цього матеріалу в регіоні. На перші згадки про цей вид діяльності натрапляємо в австрійського мандрівника та вченого-енциклопедиста кінця ХVІІІ століття Б. Гакета. На початку ХХ ст. відомий галицький дослідник В. Шухевич у монографії “Гуцульщина” виклав важливі факти з історії деревообробництва [13].

У радянський період відомості про художню обробку дерева знаходимо у працях А. Будзана [3], І. Гургули [4], Є. Шевченка [12]. Окрім того, цим питанням займалися такі відомі дослідники, як Т. Кара-Васильєва [7], Є. Антонович [1], М. Станкевич [11] та ін.

В останні роки вийшли друком статті викладачів та випускників Вишницького коледжу прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка, серед яких В. П. Жаворонков [5], З. П. Лизун [8],

І. Поп'юк [9], М. Слижук [10], В. П. Запорожець [6] та ін. Згадані дослідники та педагоги у своїх публікаціях розкривають різні аспекти розвитку декоративно-ужиткового мистецтва Вишницького мистецького осередку, у тому числі технологічні та художньо-стильові особливості художніх виробів з дерева.

Матеріал попередніх періодів систематизував і проаналізував у своїй дисертації В. Д. Білий "Художнє дерево Косівщини другої половини ХХ століття (традиції та новації у творчості митців)", захищеній у Львівській національній академії мистецтв у 2015 році [2].

З огляду на викладене стає зрозумілим, що питання художньої обробки дерева у карпатському регіоні України порівняно добре висвітлене у науковій літературі. Детально досліджено особливості дерев'яних виробів ужиткового призначення Гуцульщини і, зокрема, Косівщини. Однак, проблеми вивчення художнього дерева Вишницької школи мистецтва у вітчизняній історіографії уваги майже не приділяли.

Мета статті – виявити роль традицій та необхідність новацій у галузі художньої обробки дерева Вишницької школи декоративно-ужиткового мистецтва.

У Вишницькій школі декоративно-ужиткового мистецтва дерево належить до традиційних, здавна поширених матеріалів. У ментальності місцевого населення сама його природа органічно прив'язана до повсякденного побуту. Воно немовби супроводжувало людину все життя: з нього робили конструктивні й декоративні деталі житлових та господарських споруд, колиски, вози і сани, знаряддя праці, прикраси, музичні інструменти, скрині, меблі, свічники, хрести й труни. Відомо, що у художньому деревообробництві діють "аналогічні закономірності, що й в інших видах декоративного мистецтва, а саме: закон традиції, цілості, тектоніки, контрасту, масштабу" [11, с. 451]. Впродовж століть народні майстри старанно відпрацьовували прийоми формотворення і декорування дерев'яних виробів, органічно поєднуючи столярне ремесло та різьбярство.

Важко провести однозначну межу в стилістиці дерев'яних виробів між Буковиною і Гуцульщиною. Тим більше, що чимало гуцульських майстрів у різні часи працювали на вишницьких землях, навчаючи тут талановиту молодь (достатньо згадати хоча б славетних художників і педагогів В. Шкрібляка та В. Девдюка). Однак, певні відмінності все ж існували. Попри практично ідентичне застосування технологічних прийомів плоскої різьби, композиційні рішення гуцульських майстрів значно строгіші, укладені у виразні композиційні схеми, орнаментальні мотиви переважно замкнуті в елементарних геометричних формах кола, півкола, квадрата чи трикутника, окреслені темним, широким обрамленням. У Вишниці віддають перевагу розкутішій манері, м'якшим і плавнішим контурним лініям, легшим та делікатнішим тональним переходам.

Вишницькі майстри сьогодні використовують широкий спектр технологічних прийомів обробки дерева. Серед них – контурне різьблення або гравірування, тригранно-виїмчаста різьба, ажурна різьба, інтарсія, інкрустація, декоративний розпис та ін. Власною неповторною специфікою вирізняється оригінальна за термінологічним означенням "нігтева різьба". З метою формування матового тла для стилізованих зображень рослин, тварин чи людей, а також певних символів, зокрема гербів чи емблем, нерідко застосовують "вибране" або ж "точковане" тло.

Традиційні вироби буковинських майстрів вирізняються значним багатством форм та їх авторських модифікацій. Серед великого асортименту виробів – шкатулки, мисники, столики, скрині, обкладинки для альбомів та ін. Особливо популярними, у зв'язку з уведенням у вжиток на початку ХХ століття токарного верстата, були округлі точені предмети [3, с. 14]. Серед них виділяються, насамперед, декоративні тарелі, які з давніх-давен вважали необхідним атрибутом традиційного житлового інтер'єру.

Очевидно, вишницькій різьбі в середині ХХ ст. не вдалося уникнути ідеологічних впливів радянської тоталітарної системи. Тому й натрапляємо на спроби еkleктичного впровадження в традиційні орнаменти елементів радянської символіки, характерних, у зв'язку з реалістичними сюжетами, для образотворчого мистецтва. Так, яскравим прикладом внесення в декоративно-ужиткове мистецтво мотивів епохи сталінського класицизму є декоративна таріль Д. Максиміва "Навіки разом" (керівник С. Вархола, 1971). Її край обрамляє масивний ажурний

орнамент з гронами винограду, акантовим листям та квітами. Такий тип орнаменту місцеві народні майстри ніколи не використовували. Враження еклектичності посилює плетена стрічка, яка відмежовує орнамент від зображення, а потертості на її опуклих формах нагадують металевий блиск.

Яскравим прикладом розроблення нових орнаментальних мотивів та композиційних укладів, в яких центральне місце займала радянська емблематика, є таріль “Перемога” (І. Вольський, керівник А. Талаєвич, 1978). Виріб щедро декорований різьбою, інтарсією, інкрустацією перламутром та бісером. По краю орнаментовані широкими смугами береги тарелі розділені на рівновеликі площини, в яких сегменти чергуються зі зображеннями кола і декоративної квітки-вазона. Середина останньої прикрашена перламутровим кружечком, а довкола – дрібним голубим бісером. В основній частині тарелі розташовано велику п’ятикутну зірку, в центрі якої, у колі, за допомогою світліших і темніших порід дерева викладено композицію зі зображенням Кремля та шрифтовий напис “СССР ПОБЕДА”.

Ліричне звучання тематичної композиції вирізняє декоративну таріль К. Мостового “30 років Перемоги” (керівник С. Сахро, 1975). Для створення виробу автор використовував світлу породу дерева. На центральному округлому полі розташоване декоративне, стилізоване зображення пташки, яка тримає в дзьобі квітку. Виразна за пластичним рухом фігура пташки позначена простими засобами – вертикальними і горизонтальними лініями, поєднанням орнаментальних площин у вигляді трикутників та півдуг. Довкола фігурної композиції – різьблений напис “XXX КВІТУЧИХ ВЕСЕН, 1945–1975”.

Поряд з ідеологічно-стереотипними композиціями бачимо доволі вдалі, як на той час, спроби вирішення у традиційній формі тарелі тематичних творів. Однією з них є декоративна таріль А. Олексієва (керівник С. Сахро, 1971), присвячена 65-річчю Вижницького училища прикладного мистецтва. Автор здійснив успішний експеримент, насамперед, у поєднанні дерева і металу.

До вдалих тематичних тарелей належить також робота М. Гуменюка “О. Довбуш” (керівник С. Вархола, 1971). По центру виробу чітко виступає високим рельєфом лаконічний, побудований із великомасштабних стилізованих пластичних елементів портрет народного месника. Виразні риси обличчя, вольове підборіддя, пружні контури хвилястого волосся створюють яскравий та суворий образ. Портрет виділяється світлим природним кольором дерева на темнішому, ледь тонованому, тлі.

Інше трактування зображальних мотивів характерне для пізніших часів. Так, наприклад, орнаментальну таріль “Буковина” (керівник С. Вархола, 1989) його автор, Н. Демедюк, присвятив рідному краю, де методом різьбленого зображення показані його культура і традиції. Оригінальна композиція складається з п’яти частин – великих округлих медальйонів. Простір у центрі між ними утворює стилізовану п’ятикутну зірку. Кожна частина зірки є мініатюрною завершеною композицією, де в орнаментальному обрамленні вирізьблені різні сюжетні картини.

Портретні зображення на тарелях студенти нерідко обирали для курсових і дипломних робіт у 2000-х роках. Так, зразком філігранності виконання, оригінального композиційного укладу може служити декоративна таріль В. Поп’юка (керівник В. Запорожець, 2005), присвячена Василеві Шкріблякові. У центральній частині тарелі майстерно вирізьблено портрет народного майстра, погляд якого зосереджений, виражений, деталі обличчя ретельно опрацьовані. Довкола нього – делікатний різьблений напис “1856–1928. Засновнику Вижницької школи різби В. Ю. Шкрібляку”.

До сучасних тематичних творів можемо віднести орнаментальну таріль П. Узуна (керівник Д. Кудрик, 1995) зі зображенням тризуба. Робота виконана суцільно з однієї породи дерева, без контрастних градацій та використання інтарсії. Декором служить тонке різьблення, що доповнює інкрустація бісером і легке лакування. Всю центральну частину роботи прикрашає великий державний герб України, по боках якого розташовані вертикальні орнаментальні площини з мотивами “кучерів” і трикутників.

Одним з найвідоміших в Україні технологічних способів виконання тематичних композицій є декоративний розпис. Він, однак, не набув значного поширення в Гуцульському

та Буковинському регіонах. Однією з успішних спроб поєднання декоративного різьблення і розпису є тематична таріль С. Мислюка (керівник Е. Жуковський, 1993). Поверхня виробу по колу, від центру до країв, умовно поділена на три складових. Головним акцентом є динамічна фігура козака на коні, зображена легкими пастельними кольорами. Довкола вона обрамлена різьбленим плоским орнаментом за мотивом традиційних “парканців”.

Цілком відмінну ситуацію, не властиву народній традиції карпатського краю, спостерігаємо в іншій декоративній тарелі, названій “Горлиця”, авторства С. Скобляка (керівник Е. Жуковський, 1995). Усе поле виробу суцільно вкрите чорною фарбою, на тлі якої яскравими жовто-оранжевими кольорами експресивно нанесено рослинний орнамент із птахом. В декорі впізнаємо рослинні паростки, що вільно розвиваються, листочки, різних форм пишні квіти, посеред яких сидить горличка з розправленими крилами.

До кращих зразків дерев'яних виробів, виконаних у техніці розпису, можемо віднести орнаментальну таріль “Писанка” (М. Соичук, керівник Д. Козубовський, 2013). Фахова інтерпретація традиційних писанкових мотивів відчуваються тут в усьому: в характерному для карпатського краю колориті, у наборі орнаментальних елементів, у стилізованих зображеннях сонця, оленів, квіток.

