

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

ISSN 2411-3271

# Наукові записки

Тернопільського національного  
педагогічного університету  
імені Володимира Гнатюка

**Серія: Мистецтвознавство**

**2' 2017**  
**Випуск 37**

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**

**2' 2017**  
**Issue 37**

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. – № 2 (вип. 37). – 268 с.

*Засновник: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка (жовтень 1999 року)  
Друкується за рішенням Вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені  
Володимира Гнатюка (протокол № 5 від 26 грудня 2017 року)*

**Головний редактор:**

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

**Редакційна колегія:**

**Никорак Олена**, доктор мистецтвознавства, професор (Національний університет “Львівська політехніка”).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Рецензенти:**

**Маркова Олена**, доктор мистецтвознавства, професор (Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової)

**Зінків Ірина**, доктор мистецтвознавства, професор (Львівська національна музична академія ім. М. В. 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 “Google Scholar” та “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. – № 2 (issue 37). – 268 p.

**Founder:** *Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (October 1999)*  
*Publishing authorised by the decision of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University Academic Board (record № 5, 26 December, 2017)*

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

#### **EDITORIAL BOARD**

**Nykorak Olena**, Doctor of Art Studies, Professor (Lviv Polytechnic 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:**

**Markova Olena**, Doctor of Art Studies, Professor (Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music)

**Zinkiv Iryna**, Doctor of Art Studies, Professor (Mykola Lysenko Lviv National Musical 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 "Google Scholar" and "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 7.03+787.1

Станіслав Кучеренко

## ФЕНОМЕН “ШКОЛА” КАК СТРУКТУРНО-ИНФОРМАЦИОННАЯ МОДЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

*В статье рассмотрены различные подходы к определению феномена “школа”, существующие в музыковедении. Выявлено взаимодействие всех составляющих музыкального искусства в “школе”, их влияние на ход ее становления и развития. Осмыслены схожие и отличительные черты между “школой” и “традицией”. Предложена модель, отображающая целостность “школы”, специфику ее функционирования во времени и пространстве. Автор высказал собственную формулировку, характеризующую данное явление.*

**Ключевые слова:** школа, информационно-созидательная структура, структурно-информационная модель, скрипичное искусство, традиция.

Станіслав Кучеренко

## ФЕНОМЕН “ШКОЛА” ЯК СТРУКТУРНО-ІНФОРМАЦІЙНА МОДЕЛЬ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

*У статті розглянуто різні підходи до визначення феномену “школа”, наявні у музикознавстві. Виявлено взаємодію усіх доданків музичного мистецтва у “школі”, їх вплив на перебіг її становлення та розвитку. Осмислено спільні та відмінні риси між “школою” і “традицією”. Запропоновано модель, що відображає цілісність “школи”, специфіку її функціонування у часі та просторі. Автор висловив власне формулювання, що характеризує дане явище.*

**Ключові слова:** школа, інформаційно-творча структура, структурно-інформаційна модель, скрипкове мистецтво, традиція.

Stanislav Kucherenko

## THE PHENOMENON “SCHOOL” AS A STRUCTURAL-INFORMATIONAL MODEL OF MUSICAL ART

*Modern literature on “school” in music gives different approaches to the studies of the subject. Some scientists confine themselves to comprehending methodological problems in the analysis of this phenomenon. Other researchers who study specific schools pay attention to the practical*

results of their most distinguished leaders' activities, that is, methodological conclusions, pedagogical methods and composition decisions. Summarizing the existing information, it is worthy to notice interaction of usually three components of music art: performance, composition and pedagogy, which are mostly responsible for the progress of "school". Unfortunately, the aspect of research remains outside analytical dispute of the authors, although it plays an equally important role in the formation and life of the "school". That allows to refer it to the composite components mentioned above and ensures the integrity of the creative process as a systemic formation.

From this point of view, "school" can be schematically defined as a quadrangular pyramidal dynamic model, which basis is crossed by two lines, where the horizontal one is time and space, and the vertical is the path of evolution. The vertical go through the entire pyramid, forming a kind of central channel. The point of its crossing the basis of the model is simultaneously the point of intersection of the diagonal lines as well thus connecting all the facets with each other. The core itself symbolizes musical art in its global meaning. This pyramid is not only mobile as an integral structure, but it is constantly growing and forming itself. Moreover, this process is not equally proportional, but is marked with a change in the leading position of this or that music-creative practice. At concrete historical periods, the accumulated amount of heterogeneous information from all "disciplines" is sublimated and transformed into a new quality, expressed through any of them. Not infrequently, such achievements directly affect the formation of a new school or evolution of the existing one. For example, the innovations of N. Paganini gave impetus for the transformation of all forms of creative activity, thereby they acquire the status of supranational. This gives grounds to talk about the Genoese as the creator of the tradition.