На тлі згаданих творів особливе зацікавлення викликають декоративні тарелі, виконані в руслі традиційного орнаментального декорування без застосування конкретних фігуративно-зображальних елементів. Так, виріб авторства В. Шалдюка (керівник С. Вархола, 1983) рясно декорований плоскою різьбою, з майстерним і надзвичайно делікатним додаванням в орнаментальні мотиви інтарсії та інкрустації перламутром та бісером.

Як вдалий зразок заслуговує на увагу, безумовно, не складний, проте виразний графічний орнамент на тарелі А. Остафійчука (керівник С. Вархола, 1986). Композиція центральної частини виробу взаємодіє з делікатним декором на берегах тарелі, підкреслюючи, таким чином, цілісність виробу.

Схожий підхід до організації композиційної структури запропонував П. Артеменко в орнаментальній тарелі, створеній у 1999 році (керівник М. Збінський). Невелика центральна розета вирішена тут на основі протиставлення квадрата і складно-фігурних країв. Вона обрамлена щільним кільцем за мотивом “парканців”, який повторюється в елементах “ворота”, що, ніби пелюстки квітки, оточують центральне кільце.

Із-поміж різьблених орнаментальних робіт, виконаних у техніці інтарсії в 2000-х роках, вирізняється таріль А. Марчука (керівник О. Курик, 2005). Автор уміло використав п'ять порід дерева, а відповідно й кольорів, для підсилення композиційного звучання виробу. На округлій площині в поєднанні найсвітлішої і найтемнішої (майже чорної барв) означено хрестоподібну структуру, що поділяє таріль на чотири рівні поля.

Поряд з різьбленням, техніку ікрустації вважають у Вишницькій школі однією з найефективніших у процесі декорування дерев'яних виробів. Її застосовують здійснюється як результат ретельного вивчення під керівництвом досвідчених викладачів. До кращих виробів, створених з використання ікрустації, можемо віднести орнаментальні тарелі “Дивосвіт” (С. Сідор, керівник С. Збінський, 1998), “Гармонія миті” (Д. Артеменко, керівник М. Збінський, 1999), “Карпати” (А. Андрійчук, керівник В. Жаворонков, 2002), “Барви Карпат” (П. Прокоп'єв, керівник Д. Курик, 2003), “Карпатські ритми” (В. Белень, керівник Д. Курик, 2004), “Мелодія літа” (С. Клим, керівник В. Жаворонков, 2005), орнаментальна таріль М. Равлюка (керівник О. Марковський, 2007) та інші.

Професійно, з тонким відчуттям смаку створено орнаментальний таріль Б. Гуменчука (керівник Д. Курик, 1991). Робота може служити позитивним прикладом поєднання традицій з бажанням увести в орнамент новітні елементи різьблення і декору. Виріб насичений дрібною різьбою, де всі елементи орнаменту органічно переплетені між собою.

Композиція орнаментальної тарелі Ю. Миронюка (керівник Д. Кудрик, 1995) побудована на зіставленні складових частин світлішого і темнішого забарвлення. Центральна частина обрамлена по колу кількома об'ємними валиками та ввігнутою смугою, що позначає заглибину тарелі. На останній розташовані ряди перехресних ліній, що творять характерну

ромбоподібну сітку. Внутрішнє кільце сформоване зі суцільної смуги півкіл із темнішими цяточками посередині й вирізняється на світлому матовому тлі.

До традиційної форми орнаментальної тарелі зверталися випускники Вижницької школи і в 2000-х роках. Багатством мотивів, пошуком їх нових поєднань вирізняється, зокрема, декоративний виріб авторства М. Данко (керівник В. Запорожець, 2002). На темному тонованому (байцьованому) тлі природним кольором дерева вирізняється чіткий та конструктивний орнамент. Центральна частина тарелі густо вкрита декором, але, при цьому, зберігається певна логіка його розташування: середина зосереджує дрібні елементи, краї – крупніші.

Винятковою культурою орнаментального взору та делікатністю виконання привертає увагу таріль авторства І. Калинича (керівник О. Кудрик, 2003). Твір реалізовано в матеріалі із застосуванням техніки плоскої різьби. Композиція вражає простотою, а разом з тим – довершеністю. Площина тарелі поділена на чотири рівнозначні поля, розділені діаметральними смугами, щедро всіяними мотивами “пшенички”. На них півдугами укладені ряди ромбів і характерного декору з мотивом “парканця”. В середині ромбів – елементи за мотивами “ширинки” і “дзвіночків”.

Орнаментальні тарелі з використанням для декору різноманітних прийомів різьблення, без застосування інтарсії чи інкрустації, залишаються популярною темою для курсових і дипломних робіт Вижницької мистецької школи. Вони демонструють високий рівень професійної підготовки випускників, володіння традиційними способами обробки матеріалу і прагнення вводити новаторські підходи. У числі кращих варто згадати орнаментальні тарелі “Великодній” (І. Сабадах, керівник Д. Курик, 1994), “Вашківська сюїта” (Д. Копчук, керівник Д. Курик, 2011), “Мелодія літа” (П. Степанов, керівник О. Марковський, 2013), “Мамина пісня” (Ю. Ткач, керівник Р. Павук, 2013) та інші.

Поруч зі звичайною формою орнаментальної тарелі, ще одним традиційним виробом є дерев’яні скриньки-шкатулки. Нерідко вони також стають темою курсових і дипломних робіт. У декоративній скриньці І. Гавруша “Гармонія” (керівник О. Курик, 2005) використано різні породи дерева і техніки виконання. Автор зосереджує увагу на глибоко вибраному тлі основної площини, що вирізняється технікою “цьокання” і покриттям байцом. Такий прийом сприяє контрастнішому звучанню основних орнаментальних мотивів.

Подібною до шкатулки, але значно новішою в часі поширення об’ємною формою є футляри-обкладинки для альбомів та церковних книг. Успішна спроба продовження народних традицій, їх авторської інтерпретації втілена, зокрема, в подарунковому футлярі для сімейного альбому (С. Харитонов, керівник О. Марковський, 2013). Конструктивно-пластичне вирішення виробу виконане з дотриманням усталених норм. Він складається з нижньої частини – основи, до якої по боках кріпляться ажурні боковинки. По довшій стороні – з одного боку дві ніжки, з іншого – завіси, на яких закріплена кришка. Всі видимі поверхні виробу щедро декоровані орнаментальним узором.

У групі виробів, створених на основі традиційної скриньки-шкатулки, варто виділити низку оригінальних авторських творів. Серед них – прикрашений вишуканою різьбою і наближений за формою до традиційної хатньої скрині виріб І. Кузя (керівник С. Таласевич, 1985), декорований активним рельєфом та контрастним кольоровим декором твір Ю. Малиша (керівник В. Запорожець, 2013) й інші.

Окрім традиційних виробів, серед яких чільне місце займають згадані тарелі та скриньки-шкатулки, варто виділити низку сміливих та цікавих експериментів, які здійснюють молоді митці під керівництвом досвідчених педагогів. Серед успішних спроб новаторського підходу формування пропозицій для сучасної подарунково-сувенірної продукції виділяється настінний годинник К. Гаврилюка (керівник С. Вархола, 1981). Робота за формою та композиційною структурою нагадує таріль, розділена на основну частину і краї-береги. Округла центральна частина розчленована на чітко окреслені об’ємні площини, що відповідають певним годинам та позначені відповідними римськими цифрами. Такий вибір цілком виправданий, бо спосіб написання цифр добре поєднується з геометричним орнаментальним декором.

Ще одним цікавим експериментом сприймається робота І. Дементієва, означена як футляр до годинника (керівник С. Вархола, 1991). На відміну від попереднього виробу, центральну частину годинника займає циферблат під склом фабричного виробництва. Колір циферблата підібраний вдало, відповідно до загальної тональності футляра. Орнаментальним декором вкрите лише обрамлення довкола годинникового механізму. Художня мова взору на футлярі розкрита в ритмічному чергуванні двох композиційних мотивів. Рельєфне заглиблення, вкрите елементами прямої “драбинки”, виокремлює складові композиції, що чергуються.

Бажання поєднати традиційне різьблення з конкретним функційним призначенням на основі лаконічного та оригінального композиційного вирішення бачимо у годиннику, що виконав О. Лапшин (керівник О. Марковський, 2010). Орнаментальний декор на плоскому обрамленні довкола циферблата доволі простий, утворений з ритмічно повторених і поєднаних між собою подвійних рядів трикутників (мотивів “дзвіночків”) та півдуг, а також елементів “півкруглих зубців”, частково прикрашених рядами “очок” з білого перламутру.

Із-поміж інших вдалих рішень декоративного обрамлення для годинників є праці М. Слижука (керівник Р. Павук, 2014) та О. Марцинішина (керівник О. Марковський, 2015). Кожен з авторів іде власним шляхом, уміло використовуючи в сучасних výroбах традиційні прийоми обробки та декорування дерева.

Цікавим і оригінальним прикладом різноманіття декоративних виробів з дерева є набір для вина (Б. Кришка, керівник Р. Павук, 2013). Він складається з бочівки та шести чарок, розміщених на округлій таці. Основна посудина закріплена на невисокій підставці. По її плоских округлих боках симетрично розташовані два краники, вгорі кожного – високий корок. Увесь набір щедро декорований орнаментальною різьбою.

Оригінальну пропозицію представляє декоративний набір у формі полички з баклагою і двома чарками (Я. Кухтарук, керівник В. Запорожець, 2013). Цей виріб є своєрідною авторською інтерпретацією традиційного компонента інтер'єру гуцульського житла – мисника. Згадаймо, що останній з'явився тоді, коли частина посуду почала виконувати декоративні функції, а прикрасою мисника були переважно фігурно вирізані кронштейни, бокові стінки полиць. Об'ємний дерев'яний виріб виконаний зі світлої породи дерева. Пластично він вирішений поєднанням округлої плоскої пляшки в центральній частині та двох невеликих, фігурно вирізаних частин полички з чарками по боках. Орнаментальний декор зосереджений на передній стінці баклаги.

Варто згадати й інші вдалі спроби оригінального вирішення посуду подібних дерев'яних форм – подвійне барильце, що немовби виростає з кубічної форми, яка завершується округлою пластичною баштою (Л. Мазарчук, керівник Д. Курик, 1990), високу різьблену флягу на столярній основі з шістьма поличками, де розташовані шість келихів (Р. Маковічук, керівник Р. Павук, 2014), дрібно декоровану вишуканим геометричним узором за допомогою інтарсії прямокутну карафку з келихами на довгастій підставці (С. Клим, керівник Д. Курик, 2003).

Творчі підходи експериментального спрямування знаходимо в пластичних композиціях, що інтерпретують тему традиційного дерев'яного свічника. До кращих зразків можемо віднести вироби, які створили В. Попеску (керівник Д. Курик, 2005), А. Термін (керівник В. Запорожець, 2008), І. Малофій (керівник В. Запорожець, 2010). Кожен з цих свічників вирізняється власною пластичною виразністю, здобутою на основі досконалих пропорційних зіставлень, умілого володіння столярним ремеслом, доцільного та вишуканого застосування засобів декорування.

Отже, наведені у статті приклади того, як учні Вишницького мистецького закладу виконують курсові та дипломні роботи, свідчать, що тут забезпечено програмне збереження традиційних прийомів обробки і декорування деревини. Разом з тим, очевидними є прагнення долати будь-які застійні явища, підтримувати і стимулювати новаторські підходи, творення оригінальних композиційних укладів та форм виробів з дерева. У роки утвердження державної незалежності, принципової боротьби із зовнішньою агресією надбання народного мистецтва не лише не втрачають популярності, а й набувають цілком нових вимірів актуальності. Стале закорінення в давні традиції визначає самотутність сучасного українського мистецтва, інтерес до нього у світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич. – Львів : Світ, 1993. – 272 с.
2. Білий В. Д. Художнє дерево Косівщини другої половини ХХ століття (традиції та новації у творчості митців) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.06 “Декоративне і прикладне мистецтво” / Віктор Дмитрович Білий. – Львівська національна академія мистецтв. – Львів, 2015. – 20 с.
3. Будзан А. Ф. Різьба по дереву в західних областях України / А. Ф. Будзан. – К. : Вид-во АН УРСР, 1960. – 182 с.
4. Гургула І. Народне мистецтво західних областей України / І. Гургула. – К. : Мистецтво, 1966. – 78 с.
5. Жаворонков В. П. Деякі проблеми реформування мистецької освіти / В. П. Жаворонков // Методичний посібник регіональної науково-практичної конференції “Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи” (Вижниця, 15 жовтня 2015 р.). – Вижниця : Черемош, 2015. – С. 18–22.
6. Запорожець В. П. Живе дерево традицій: “Аспекти творчої Вижницької різьбярської школи 1990–2015 рр.” / В. П. Запорожець // Методичний посібник регіональної науково-практичної конференції “Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи” (Вижниця, 15 жовтня 2015 р.). – Вижниця : Черемош, 2015. – С. 22–27.
7. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво України ХХ століття / Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. – К. : Либідь, 2005. – 280 с.
8. Лизун З. П. Викладачі коледжу – майстри декоративно-прикладного мистецтва / З. П. Лизун // Німчич. – 2007. – С. 170–176.
9. Поп’юк І. Вижницьке училище прикладного мистецтва – регіональна художня школа / І. Поп’юк // Українська академія мистецтва. – 2011. – Вип. 18. – С. 56–64.
10. Слижук М. Творчий доробок майстра народного мистецтва Дмитра Миколайовича Курика в контексті відродження художньої обробки дерева на Буковині / М. Слижук // Тези доповідей II Всеукраїнської науково-практичної студентської конференції “Мистецтво ХХ–ХХІ століть: проблеми, постаті, перспективи” (Ужгород, 26–27 березня 2015 р.). – Ужгород : Гражда, 2015. – С. 76–77.
11. Станкевич М. Українське художнє дерево / М. Станкевич. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. – 479 с.
12. Шевченко Є. Народна деревообробка в Україні: словник народної термінології / Є. Шевченко. – К. : Артанія, 1997. – 256 с.
13. Шухевич В. Гуцульщина. Перша і друга частини. Репринтне видання / В. Шухевич. – Верховина : Гуцульщина, 1997. – 352 с.

REFERENCES

1. Antonovych, Ye. A., Zakharchuk-Chuhai, R. V. and Stankevych M. Ye. (1993), *Dekoratyvno-prykladne mystetstvo* [Decorative and Applied Arts], Lviv, Svit. (in Ukrainian).
2. Bilyi, V. D. (2015), “Artistic wood of Kosiv region in the second half of the XX century (traditions and innovations in the work of artists)”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Art), 17.00.06, Lviv National Academy of Arts, Lviv, 20 p. (in Ukrainian).
3. Budzan, A. F. (1960), *Rizba po derevu v Zakhidnykh oblastiakh Ukrainy* [Wood Carving in Western regions of Ukraine], Kyiv, Publisher of Academy of Sciences of USSR. (in Ukrainian).
4. Hurhula, I. (1966), *Narodne mystetstvo Zakhidnykh oblastei Ukrainy* [Folk art of Western regions of Ukraine], Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
5. Zhavoronkov, V. P. (2015), “Some problems of reforming of art education”, *Metodychnyi posibnyk rehionalnoi naukovo-praktychnoi konferentsii “Mystetska osvita: tradytsii, suchasnist, perspektyvy”* [Methodical manual for Regional Scientific Conference “Art Education: Tradition, Modernity, Perspectives”], Vyzhnytsia, October 15, 2015, Vyzhnytsia, Cheremosh, pp. 18–22. in Ukrainian).

6. Zaporozhets, V. P. (2015), “Live tree of traditions: “Aspects of creative of Vyzhnytsia carving School in 1990–2015 years”, *Metodychnyi posibnyk rehionalnoi naukovo-praktychnoi konferentsii “Mystetska osvita: tradytsii, suchasnist, perspektyvy”* [Methodical manual for Regional Scientific Conference “Art Education: Tradition, Modernity, Perspectives”], Vyzhnytsia, October 15, 2015, Vyzhnytsia, Cheremosh, pp. 22–27. (in Ukrainian).
7. Kara-Vasyliieva, T. and Chehusova, Z. (2005), *Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy XX stolittia* [Decorative art of Ukraine in the twentieth century], Kyiv, Lybid. (in Ukrainian).
8. Lyzun, Z. P. (2007), Teachers of College – masters of arts and crafts, *Nimchych* [Nimchych], pp. 170–176. (in Ukrainian).
9. Popiuk, I. (2011), Vyzhnytsya College of Applied Arts – Regional Art School, *Ukrainska akademiia mystetstva* [Ukrainian Academy of Arts], Vol. 18, pp. 56–64. (in Ukrainian).
10. Slyzhuk, M. (2015), The creative legacy of Folk Art of Dmytro Kuoric in the context of the revival of artistic woodworking in Bukovyna, *Tezy dopovidei II Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi studentskoi konferentsii “Mystetstvo XX–XXI stolit: problemy, postati, perspektyvy* [Proceedings of the Second All-Ukrainian scientific student conference “Art of XX–XXI century: problems, figures and prospects”], Uzhgorod, 26–27 March 2015, Uzhgorod, Grazhda, pp. 76–77. (in Ukrainian).
11. Stankevych, M. (2002), *Ukrainske khudozhnie derevo* [Ukrainian art wood], Lviv, Institute of Ethnology National Academy of Sciences of Ukraine. (in Ukrainian).
12. Shevchenko, Ye. (1997), *Narodna derevoobrobka v Ukraini. Slovnyk narodnoi terminolohii* [People’s woodworking in Ukraine. Dictionary of people terminology], Kyiv, Artania. (in Ukrainian).
13. Shukhevych, V. (1997), *Hutsulshchyna. Persha i druha chastyny. Repryntne vydannia* [Hutsulshchyna. The first and second parts. reprint edition], Verkhovyna, Hutsulshchyna. (in Ukrainian).

УДК 930.2:75 (477.82) “12”

Олена Білик

ДВОГОЛОВИЙ ОРЕЛ – ГЕРАЛЬДИЧНИЙ СИМВОЛ ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОЇ ДЕРЖАВИ

У статті на основі комплексного аналізу писемних, геральдичних, архітектурних і археологічних джерел розкрито використання символу двоголового орла на території Галицько-Волинської держави. Визначено, що його поширенню сприяли античне походження і почесне місце у візантійській традиції, а також надзвичайна популярність цього образу в давньоруському мистецтві. Охарактеризовано художньо-релігійний символ двоголового орла як невід’ємного елемента давньоруського декоративно-прикладного мистецтва.

Ключові слова: Галицько-Волинська Русь, геральдика, герб, орел, Холм.

Елена Билык

ДВУГЛАВЫЙ ОРЕЛ – ГЕРАЛЬДИЧЕСКИЙ СИМВОЛ ГАЛИЦКО-ВОЛЫНСКОГО ГОСУДАРСТВА

В статье на основе комплексного анализа письменных, геральдических, архитектурных и археологических источников раскрыто использование символа двуглавого орла на территории Галицко-Волынского государства. Определено, что его распространению способствовали античное происхождение и почетное место в византийской традиции, а также чрезвычайная популярность этого образа в древнерусском искусстве.

Охарактеризованы художественно-религиозный символ двуглавого орла как неотъемлемого элемента древнерусского декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова: Галицко-Волинская Русь, геральдика, герб, орел, Хелм.

Olena Bilyk

HEADED EAGLE – HERALDIC SYMBOL OF GALICIAN-VOLYN STATE

In the Old art, especially in architectural decoration of 11th-13th century, only the image of a single-head eagle was found, while in the Byzantine cultural circle the image of a double-headed eagle was known. In the recent years, as result of searches on the territory of ancient Halych, several works of decorative-applied a picture of a double-headed eagle were found. Therefore, the main objective of this research is to try to figure out the functionality and the iconographic program of works art of such content.

The artists of Galician architectural school borrowed artistic symbol of a single-head eagle from Kyiv monument art architecture of Malopolska. It is widely used in the decoration of ceramic tiles that veneers floors and walls of ancient temples and palaces. Similar ornamental motifs are found the architectural decoration in Volodymyro-Suzdal Rus. From the area of monumental sculpture, the image of an eagle was used as models by Galician goldsmiths in the production of bracelets, signets and rings.

Equally rich in heraldic and history is a symbol of a double-headed eagle. Artistic-religious image of a double-headed eagle has Eastern origin. The most ancient images belong to the 12th century BC. In ancient Rome it was considered as the main emblem of the pagan god Jupiter and of the Roman Empire. The emblem of a bird of prey was personally used on their banners by outstanding military Roman leaders Pompey and Julius Caesar. In the Empire the image of double-headed eagle was used as a symbol of power and state emblem that had been started by Constantine the Great from 326 year. Archeological finds from the territory Ukraine argue that the leaders of tribal and military alliances in different periods of ancient history used the eagle as a symbol of power.

In describing of the architectural construction in Holm, which was started by Prince Danylo Romanovych in 40–50 years of the 13th century, impresses the mention a monumental pedestal with the image of headed eagle. In Ukrainian and foreign historiography and art criticism, a liberally of scientific papers was accumulated in which the authors argued that it was the coat of arms of Halician-Volyn state. Sights of decorative and applied art that were recently discovered near the Galician church of St. Panteleimon, not only confirm these hypotheses, but also prove the starting of heraldic tradition with an eagle by Prince Roman Mstyslavych (1199–1205). He combined Galicia and Volyn and in honor of this event he built Panteleimon church in Galicia.