The identical interpretation of the terms "school" and "tradition" is most common in the scientific environ. Indeed, having similar properties, each of them can symbolize the same phenomenon. However, with a more detailed approach to the study of this "pair", distinctive traits are traceable, which allow us to comprehend concepts as different but at the same time interdependent from each other. Thus, N. Paganini, the performer, inherited the experience not only of Italian musicians, in particular P. Lokatelli, but also of Polish A. Duranovsky, German "spielermans", etc. In addition, the Frenchman P. Gaviniès, the Czech J. Sheller and the Russian I. Khandoshkin anticipated many of the technical elements and techniques used by the Genoese. Consequently, the school can include both one and several traditions, and the tradition itself can function not only in one but also in several schools.

The proposed hypothesis, accumulating existing achievements in the study of the phenomenon under consideration, on the one hand, provides for an exhaustive analysis of any "school", on the other hand, opens the way to the search of new research approaches inextricably linked with the "panoramic" of the proposed concept.

**Key words:** school, information-creative structure, structural-informational model, violin art, tradition.

В течение эволюции научно-критической мысли вокруг понятия "школа" сформировалась своеобразная область различных по предметам исследования разработок. Если ранее, на заре возникновения профессионального музицирования, "школой" озаглавливали, как правило, методические и практические труды, то сегодня данный феномен не только отражен во множестве формулировок, но и демонстрирует широкий диапазон применения. Следовательно, при задействовании понятия в собственных научных изысканиях сталкиваемся как с рядом уникальных работ, отличающихся своей "всеохватностью", так и с материалами "локальными", но не менее ценными с точки зрения актуальности и содержательности. Вместе с тем, единого подхода для изучения школы в музыкальном искусстве на сегодняшний момент не выявлено.

Трудов, посвященных становлению украинской скрипичной школы, на сегодня не обнаружено. В целом проблема "школы" в музыкальном искусстве глубоко и подробно освещена в основательных трудах Ж. Дедусенко [3] и И. Сараева [6]. Между тем, многие исследователи (Д. Кужелев [5], В. Сумарокова [9], А. Спренсис [7] и др.) исполнительских,

методических, педагогических и композиторских достижений тех или иных выдающихся личностей обращаются к явлению “школа”, тем самым расширяя сферу применения понятия.

Цель статьи заключается в осмыслении феномена “школа” как структурно-информационной модели, отмеченной той степенью универсальности, которая позволяет рассматривать ее в виде многоуровневой системы.

В современной литературе, посвященной теме “школа”, выявляются разнообразные подходы к изучению данного явления. Так, ученые осмысливают “школу” как определенную совокупную деятельность личностей или комплекс знаний, представленных в виде целостной системы передачи информации. Такое видение обнаруживается, в частности, в диссертации Ж. Дедусенко “Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції” [3], получившей широкое распространение в исследовательской среде. Автор вывела универсальную концепцию, позволяющую рассматривать исполнительскую школу не как статичное явление, а в виде системы постоянного информационного обмена между музыкантами и их поколениями. Ж. Дедусенко приводит в труде механизмы передачи опыта и знаний, подчеркивает значение в этом процессе преемственности. По ее мнению, исполнительская школа – “это тип диа-синхронического коллектива, реально или виртуально существующей общности субъектов, члены которого объединены по двум признакам: 1) общностью исполнительской модели; 2) ролевыми функциями учителя и ученика” [3, с. 6]. Систематизированный исполнительский опыт, передаваемый из поколения в поколение, в итоге формирует опыт школы, который транслируется с помощью системы “учитель–ученик”. Другими словами, диссертант определяет “школу” как своеобразную эстафету знаний, осуществляющуюся через выдающихся музыкантов с ярко выраженным *педагогическим* талантом, ведь их роль, согласно Ж. Дедусенко, помимо трансляции информации, заключается и в установке доверительных отношений с учениками, влияющих на оценку профессионализма школы в целом. Поэтому эмоционально-психологический микроклимат при совместной работе формирует у учащихся отношение к полученным знаниям как к собственному приобретению. Не случайно, автор приводит в пример одного из наиболее известных пианистов-педагогов XX века – Т. Лешетицкого. В проекции на скрипичное искусство такими выдающимися личностями были А. Корелли, Л. Ауэр, П. Столярский и другие.

Таким образом, взгляды Ж. Дедусенко в большей мере направлены на анализ так называемых авторских школ. В масштабах региона или национального ареала данные сведения требуют дальнейшей детализации и соответствующего преломления в зависимости от изучаемого предмета. Поэтому достигнутые диссертантом результаты нашли свое продолжение во многих материалах, посвященных вопросам той или иной “школы”. В частности, В. Сумарокова концентрирует внимание на методологической проблематике. Автор дифференцирует существующие труды на “эмпирические” и “теоретические” [9, с. 181]. Под эмпиричностью подразумевается изучение отдельных слагаемых, целокупность которых дает представления о той или иной “школе”. В их число входят достижения творческих личностей, методические рекомендации, приемы игры и т. д. Теоретические работы, напротив, освещают общие вопросы, привлекая возможности иного научного знания (физиологии, психологии, лингвистики и т. д.), актуальных для различных сфер деятельности [9, с. 181–182]. Как видно, В. Сумарокова, хотя и расширяет, в противовес Ж. Дедусенко, поле задействия понятия, в то же время приводит собственные аналитические подходы, ограничивающие объект познания. Исследователь видит изучение исполнительской школы в двух направлениях: как регулятора исполнительского процесса, с одной стороны, и как системы в философско-методологическом понимании – с другой, не упуская из поля зрения *педагогический* и *исполнительский* аспекты.

В ином свете предстает “школа” в статье Д. Кужелева [5]. Автор исходит из латинского корня данного понятия, а именно слова “scala”, что значит “ступени”, подчеркивая тем самым последовательность в формировании профессионализма музыканта. Исследователь выделяет единство *трех* основных факторов, влияющих на прогресс “школы”, – исполнительской, композиторской и педагогической деятельности, где последняя, как и у большинства других ученых, выступает основной, связывающей все остальные. Небезынтересна мысль Д. Кужелева о неотъемлемости *композиторского творчества* при анализе “школы” и его влияния на

искусство интерпретации. Вместе с тем, автор, подобно другим, не учитывает исследовательский аспект, который является неотделимой частью профессиональной жизни музыканта. Речь идет не только о реализации своих идей в специальных трудах, но и о научной практике в широком смысле слова. Например, если проанализировать векторы реализации личности в музыке, несложно обнаружить, что: 1) композитор, для воплощения собственных идей, изучает накопленный опыт и находится в поиске наиболее удачных средств выражения; 2) исполнитель ищет способы адекватного воспроизведения замысла, зашифрованного в сочинении; 3) педагог стремится раскрыть индивидуальность каждого учащегося и, в то же время, обобщает личные наблюдения; 4) музыковед исследует названные выше сферы деятельности, направляя усилия как на восполнение существующих пробелов в общей картине музыкального искусства, так и на осмысление закономерностей исторического развития. Аналогичным образом “пронизывают” друг друга и остальные слагаемые музыкального искусства. В частности, *скрипач* при работе над произведением выполняет одновременно несколько задач: а) как исполнитель, он, помимо воссоздания нотного текста, должен выразить глубинный замысел композитора, задействуя свои технические и эстетические данные; б) как соавтор пропускает через свой микрокосмос смысл композиции, что отражается в создании соответствующих аппликатуры, штрихов, каденций, редакций, транскрипций и т. д.; в) как исследователь ищет пути наиболее убедительной трактовки (звука, приема, движения, позиции и т. д.); г) как педагог постоянно находится в процессе самосовершенствования и преодоления существующих недочетов.

*Наставник*, в свою очередь, для обучения подопечных должен владеть необходимыми знаниями о предмете, проверенными на собственном опыте; уметь спроецировать их на конкретный случай; найти путь наименьшего сопротивления и наивысшего КПД при его передаче; включаться в процесс сотворчества, предлагая ученику тот или иной вариант интерпретации (в том числе в аспекте звукообраза, аппликатуры, штрихов и т. д.). Как видно, взаимодействие слагаемых настолько тесно, что даже каждый из них в отдельности отражает взаимодействие остальных. Подтвердим сказанное фактами из истории скрипичного искусства.

Так, “Моя школа игры на скрипке” [1] Л. Ауэра вмещает в себя методическую (вопросы постановки, звукоизвлечения, техники и т. д.), педагогическую (приемы обучения) и частично<sup>1</sup> исполнительскую (возможность трактовки того или иного сочинения, а вместе с ним и необходимого приема) информацию. Сама постановка цели и задач труда оставляет за скобками не только “секреты” исполнительского ремесла, но и навыки композиции, которые прививались его ученикам, ведь Я. Хейфец, Е. Цимбалист, И. Ахрон, К. Горский и другие выдающиеся выпускники Л. Ауэра, как и он сам<sup>2</sup>, создали ряд сочинений/транскрипций/редакций для скрипки (и не только). Харьковский скрипач А. Лещинский, напротив, не составил собственного пособия, отражающего его “школу”. Между тем, он, как и Л. Ауэр, органично сочетал блистательное исполнительство, педагогику, методическую работу и композиторские задатки при создании транскрипций и редакций. С позиции сегодняшнего дня сложно заключить, какая из граней творческой реализации у этих двух выдающихся музыкантов была ведущей. Однако известно точно одно – “школа” Л. Ауэра или А. Лещинского в равной степени сочетала в себе все слагаемые музыкального искусства.