However, in the article a deep analysis of art criticism of discovered works of art is made, displayed their analogy in medieval art, convincingly shown, how an artistic work of Galician artists found application in the structure of public administration and diplomatic ties of rulers of Galicia-Volyn state.

New sights of artistic crafts significantly enrich our knowledge of the spiritual culture of Old Rus civilization.

Key words: *Galicia-Volyn Rus, heraldry, emblem, eagle, Chelm.*

Національна символіка має величну і неповторну історію. Учені з різних напрямків наукових досліджень геральдики Галицько-Волинської держави ведуть тривалу суперечку про те, яке зображення виконувало роль основного символу князівства. Сучасні дослідники одноставно сходяться на думці, що основними символами, котрі функціонували як територіальні знаки Галицько-Волинської Русі XII–XIV ст., були: 1) двоголовий орел; 2) лев; 3) галка; 4) прямий хрест. Аналіз різних видів історичних джерел з використанням новітніх досягнень археологічної науки та спроби доведення, що в епоху, коли Галицько-Волинською державою правили Роман Мстиславич (1199–1205) і Данило Романович (1245–1264), головним геральдичним символом був двоголовий орел, є актуальною проблемою даного дослідження.

Згадану проблему в історіографії частково розкрито у працях В. Александровича [1], С. Висоцького [2], А. Гречила [4–5], які висвітлили генезу геральдичних символів, у тому числі двоголового орла. Також відповіді на дані питання наявні у монографічних дослідженнях І. Крип'якевича [11], Б. Томенчука [21], О. Майорова [13], М. Макаренка [14], Т. Ткачука [20] та ін., присвячених історії і мистецтвознавству Галицько-Волинської держави.

Мета статті – дослідити та висвітлити символ двоголового орла як невід'ємного елементу давньоруського декоративно-прикладного мистецтва.

Розповідаючи про храми, які князь Данило Романович спорудив у Холмі в 40-х роках XIII ст., укладач холмської частини Галицько-Волинського літопису, зокрема, зазначив: “За поприще од города стоить також башта кам'яна, і на ній – орел кам'яний вирізьблений; висота ж каменя – десять ліктів, а з верхівками і підніжжями – дванадцять ліктів” [12, с. 419].

Сучасні українські дослідники часто послуговуються цим перекладом Іпатіївського літопису, який зробив Леонідом Махновцем. Але в такому випадку зрозуміти мистецьку сутність унікального пам'ятника з орлом в околицях Холма буде неможливо. Слідуючи за буквою літопису, ми довідуємося: “**Стоить же столпъ поприща ѿ горо камень, а на нѣмъ врелъ камень изваганъ, вьсота же камени десяти лакотъ, с головами же и с подножьками вѣ лакотъ**” [8, стб. 845].

Російський історик Дмитро Іловайський першим з дослідників мистецтва Галицько-Волинської Русі висловив здогад, що князь Данило спорудив стовп (колону) або чотиригранну вежу, на верху якої стояв висічений з каменю двоголовий орел. Зображення орла мало би символізувати знамено чи герб держави [7, с. 4]. Версію про двоголового орла на холмському пам'ятникові повторив відомий галицький церковний історик Антон Петрушевич [16, с. 467].

На думку Михайла Грушевського, різьблене зображення двоголового орла прикрашало одну зі сторожових веж-замків, що захищали підступи до Холма. Визначний історик здогадувався, що від цієї вежі вціліли залишки оборонної мурованої споруди оборонного характеру біля села Білавина на р. Угорці [6, с. 384]. Іван Крип'якевич однозначно вважав літописну споруду поблизу Холма стовпом, а не вежею. “З цього опису виходить, що скульптура зображала двоголового орла, – роздумував учений. – Неясно, чи це була тільки архітектурна прикраса стовпа, чи герб. Якщо це княжий герб, то він належить Данилу, який побудував цей “стовп” разом з іншими холмськими укріпленнями. Цікаво було б з'ясувати, як цей герб знайшовся в Галицько-Волинському князівстві. В тому часі двоголовий орел був гербом візантійських імператорів” [11, с. 154]. Аналізуючи родові знаки і герби галицько-волинських князів, академік І. Крип'якевич мав усі підстави вважати зображення орла геральдичним символом Данила Романовича. Справа в тому, що український історик XVII ст. Феодосій Софонович, описуючи битву під Ярославом 1245 р., залишив цікаві спогади. Напередодні бою над княжими військами літали з криком орли і сумирне вороння, що Данилові дружинники сприйняли як добрий знак, бо орел був їхнім гербом [19, с. 146]. Більше того, в записах одного з останніх українських літописців знаходимо і власну інтерпретацію зображення холмського орла: “**В тои же церкви олтарь свтго Дмитрия пред дверми вогоцѣнными. Того олтаря стоить тис, здалека принесенный от города, поприще постановилъ, столпъ каменный и на немъ орелъ каменный вывитый. Вьсота того каменного орла десятъ локти з головою и с подножкомъ двенатцатъ локтин.**” [19, с. 155].

Отже, автор “Хроніки” мав на увазі велетенський постамент орла, висота якого сягала п'яти метрів, а з головою та підніжжями – шести метрів. Опис Ф. Софоновича розбурхував уяву новітніх істориків і вони, як, наприклад, Микола Котляр, поміщували літописну пам'ятку на башті одного із замків поблизу Холма [9, с. 240]. Ідентично мислили й історики мистецтва. Видатний російський мистецтвознавець Микола Воронін у серії публікацій післявоєнного періоду зосередив увагу на “величезній” скульптурі птаха. Український дослідник Микола Макаренко тлумачив голови з підніжжями і скульптурне зображення орла на стовпі як річ звичайну в романському мистецтві [14, с. 90]. На наш погляд, найоптимальніше наблизився до розуміння образу орла в передмісті Холма радянський дослідник Олександр Некрасов. Він вбачав у холмській скульптурі візантійську

емблематику чи її місцеву модифікацію. Подібні зображення в мистецтві XII–XIII ст. добре відомі завдяки пам'яткам візантійського кола [15, с. 136].

Нема нічого дивного, що візантійську емблематику запозичили володарі Галицько-Волинської держави, адже свого часу вона прийшла до Константинополя з Риму, де орла вважали символом Юпітера і самої Римської республіки. На хоругві Помпея містився срібний орел на блакитному полі, а в Юлія Цезаря – золотий орел на яскраво-червоному полі. Візантійські імператори у різні часи обирали своїм геральдичним символом одноголового або двоголового орла. У Візантії використання зображення двоголового орла як символу влади започаткував Костянтин Великий. Заснувавши нову столицю імперії Константинополь, він у 326 р. вибрав своїм гербом золотого двоголового орла на яскраво-червоному тлі.

Підвіски з геральдичною символікою Римської імперії були популярними як прикраси на українських землях в II–IV ст. На знайденій поблизу с. Городище Зборівського району на Тернопільщині свинцевій підвісці зображений орел з розкритими паралельно до тулуба крилами та головою, повернутою вліво (рис. 1.). На той час іконографія орла посіла почесне місце і в християнському мистецтві [17, с. 119].

Історик Володимир Пшик також вбачав у скульптурі орла її візантійський родовід. У світлі його концепції, така емблематика на Галицько-Волинській Русі могла з'явитися після вимушеної втечі сюди візантійського імператора Олексія III Ангела близько 1204 р., коли біля Холма споруджували вежі у Столп'є і Білавіно [18, с. 53]. Геральдист Андрій Гречило запропонував оригінальну художню реконструкцію герба Данила Галицького: “Отже, можна припустити, що орла вирізьбили на великій плиті (можливо, вона мала форму щита), а її верхній і нижній краї й були отими, не зовсім зрозумілими, “головами й підніжками” [4, с. 81].

Проблема мистецького образу холмського орла належить до кола наукових зацікавлень львівського історика мистецтва Володимира Александровича. У ґрунтовній статті, присвяченій суто цій темі, він спробував відтворити художню структуру загадкового постаменту. За аналогіями, відомими з архітектурних пам'яток Боголюбово у Володимиро-Суздальській Русі, дослідник аргументовано довів, що зображення орла було на кам'яному стовпі під капітеллю зі скульптурами чотирьох облич, на якій вирізьблені небесні охоронці-ангели [1, с. 99–100].

Єдине, про що ми можемо з упевненістю говорити, намагаючись уявити зображення орла, це те, що воно було виконано у техніці рельєфного різьблення. Однак у літописному тексті немає жодного натяку на конкретну іконографію самого геральдичного символу. Загальний вигляд пам'ятки галицько-волинської геральдики був, очевидно, подібний до зображення орла на одній із секцій парапету хорів Софії Київської, в якому професор Сергій Висоцький бачив герб Давньоруської держави [2, с. 118–119]. Певні геральдичні традиції Галицького князівства відображені у творах декоративно-прикладного мистецтва епохи правління Ярослава Осмомисла (1153–1187). Серед керамічних плиток, якими прикрашали підлоги і стіни храмів Галицької Русі, трапляються два типи геральдичних зображень орлів: як на чотирикутних полив'яних керамічних виробках, так і введені у подвійний рельєфний круг [10, с. 131–141]. У християнській іконографії орел символізував образ Ісуса Христа.

Рельєфні керамічні плитки з фігурами орла археологи відкрили тільки в княжому Галичі (урочище “Золотий Тік”, біля фундаментів Успенського собору, на місці храму-квадрифолю XII ст.), а також на одному з церквиськ літописного Василева на Буковині [20, с. 5] (рис. 2).

Орли у мозаїчному наборі значно більшого масштабу були зображені на керамічній підлозі в розкопаному археологом Богданом Томенчуком дерев'яному храмі-ротонді XII ст. на давньоруському городищі в Олешкові, що на Покутті [21, с. 95].

Сучасні дослідники стверджують, що храми, прикрашені керамічною плиткою з геральдичними зображеннями орла, були побудовані у Василеві та Олешкові спеціально для візантійського цесаревича Андроніка I Комніна, який утік від переслідувань імператора Мануїла I Комніна і знайшов притулок у 1163–1165 роках при дворі свого двоюрідного брата князя Ярослава Осмомисла в Галичі. Від галицького князя цесаревич отримав “декілька городів для піддержки” [12, с. 286]. Передбачаючи можливість утворення союзу Галицького князівства, Угорщини і половців проти Візантії, імператор змушений був погодитися на примирення зі своїм родичем – претендентом на престол. Андронік I Комнін став спочатку правителем Кілікії,

а в 1182 році підняв повстання проти імператора Олексія II Комніна, захопив Константинополь і став правителем Візантії.

Відомий російський історик Олександр Майоров стверджує, що двоголовий орел як символ держави поширився у Галицько-Волинській Русі в період правління Романа Мстиславича (1199–1205), а також у час князювання його сина Данила після перемоги в Ярославській битві (1245–1264). Цей геральдичний знак Роман Мстиславич запозичив у Візантії, після його одруження з дочкою візантійського імператора Ісаака II Ангела Єфросинією (Анною) [13, с. 605]. “Однозначно можна стверджувати, – доводить знавець геральдики А. Гречило, – що двоголовий орел на початку XV ст. був стабільним територіальним знаком на західноукраїнських землях: на прапорі Перемиської землі під час Грюнвальдської битви 1410 р. фігурував жовтий двоголовий орел під однією короною на синьому полотнищі” [5, с. 262].

Знак двоголового орла з Візантії поширився також на Болгарію, Сербію, Чорногорію, Албанію та Румунію. У зазначених країнах він став символом їх державності та незалежності.

Зображення двоголового орла можна побачити на монетах правителів турків-сельджуків і ханів Золотої Орди (рис. 3). У першій половині XV ст. двоголовий орел став геральдичним знаком священної Римської імперії, а з кінця того ж століття – символом влади московських правителів (рис. 4). За поширенішою версією, використання двоголового орла в геральдичній традиції московських царів пов'язане з одруженням великого князя Івана III із Зоєю (Софією) Палеолог, племінницею останнього візантійського імператора.

Особисті знаки галицько-волинських князів (тамги, тотеми) та геральдичні символи держави, якою вони керували на цю пору вивчені недостатньо, і це пов'язано зі свідомим знищенням, приховуванням або втратою історичних пам'яток. Наш пошук артефактів у музейних зібраннях та приватних колекціях дав змогу знайти цікаві історичні пам'ятки княжої доби з цієї тематики. В одній з приватних колекцій ми виявили невеликий бронзовий рельєф із зображенням двоголового орла в класичній геральдичній позі. Чудовий взірєць давньоруської металопластики (рис. 5) знайдено на городищі XII–XIII ст. у с. Шевченкове Галицького району Івано-Франківської області. Відкриття геральдичної пам'ятки поблизу церкви святого Пантелеймона є додатковим аргументом до твердження тих науковців (О. Головки, О. Мельничук, Б. Томенчук), які вважали, що фундатором цього храму був Роман Мстиславич

Кігтями лап орел утримує крила паралельно до тулуба. Його голови повернуті відповідно вліво і направо. Поверхня тулуба орла вкрита круглою лускою. Оповіті кільцями шия та тулуб свідчать про його прирученість. Подібні зображення двоголового орла на інших пам'ятках того періоду (рис. 6) дають підставу стверджувати, що зображений на рельєфі птах і є геральдичним знаком Галицько-Волинської Русі.

Бронзову пластину з рельєфним зображенням двоголового орла (рис. 7), знайдену також на західноукраїнських землях, продано у 2015 р. на аукціоні “Віоліті”. Орел на пластині зображений у візантійському стилі. На його крилах є трипелюсткові лінії. Форму цієї квітки має і хвіст. У Візантії цей знак вважали символом влади імператора, яку правитель отримав від Бога. На прирученість орла вказує кільце на шиї, за яке він був підвішений. Тулуб птаха вкритий дещо дрібнішою лускою. Зображення геральдичного символу виконано жвавіше, з численними декоративними елементами на тулубі, крилах та хвості птаха, голови орла трактовано без схематизації, а із збереженням натурального виразу. Все це свідчить, що в першій половині XIII ст. геральдична традиція Галицько-Волинської держави набула стійку мистецьку основу.

Таким чином, можна стверджувати, що бронзовий рельєф і бронзову пластину із зображенням двоголового орла використовували, відповідно, у Галицько-Волинській Русі та у Візантії як вірчий знак, котрим правителі делегували певним особам владні повноваження. Такий спосіб делегування влади посадовим особам практикували китайські імператори, монгольські і золотоординські хани. Владні знаки цих правителів містилися на дерев'яних дощечках, мідних, срібних або золотих пластинах. Тюркські народи називали вірчий знак пайза. Такі пластини-басми мали й мистецьку цінність, адже на їх поверхні були виконані зображення правителів і акуратний напис. Зокрема, в епоху правління Чингісхана чиновники найвищого рангу носили на поясі золоту пластину із зображенням тигрової голови. На ній

ієрогліфами було виведено: “Наказ подарованого небом імператора Чінгіса – провадити справу на свій розсуд”.

Золотоординські хани (царі) видавали подібні пайзи разом із грамотами (ярликами) своїм васалам – руським князям та митрополитам, у такий спосіб делегуючи їм свої владні повноваження. На цю пору відомо шість таких золотоординських документів.

Ознакою державного посадовця в середні віки на Волині служила позолочена півовальна бронзова нашивка, на якій відкарбовані “розквітлий” хрест та двоголовий орел з розкритими крилами (рис. 8). Голови орла розміщені відповідно над лівим і правим раменами хреста, а нижній кінець хреста є ніби тулубом птаха. Композиційно хрест та орел розміщені в середині дугоподібного двозуба. Ще раніше, до запровадження цього символу, геральдичним знаком князівства на Волині служив хрест із видовженими раменами (рис. 9).

Художньо-релігійний символ двоголового орла має східне походження. Найдавніші зображення належать до VII ст. до н. е. Вони виявлені в Малій Азії на території Хеттської держави. Один з кам'яних рельєфів II ст. до н. е. був відкритий в індійському місті Таксіла. Традиційне розміщення двоголових орлів над входами до східних храмів чи громадських споруд засвідчує те, що символіка пов'язана з ідеєю охорони правої і лівої сторін, яка зародилася в глибокій давнині та дожила до наших днів [3, с. 222].

Отже, культурне спілкування населення Галицько-Волинської Русі зі сусідніми народами й країнами сприяло утвердженню в державній символіці образу двоголового орла. Разом з тим, він став невід'ємним елементом різних галузей давньоруського декоративно-прикладного мистецтва, оскільки краса цього гордого птаха заворожувала мистецьку уяву місцевих художників, а для звичайних громадян орел був оберегом і захисником у всіх випадках життя.



Рис. 1. Свинцева підвіска римського періоду розміром 30х30 мм² з зображенням орла



Рис. 2. Зображення орла на керамічній плитці з Василева. Івано-Франківський краєзнавчий музей (Івано-Франківськ, Україна)



Рис. 3. Аверс золотоординської монети 1270–1290 рр. Діаметр монети 20 мм



Рис. 4. Двоголовий орел на печатці Івана III (1497 р.). Російський державний архів давніх актів (Москва, Росія).



Рис. 5. Бронзовий барельєф двоголового орла розміром 58 х 50 х 8 см³. Приватна колекція



Рис. 6. Срібна підвіска з зображенням двоголового орла діаметром 30 мм. Приватна колекція



Рис. 7. Бронзова пластина з барельєфом двоголового орла розміром 68 x 50 x 6 мм³.
Продана на аукціоні "Віоліті" 2015 р.



Рис. 8. Позолочена півовальна бронзова пластина з зображенням хреста та двоголового орла розміром 30 x 40 мм².
Приватна колекція



Рис. 9. Мідна підвіска з хрестом та залишками позолоти розміром 28 x 28 мм².
Приватна колекція

ЛІТЕРАТУРА

1. Александрович В. Літописний монумент з орлом поблизу Холма / В. Александрович // Фортеця: збірник заповідника "Тустань": на пошану М. Рожка. – Львів : Камула, 2009. – Кн. I. – С. 90–102.
2. Висоцький С. О. Герб Київської Русі за часів Ярослава Мудрого / С. О. Висоцький // Старожитності Русі-України: збірник наукових праць. – К. : Наукова думка, 1994. – С. 115–119.
3. Галкин Л. Л. Символика джучидских монет / Л. Л. Галкин // Проблемы советской археологии. – М. : Наука, 1978. – С. 219–229.
4. Гречило А. До генези герба Перемишльської землі / А. Гречило // Дрогобицький краєзнавчий збірник. – Дрогобич, 2002. – Вип. 6. – С. 80–83.
5. Гречило А. Становлення символів Руського королівства (друга половина XIII – початок XIV ст.): версії, міфи й традиція / А. Гречило // Доба короля Данила в науці, мистецтві, літературі. – Львів, 2008. – С. 260–276.
6. Грушевський М. Історія України-Руси / М. Грушевський. – К.: Наукова думка, 1992. – Т. II. – 634 с.
7. Иловайский Д. Даниил Романович Галицкий и начало Холма / Д. Иловайский // Памятники русской старины в западных губерниях, издаваемые с высочайшего соизволения П.Н. Батюшковым. – С. Петербургъ, 1885. – Вып 7 : Холмская Русь : (Люблинская и Седлецкая губ., Варшавского Генерал-Губернаторства). – С. 1– 12.
8. Ипатьевская летопись / Полное собрание русских летописей, изданное по высочайшему повелению Императорскою археографическою комиссиею. – М., 1908. – Т. 2. – 936 стб.
9. Котляр М. Галицько-Волинська Русь / М. Котляр. – К. : Видавничий дім "Альтернативи", 1998. – 336 с.
10. Крвавич Д. П. Українське мистецтво / Д. П. Крвавич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова. – Львів : Світ, 2004. – Ч. 2. – 268 с.
11. Крип'якевич І. Галицько-Волинське князівство. Друге видання, із змінами і доповненнями / І. Крип'якевич. – Львів, 1999. – 220 с.
12. Літопис Руський / За Іпатським списком переклав Л. Махновець. – К. : Дніпро, 1990. – 591 с.
13. Майоров О. В. Галицько-волинський князь Роман Мстиславич. Володар, воїн, дипломат / О. В. Майоров. – Біла Церква, 2011. – Т. II. – 778 с.
14. Макаренко М. Скульптура й різьбярство Київської Русі передмонгольських часів / М. Макаренко // Київські збірники історії і археології, побуту й мистецтва. – К., 1930. – 36. I. – С. 88–92.
15. Некрасов А. И. Очерки по истории древнерусского зодчества XI–XVII века / А. И. Некрасов. – М., 1936. – 192 с.

16. Петрушевичь А. О городѣ Галичѣ за Луквою / А. Петрушевичь // Вѣстникъ Народного Дома. – Львовъ, 1887. – Ч. 50. – 59 с.
17. Пуцько В. Г. Літописне оповідання про місто Холм / В. Г. Пуцько // Український історичний журнал. – 1997. – № 1. – С. 115–121.
18. Пшик В. Про перебування візантійського імператора Олексія III Ангела на Галицько-Волинських землях / В. Пшик // Республіканець. – 1994. – № 3–4. – С. 49–56.
19. Софонович Ф. Хроніка з літописців стародавніх / Ф. Софонович. – К. : Наукова думка, 1992. – 336 с.
20. Ткачук Т. М. Галицькі керамічні плитки із рельєфними зображеннями та гончарні клейма: каталог / Т. М. Ткачук, К. Л. Тимус. – Галич, 1997. – 60 с.
21. Томенчук Б. П. Дослідження дерев'яної ротонди на давньоруському городищі в Олешкові на Пруті / Б. П. Томенчук // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. – Львів, 1993. – Т. ССХХV. – С. 87–96.

REFERENCES

1. Aleksandrovych, V. (2009), The annalistic monument with an eagle near the Hill, *Fortetsia: zbirnyk zapovidnyka "Tustan": na poshanu M. Rozhka* [Fortress: collection of nature reserve "Tustan", in honor of the M. Rozhok], Lviv, Kamula, book 1, pp. 90–102. (in Ukrainian).
2. Vysotskyi, S. O. (1994), Emblem of the Kievan Rus of days of Yaroslav Mudriy, *Starozhytnosti Rusi-Ukrainy: zbirnyk naukovykh prats* [Antiquities of Russia-Ukraine: collection of scientific papers], Kyiv, Naukova dumka, pp. 115–119. (in Ukrainian).
3. Ghalkyn, L. L. (1978), Symbols of the Juchid coins, *Problemy sovetskoy arkheologii* [Problems of Soviet archeology], Moscow, Nauka, pp. 219–229. (in Russian)
4. Ghrechylo, A. (2002), By genesis of emblem Przemysl land, *Drohobyt'skyi kraieznavchyi zbirnyk* [Drohobych local history collection], Drohobych, vol. 6, pp. 80–83. (in Ukrainian).
5. Ghrechylo, A. (2008), Formation of symbols of Rus Kingdom (late XIII – early XIV cent.), versions, myths and tradition, *Doba korolia Danyla v nauksi, mystetstvi, literaturi* [Age of Daniel King in science, art, literature], Lviv, pp. 260–276. (in Ukrainian).
6. Hrushevskiy, M. (1992), *Istoriia Ukrainy-Rusy* [History of Ukraine-Rus], Kyiv, Naukova dumka, vol. II. (in Ukrainian).
7. Ylovaiskyi, D. (1885), Daniel Halytskii y nachalo Kholma, *Pamyatniki russkoy stariny v zapadnikh guberniyakh. Kholm'skaya Rus'* [Monuments of Russian antiquities in the western provinces. Kholm Rus], St. Petersburg, vol. 7, pp. 3–18. (in Russian).
8. Ipatievskaya letopis', (1908), *Polnoe sobranie russkikh letopisey, izdannoe po vysochayshemu poveleniyu Imperatorskoyu arkheograficheskoyu komissieyu* [The complete collection of Russian chronicles, issued by the highest order of the Imperial Archaeographic Commission], Moscow, vol. 2. (in Russian).
9. Kotliar, M. (1998), *Halytsko-Volyn'ska Rus* [Galicia-Volyn Rus], Kyiv, Vydavnychiy dim "Alternatyvy". (in Ukrainian).
10. Krvavych, D. P. Ovsiiichuk, V. A., Cherepanova, S. O., (2004), *Ukrainske mystetstvo* [Ukrainian art], Lviv, Svit, part 2. (in Ukrainian).
11. Krypiakevych, I. (1999), *Halytsko-Volyn'ske kniazivstvo. Druhe vydannia, iz zminamy i dopovnenniamy* [Galicia-Volyn principality. The second edition, with changes and additions], Lviv. (in Ukrainian).
12. *Litopys Ruskyi* [Chronicle of Ruses] (1990), For a Hypation list was translated L. Mahnovets, Kyiv, Dnipro. (in Ukrainian).
13. Mayorov, O. V. (2011), *Halytsko-volyn'skyi kniaz Roman Mstyslavych. Volodar, vain, dyplomats* [Galicia-Volyn Prince Roman of Mstyslav. Lord, soldier, diplomat], Bila Tserkva, vol. II. (in Ukrainian).
14. Makarenko, M. (1930), Sculpture and carving of Kievan Rus of pre-Mongolian times, *Kyivski zbirnyky istorii i arkheologii, pobutu y mystetstva* [Kiev collections of history and archeology, life and art], Kyiv, coll. I, pp. 88–92. (in Ukrainian).

15. Nekrasov A. I. (1936), *Ocherki po istorii drevnerusskogo zodchestva XI–XVII veka* [Essays on the History of Old Russian Architecture of the 11th–17th century], Moscow. (in Russian).
16. Petrushevich, A. (1887), About the city of Galich for Lukvoya, *Vestnik Narodnogo Doma* [Bulletin of the People's House], Lviv, vol. 50 (in Ukrainian).
17. Putsko, V. G. (1997), The chronicle story about city Chelm, *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal* [Ukrainian Historical Journal], no 1, pp. 115–121. (in Ukrainian).
18. Pshyk, V. (1994), About stay of the Byzantine emperor Alexis III Angel in Galicia-Volyn lands, *Respublikanets* [Republican], no. 3–4, pp. 49–56. (in Ukrainian).
19. Sofonovych, F. (1992), *Khronika z litopystsiv starodavnikh* [Chronicles of ancient chroniclers], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
20. Tkachuk, T. M. and Tymus K. L. (1997), *Halytski keramichni plytky iz reliefnymy zobrazhenniamy ta honcharni kleima* [Galician ceramic tiles with relief images and pottery marks. Catalog], Ghalych. (in Ukrainian).
21. Tomenchuk, B. P. (1993), Research wooden rotunda in ancient settlement in Oleshkiv on Prut, *Zapysky Naukovoho Tovarystva imeni T. Shevchenka* [Notes of the Shevchenko Scientific Society], Lviv, vol. CCXXV, pp. 87–96. (in Ukrainian).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Биченко Нінель Антонівна – доцент кафедри режисури і акторської майстерності Київського національного університету культури і мистецтв.

Білик Олена Віталіївна – здобувач кафедри образотворчого мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Білозерова Олена Василівна – здобувач кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

Брояко Надія Богданівна – професор кафедри бандури і фольклору Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства.

Верещагіна-Білявська Олена Євгенівна – доцент кафедри музикознавства та інструментальної підготовки Вінницького державного педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського, кандидат мистецтвознавства.

Вільгушинський Роман Казимирович – доцент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, заслужений художник України.

Гаврилюк Роман Миколайович – директор Вижницького коледжу прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка, викладач вищої категорії, член Спілки дизайнерів України.

Голубінка Христина Миронівна – аспірант кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка.

Гульцова Діана Павлівна – здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

Дацюк Наталія Михайлівна – асистент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

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.

Дячок Оксана Миронівна – завідувач кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат архітектури, доцент.

Євгенєва Марія Василівна – асистент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

Заяц Наталія В'ячеславівна – здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

Зотов Денис Ігорович – аспірант кафедри теорії музики і фортепіано Харківської державної академії культури. Артист соліст-інструменталіст Полтавської обласної філармонії.

Каданцева Наталія Борисівна – викладач кафедри сольного вокалу Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, пошукувач кафедри теоретичної і прикладної культурології Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

Калин Руслана Йосипівна – викладач кафедр сольного співу та народних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.

Кіндратюк Богдан Дмитрович – професор кафедри методики музичного виховання та диригування Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ “Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника”, доктор мистецтвознавства.

Кобейсі Хішам – аспірант кафедри теорії та історії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Кузів Марія Василівна – старший викладач кафедри музичного мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету ім. Івана Огієнка.

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.

Куліш Оксана Андріївна – старший викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Черкаського національного університету ім. Б. Хмельницького, кандидат мистецтвознавства.

Ландяк Оксана Миронівна – старший викладач кафедри телебачення Харківської державної академії культури, кандидат філософських наук.

Маркович Марія Йосипівна – доцент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат мистецтвознавства.

Масленнікова Юлія Леонідівна – аспірант кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

Мельник Мирослава Миколаївна – доцент кафедри режисури естради та масових свят Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства.

Мойсеєнко Володимир Олександрович – професор кафедри режисури естради та масових свят Київського національного університету культури і мистецтв, Народний артист України.

Одробінський Юрій Владиславович – професор кафедри дизайну Відокремленого підрозділу “Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв”, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Перцов Микита Олегович – викладач кафедри камерного ансамблю Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Пістунова Тетяна Василівна – доцент кафедри інструментального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

Плечелюк Ганна Миколаївна – аспірант кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки, викладач диригування Луцького педагогічного коледжу.

Прохоренко-Деньгуб Яна Анатоліївна – аспірант Київського національного університету культури і мистецтв.

Сапак Наталія Вікторівна – професор кафедри дизайну Відокремленого підрозділу “Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв”, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Сергієва Оксана Володимирівна – доцент кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, кандидат мистецтвознавства, проректор із науково-педагогічної діяльності та розвитку академії.

Смоляк Павло Олегович – доцент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат історичних наук.

Степанюк Ігор Віталійович – викладач хореографічних дисциплін Луцького педагогічного коледжу, балетмейстер заслуженого народного ансамблю пісні і танцю України “Колос”.

Тормахова Вероніка Миколаївна – доцент кафедри джазу та естрадного співу Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства.

Тригуб Олена Леонідівна – старший викладач кафедри дизайну Відокремленого підрозділу “Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв”.

Чурпіта Тетяна Миколаївна – доцент кафедри класичної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат педагогічних наук.

Шнайдер Андрій Борисович – аспірант кафедри дизайну текстилю та моди Харківської державної академії дизайну та мистецтв.

Шпільчак Володимир Антонович – доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Bilozeroва Olena – Competitor of the department of History, Theory of Arts and Performance of Lesya Ukrainka Eastern European National University.

Bilyk Olena – Competitor of the department of Fine Arts of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University.

Broiako Nadiya – Professor of the department of Bandura and Folklore of Kyiv National University of Culture and Arts, Candidate of Art Studies.

Bychenko Ninel – Associate Professor of the department of Director and Actor Training of Kyiv National University of Culture and Arts.

Churpita Tetiana – Associate Professor of the department of Classical Choreography of Kyiv National University of Culture and Arts, Candidate of Pedagogical Sciences.

Datsiuk Natalia – Assistant of the department of Fine Arts, Design and Methodology of Teaching of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University.

Drahanchuk Viktoriya – Doctoral student of 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.

Dyachok Oksana – Head of the department of Fine Arts, Design and Methodology of Teaching of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Candidate of Architecture, Associate Professor.

Evgenyeva Maria – Assistant of the department of Musicology and Methods of Music Art of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

Golubinka Christina – Postgraduate Student of the department of Methods of Musical Education and Conducting of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University.

Gultsova Diana – Applicant of the department of History of Music and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Musical Academy.

Havryliuk Roman – Director of Vyzhnytsya V. Shkribliak College of Applied Arts, a Teacher of the Highest Category, a Member of the Union of Designers of Ukraine.

Kadantseva Natalia – Lecturer of the department of Solo Singing of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, seeker of the department of Theoretical and Applied Culturology of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

Kalyn Ruslana – Lecturer of the departments of solo singing and folk instruments of Lviv Mykola Lysenko National Music Academy, Candidate of Art Studies.

Kindratiuk Bohdan – Professor of the department of Methodology of Music Education and Conducting of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Doctor of Art Studies.

Kobeisi Hisham – Postgraduate Student of the department of Theory and History of Art of the Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Kulish Oksana – Senior Lecturer of the department of Fine and Decorative Art of Cherkasy B. Khmelnytsky National University, Candidate of Art Studies.

Kuziv Maria – Senior Lecturer of the department of Musical Art of Kamianets-Podilsky Ivan Ohienko National University

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.

Landiak Oksana – Senior Lecturer of the department of Television of Kharkiv State Academy of Culture, Candidate of Philosophical Sciences.

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.

Masliennikova Yulia – Postgraduate Student of the department of History, Theory and Performing Arts of Lesya Ukrainka Eastern European National University.

Melnyk Myroslava – Associate Professor of the department of Directing Stage and Mass Feasts of Kyiv National University of Culture and Arts, Candidate of Art Studies.

Moiseienko Volodymyr – Professor of the department of Directing Stage and Mass Feasts of Kyiv National University of Culture and Arts, National Artist of Ukraine.

Odrobinsky Yuriy – Professor of the department of Design of Separated Subdivision “Mykolaiv branch of Kyiv National University of Culture and Arts”, Candidate of Art Studies, Associate Professor.

Pertsov Nikita – Lecturer of the department of Chamber Ensemble of Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Pistunova Tetiana – Associate Professor of the department of Instrumental Art of Kyiv National University of Culture and Arts.

Plecheliuk Hanna – Postgraduate Student of the department of History, Theory and Performing Arts of Lesya Ukrainka Eastern European National University, Teacher of Conducting in Lutsk Pedagogical College.

Prokhorenko-Denhub Yana – Postgraduate Student of Kyiv National University of Culture and Arts.

Sapak Natalia – Professor of the department of Design of Separated Subdivision “Mykolaiv Branch of Kyiv National University of Culture and Arts”, Candidate of Art Studies, Associate Professor.

Schneider Andrew – Postgraduate Student of the department of Design of Textiles and Fashion of Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Sergieva Oksana – Associate Professor of the department of Music Theory and Composition of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Candidate of Art Studies, Vice-rector for Scientific and Pedagogical Activity and Development of Academy.

Shpilchak Volodymyr – Associate Professor of the department of Design and Theory of Art of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University.

Smoliak Pavlo – Associate Professor of the department of Theatrical Studies of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Candidate of History.

Stepaniuk Ihor – Teacher of Dance Disciplines of Lutsk Pedagogical College, Choreographer of Honored Folk Song and Dance Group of Ukraine “Kolos”.

Tormakhova Veronica – Associate Professor of the department of Jazz and Pop Singing of Kyiv National University of Culture and Arts, Candidate of Art Studies.

Tryhub Olena – Senior lecturer of the department of Design of Separated Subdivision “Mykolaiv Branch of Kyiv National University of Culture and Arts”.

Vereshchahina-Biliavska Olena – Associate Professor of the department of Music Education and Instrumental Preparation of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi Pedagogical University, Candidate of Art Studies.

Vilhushynskyi 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.

Zayats Natalia – Applicant of the Department of History of Music and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Musical Academy.

Zotov Denis – Postgraduate Student of the department of Music Theory and Piano of Kharkiv State Academy of Culture. Artist solo instrumentalist of Poltava Regional Philharmonic.

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	5
<i>Олена Білозерова. МУЗИЧНО-КРИТИЧНИЙ ТЕКСТ: ФУНКЦІЇ, ЖАНРИ, СТРУКТУРА АРГУМЕНТАЦІЇ.....</i>	<i>5</i>
<i>Микита Перцов. СПЕЦИФІКА РОЛІ ФЛЕЙТИ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КАМЕРНИХ ТВОРАХ ОЛЕГА БЕЗБОРОДЬКА.....</i>	<i>10</i>
<i>Вікторія Драганчук. УКРАЇНСЬКИЙ РЕЛІГІЙНО-ЕТИЧНИЙ ЕГО-КОНЦЕПТ У ДИСКУРСІ “САДУ БОЖЕСТВЕННИХ ПІСЕНЬ” ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ – ІВАНА КАРАБИЦЯ.....</i>	<i>17</i>
<i>Олена Верещагіна-Білявська. ФУНКЦІОНУВАННЯ СТАРОВИННИХ ДУХОВНИХ ЖАНРІВ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ АЛЬФРЕДА ШНІТКЕ.....</i>	<i>25</i>
<i>Вероніка Тормахова. ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В ПОП-МУЗИЦІ.....</i>	<i>32</i>
<i>Юлія Масленнікова. ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕНЬ: ОСНОВНІ КОНЦЕПЦІЇ, ПОЗИЦІЇ, ПІДХОДИ.....</i>	<i>37</i>
<i>Надія Брояко. БАНДУРНЕ ВИКОНАВСТВО У СУЧАСНИХ СУБКУЛЬТУРАХ УКРАЇНИ.....</i>	<i>43</i>
<i>Наталія Каданцева. КАМЕРНА ГЕНЕЗА ОПЕРНОГО ЖАНРУ У ВИЗНАЧЕННІ ВИРАЗНОЇ СПЕЦИФІКИ “ДІДОНИ ТА ЕНЕЯ” ГЕНРІ ПЕРСЕЛЛА.....</i>	<i>47</i>
<i>Ганна Плечелюк. ОБРАЗ НИВИ ЯК СИМВОЛ АРХЕТИПУ ПЕРЕРОДЖЕННЯ У КАНТАТІ МИРОСЛАВА СКОРИКА “ВЕСНА”.....</i>	<i>55</i>
<i>Оксана Сергієва. ДО ПРОБЛЕМИ ЕПІЧНОГО В МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНОМУ ТЕКСТІ ТРЕТЬОЇ СИМФОНІЇ “Я СТВЕРДЖУЮСЬ” ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА.....</i>	<i>62</i>
<i>Діана Гульцова. ГЕНЕЗИС ТА ЕВОЛЮЦІЯ ФОРТЕПАННОГО ЕТЮДА У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ НОВОГО ЧАСУ.....</i>	<i>75</i>
<i>Наталія Засць. ФОРТЕПАННА ТВОРЧІСТЬ ЕНРІКЕ ГРАНАДОСА В КОНТЕКСТІ ВЗАЄМОДІЇ ТРАДИЦІЙ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО РОМАНТИЗМУ ТА РЕНАСІМ’ЄНТО.....</i>	<i>84</i>
<i>Марія Євгенєва. КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ БАНДУРИСТА МИРОСЛАВА ПОСТОЛАНА.....</i>	<i>92</i>
<i>Ігор Степанюк. ПОЧАТКОВА ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА ВОЛИНИ ЯК ДЖЕРЕЛО РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА.....</i>	<i>100</i>
<i>Руслана Калин. ВІХИ ТВОРЧОСТІ ЛЮДМИЛИ БОЖКО У ДІАЛОЗІ ВОКАЛЬНИХ КУЛЬТУР.....</i>	<i>107</i>
<i>Богдан Кіндратюк. ВОКАЛЬНІ ЖАНРИ КНЯЖОЇ ДОБИ НА СТОРІНКАХ “ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ” МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО.....</i>	<i>113</i>
<i>Марія Кузів. ДІЯЛЬНІСТЬ КАМ’ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОЇ ФІЛІЇ МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНІ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОРІЧЧЯ.....</i>	<i>120</i>

<i>Христина Голубінка.</i> ЗБІРНИК ПІСЕНЬ “СТОРОНОНЬКО МОЯ” БОГДАНА-ЮРІЯ ЯНІВСЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ	126
<i>Тетяна Пістунова.</i> ДЖАЗ В СИСТЕМІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ	134
<i>Денис Зотов.</i> ВИРАЗНО-ПСИХОЛОГІЧНА СПЕЦИФІКА ТВОРЧОЇ РЕФЛЕКСІЇ ПРОФЕСІЙНОГО САКСОФОНІСТА У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ	139
<i>Яна Прохоренко-Деньгуб.</i> ТРАДИЦІЙНІСТЬ І НОВАТОРСТВО В ТВОРЧОСТІ ЮЛІЯ МЕЙТУСА КРІЗЬ ПРИЗМУ ЗАСТОСУВАННЯ УКРАЇНСЬКИХ ФОЛЬКЛОРНИХ ДЖЕРЕЛ.....	146
ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО.....	153
<i>Тетяна Чурпіта.</i> ХОРЕОГРАФІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИХАЙЛА ДУДКА В 1920–1950-Х РОКАХ	153
<i>Павло Смоляк.</i> ТЕАТРАЛЬНО-МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ СЕЛА ОСТРІВ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО ПОВІТУ В ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТОЛІТТЯ.....	164
<i>Нінель Биченко.</i> ТЕХНОЛОГІЯ НАВЧАННЯ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ ТЕАТРУ	173
<i>Мирослава Мельник.</i> МИСТЕЦТВО ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕАТРАЛІЗОВАНОЇ ПРЕЗЕНТАЦІЇ ЯК СУЧАСНОЇ ЕСТРАДНОЇ ФОРМИ.....	179
<i>Володимир Мойсеєнко.</i> РОЗМОВНІ ЖАНРИ НА ЕСТРАДІ: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ	184
ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА	190
<i>Андрій Шнайдер.</i> КОНСТРУКТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ ОБ’ЄКТІВ ОБ’ЄМНО-ПРОСТОРОВОГО ТЕКСТИЛЮ	190
<i>Володимир Шпільчак.</i> ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЕКОЛОГІЧНОГО ДИЗАЙНУ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА (НА ПРИКЛАДІ ПРИКАРПАТТЯ).....	198
<i>Оксана Куліш.</i> ДІАЛЕКТИКА ЛЮБОВІ В ІНТЕРНЕТІ: ВЕБ-ЗОБРАЖЕННЯ ДО АРХЕТИПУ КУЛЬТУРНОГО “ШЛЮБНИЙ СОЮЗ ЧОЛОВІЧОГО І ЖІНОЧОГО”	205
<i>Оксана Ландяк.</i> “АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО” ЯК КОНЦЕПТ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ	213
<i>Оксана Дячок.</i> ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ КАТЕДРАЛЬНИЙ СОБОР: ІСТОРІЯ БУДІВНИЦТВА, РОЗВИТКУ ТА ВІДНОВЛЕННЯ ХРАМУ.....	224
<i>Роман Вільгушинський, Марія Маркович.</i> ВИДИ І ТИПИ АРХІТЕКТУРНО-ДЕКОРАТИВНОГО ОСВІТЛЕННЯ (ПІДСВІЧУВАННЯ)	229
<i>Наталія Дацюк.</i> ОСНОВНІ НАПРЯМКИ РОЗВИТКУ АРХІТЕКТУРИ ТЕРНОПОЛІА У ПІСЛЯВОЄННИЙ ЧАС (1944–1965 РОКИ).....	234

ЗМІСТ

<i>Михайло Кузів.</i> ЕКСПРЕСИВНІ ГЛИБИНИ ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКА ДМИТРА ШАЙНОГИ	241
<i>Хішам Кобейсі.</i> ДИЗАЙН ЛІВАНСЬКОГО ЖИТЛОВОГО ІНТЕР'ЄРУ В НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ	248
<i>Наталія Сапак.</i> МИСТЕЦЬКІ ОБ'ЄДНАННЯ ТА ЇХ РОЛЬ У ХУДОЖНЬОМУ ЖИТТІ ПІВДНЯ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ	254
<i>Юрій Одробінський.</i> ФОРМУВАННЯ ЕТНОФУТУРИСТИЧНИХ ПРИНЦИПІВ ХУДОЖНЬОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ	262
<i>Олена Тригуб.</i> КОНЦЕПЦІЯ ДЕКОРАТИВНОСТІ БОЛГАРСЬКИХ СОРОЧОК НА ПІВДНІ УКРАЇНИ (ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТОЛІТТЯ)	269
<i>Роман Гаєрилюк.</i> ТРАДИЦІЙНІ ТА НОВАТОРСЬКІ ПІДХОДИ В ХУДОЖНІЙ ОБРОБЦІ ДЕРЕВА ВИЖНИЦЬКОЇ ШКОЛИ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА	276
<i>Олена Білик.</i> ДВОГОЛОВИЙ ОРЕЛ – ГЕРАЛЬДИЧНИЙ СИМВОЛ ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОЇ ДЕРЖАВИ	284

CONTENTS

MUSICAL ART.....	5
<i>Olena Bilozero</i> . MUSICAL-CRITICAL TEXT: FUNCTIONS, GENRES, AND STRUCTURE OF ARGUMENTATION.....	
<i>Nikita Pertsov</i> . THE SPECIFICS OF THE ROLE OF THE FLUTE IN THE INSTRUMENTAL CHAMBER WORKS OF OLEG BEZBORODKO.....	10
<i>Viktoria Drahanchuk</i> . THE UKRAINIAN RELIGIOUS AND ETHICAL EGO-CONCEPT IN DISCOURSE OF “THE GARDEN OF THE DEVINE SONGS” BY HRYHORIY SKOVORODA – IVAN KARABYTZ.....	17
<i>Olena Vereshchahina-Biliavska</i> . FUNCTIONING OF ANCIENT SPIRITUAL GENRES IN ALFRED SCHNITTKE’S INSTRUMENTAL MUSIC.....	25
<i>Veronika Tormakhova</i> . FEATURES OF INTERPRETATION IN POP MUSIC.....	32
<i>Yulia Masliennikova</i> . CHORAL PERFORMANCE AS A SUBJECT OF THE RESEARCH: BASIC CONCEPTS, ATTITUDES, APPROACHES.....	37
<i>Nadiya Broiako</i> . BANDURA PERFORMANCE IN MODERN SUBCULTURES OF UKRAINE.....	43
<i>Natalia Kadantseva</i> . CHAMBER GENESIS OF THE OPERA GENRE WITHIN DETERMINATION OF EXPRESSION FEATURES OF “DIDO AND AENEAS” BY HENRY PURCELL.....	47
<i>Hanna Plecheliuk</i> . THE FIELD IMAGE AS A SYMBOL OF THE REBIRTH ARCHETYPE IN THE CANTATA “SPRING” BY MYROSLAV SKORYK.....	55
<i>Oksana Sergieva</i> . TO THE PROBLEM OF EPIC IN MUSICAL AND POETIC TEXT OF THE THIRD SYMPHONY “MYSELF I STATE” BY YEVGEN STANKOVICH.....	62
<i>Diana Gultsova</i> . GENESIS AND EVOLUTION OF THE PIANO A STUDY IN EUROPEAN MUSICAL AND HISTORICAL TRADITION MODERN TIMES.....	75
<i>Natalia Zayats</i> . PIANO WORKS BY ENRIQUE GRANADOS TRADITIONS IN THE CONTEXT OF INTERACTION WESTERN EUROPEAN ROMANTICISM AND RENACIMIENTO.....	84
<i>Maria Evgenyeva</i> . CONCERT AND EDUCATIONAL ACTIVITIES OF BANDURA PLAYER MYROSLAV POSTOLAN.....	92
<i>Ihor Stepaniuk</i> . PRIMARY CHOREOGRAPHIC EDUCATION OF VOLYN AS A SOURCE OF DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL CHOREOGRAPHICAL ART.....	100
<i>Ruslana Kalyn</i> . THE LYUDMYLA BOZHKO’S CREATIVE STAGES IN THE DIALOGUE OF VOCAL CULTURES.....	107
<i>Bohdan Kindratiuk</i> . VOCAL GENRES OF PRINCELY ERA ON THE PAGES OF “HISTORY OF UKRAINIAN LITERATURE” BY MYKHAILO HRUSHEVSKYI.....	113

CONTENTS

<i>Maria Kuziv</i> . ACTIVITY OF BRANCH OF KAMIANETS-PODILSKIY MUSICAL SOCIETY NAMED AFTER MYKOLA LEONTOVICH IN THE FIRST HALF OF XX CENTURY	120
<i>Christina Golubinka</i> . COLLECTION OF SONG “STORONONKO MOIA” BY BOHDAN-YURY YANIVSKY: FEATURES OF MUSICAL LANGUAGE.....	126
<i>Tetiana Pistunova</i> . JAZZ IN SYSTEM OF UKRAINIAN MUSICAL EDUCATION.....	134
<i>Denis Zotov</i> . EXPRESSIVELY AND PSYCHOLOGICAL SPECIFICITY OF CREATIVE REFLECTIONS OF PROFESSIONAL SAXOPHONISTS IN CONTEMPORARY ART SPACE	139
<i>Yana Prokhorenko-Denhub</i> . TRADITIONAL AND INNOVATIVE APPROACHES IN YULIY MEITUS’ WORKS IN THE CONTEXT OF INTEGRATION OF UKRAINIAN FOLKLORE SOURCES	146
THEATRICAL ART.....	153
<i>Tetiana Churpita</i> . CHOREOGRAPHIC ACTIVITY OF MYKHAILO DUDKO IN 1920-1950 YEARS.....	153
<i>Pavlo Smoliak</i> . THEATRICAL AND MUSICAL LIFE OF OSTRIV VILLAGE OF TERNOPIL COUNTY IN THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY	164
<i>Ninel Bychenko</i> . TRAINING TECHNOLOGY OF FUTURE THEATER ACTORS.....	173
<i>Myroslava Melnyk</i> . ART OF THEATRICAL PRESENTATION AS A MODERN POP FORM	179
<i>Volodymyr Moiseienko</i> . CONVERSATIONAL GENRE ON STAGE: THE PRESENT STATE AND DEVELOPMENT PROSPECTS	184
VISUAL ARTS	190
<i>Andrew Schneider</i> . CONSTRUCTIVE FEATURES OF SPATIAL TEXTILE OBJECTS	190
<i>Volodymyr Shpilchak</i> . FEATURES OF DEVELOPMENT OF ENVIRONMENTAL DESIGN OBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT (ON PRECARPATHIAN REGION FOR EXAMPLE).....	198
<i>Oksana Kulish</i> . DIALECTICS OF LOVE IN THE INTERNET: WEB-IMAGES TO THE CULTURAL ARCHETYPE “MARITAL UNION OF THE MASCULINE AND THE FEMININE”	205
<i>Oksana Landiak</i> . “AUDIOVISUAL ART” AS A CONCEPT IN THE CONTEMPORARY ART CRITICISM DISCOURSE.....	213
<i>Oksana Dyachok</i> . THE TERNOPIL CATHEDRAL: THE HISTORY OF IT’S BUILDING, DEVELOPMENT AND RENEWAL.....	224
<i>Roman Vilhushynskiy, Maria Markovych</i> . KINDS AND TYPES OF ARCHITECTURAL AND DECORATIVE LIGHTING (HIGHLIGHTING).....	229

CONTENTS

<i>Natalia Datsiuk</i> . MAIN DIRECTIONS OF TERNOPIL ARCHITECTURE DEVELOPMENT IN THE POST-WAR PERIOD (1944–1965 YEARS)	234
<i>Mykhailo Kuziv</i> . THE EXPRESSIVE DEPTHS CREATIVITY OF ARTIST DMYTRO SHAINOHA	241
<i>Hisham Kobeissi</i> . THE DESIGN OF THE LEBANESE RESIDENTIAL INTERIOR IN RESEARCH STUDIES	248
<i>Natalia Sapak</i> . CREATIVE ASSOCIATIONS AND THEIR ROLE IN THE ARTISTIC LIFE OF THE SOUTH OF UKRAINE AT THE END OF THE XIX – AT THE BEGINNING OF THE XX CENTURIES	254
<i>Yuriy Odrobinsky</i> . FORMATION OF ETHNO-FUTURICTIC PRINCIPLES OF ARTISTIC SELF-IDENTIFICATION	262
<i>Olena Tryhub</i> . CONCEPTION OF DECORATIVENESS OF BULGARIAN SHIRTS IN THE SOUTH OF UKRAINE (XIX – EARLY OF THE XX CENTURY)	269
<i>Roman Gavryliuk</i> . TRADITIONAL AND INNOVATIVE APPROACHES IN THE ARTISTIC WOOD CARVING OF VYZHNYTSIA SCHOOL OF DECORATIVE APPLIED ART	276
<i>Olena Bilyk</i> . HEADED EAGLE – HERALDIC SYMBOL OF GALICIAN-VOLYN STATE	284

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

1' 2017

Випуск 36

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 27.04.2017 р. Підписано до друку 29.05.2017 р. Формат 60x84 1/8.
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 35,34. Обліково-видавничих аркушів 22,44.
Замовлення № 62. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТНПУ.
46027, м. Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2.
Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97