Возвращаясь к освещению рассматриваемой проблематики, отметим, что под “школами”, как правило, подразумеваются передача опыта от учителя к ученику, методические воззрения, формы обучения, исполнительские предпочтения, композиторское наследие и т. д. Напротив, в биографических сведениях о выдающемся музыканте (представителе той или иной

<sup>1</sup> Уточним, что отношения между учителем и учеником во многом несут индивидуальный характер. Глубинные исполнительские знания (не методические) передаются через такую форму взаимодействия, в которой информация приобретает доступный для учащегося интеллектуально-эмоционально-психологический вид. Такой подход к каждому подопечному, с одной стороны, способствует формированию индивидуальности, а с другой – нивелирует универсальность общеметодических подходов, то есть в каждом новом случае требует их корректировки.

<sup>2</sup> Как известно, Л. Ауэр, помимо редакций и переложений, написал ряд сочинений для скрипки (соло и с аккомпанементом): Концертная тарантелла *op.* 2, Романс *op.* 4, Венгерская рапсодия *op.* 5 и т. д.



школы, а иногда и ее создателе) исследователи затрагивают все сферы его музыкально-творческой деятельности. Например, А. Спренцис [7] описывает исполнительские достижения А. Горохова (конкурсы, концерты, аудиозаписи), отмечает педагогический талант украинского скрипача (выдающиеся ученики), не упускает из виду его композиторское дарование (каденции, транскрипции) и основательность методического знания (труды). Как видно, в первом случае, ученые ограничиваются в анализе лишь *одной* или *несколькими* гранями реализации творческой личности, в то время как во втором случае представляют *все* слагаемые как целокупное явление. Сложившийся парадокс во многом объясним тем, что отдельная личность претендует на многосторонность освещения ее деятельности, в то время как “школа”, в том числе авторская, подразумевает некий коллектив, диктующий необходимость выведения доминирующих принципов, или, словами И. Сараева, “целенаправленной деятельности <...> коллективного музыкального творчества” [6, с. 55]. Между тем, накопленные сведения о работе разных музыкантов, широта и разнообразие научных подходов подготовили почву для поиска механизма, вскрывающего взаимообусловленность и взаимодействие всех сфер музыкального искусства, представленных в явлении “школа”.

С этой точки зрения данный феномен можно схематически выразить четырехугольной пирамидальной динамической моделью. Ее основание пересекают две линии, где горизонталь – это время и пространство, а вертикаль – это путь эволюции. Вертикаль пронизывает всю пирамиду, формируя своеобразный центральный канал. Точка его прохождения через основание модели одновременно является точкой пересечения диагональных прямых, связывающих все грани между собой. Сам стержень символизирует музыкальное искусство в его глубинном значении – путь к истине. Из философии известно, что Аристотель определял истину как высшую форму бытия, Исаак Израильтянин считал, что ее познание является предназначением человека. В целом же, это трансцендентное понятие, поскольку, выражаясь словами Л. Бетховена, “истинный художник, любящий больше всего искусство, никогда не удовлетворён собою и старается идти всё дальше” [2]. Отметим, что моделирование как способ универсализации и обобщения знаний/опыта достаточно широко представлен в научной среде. Так, В. Кандинский в своем труде “О духовном в искусстве” [4] приводит схематически верный “вид духовной жизни” [4, с. 10] в виде треугольника, “с непреодолимой силой” движущегося “вперед и вверх” [4, с. 10]. Разделение автором модели на сектора горизонтальными линиями отражает общества различного духовного возраста и потребностей, где в верхней, самой меньшей части находится ведущий (или группа) всего треугольника. Сказанное употребительно и в отношении предложенной нами модели. Однако, в отличие от видения выдающегося абстракциониста, пирамида не только подвижна как цельная структура, она постоянно растет и формируется. Более того, этот процесс не равномерен, а, напротив, отмечен сменой лидерства между всеми слагаемыми музыкального искусства. К примеру, новые завоевания в исполнительстве стимулируют поиск методических объяснений и педагогических приемов, отражаются в “краске” композиторской “палитры”. Возникновение специфического звукообраза порождает цепь реакций в остальных сферах музыкально-творческой деятельности.

Другими словами, в конкретные исторические периоды, в том числе отмеченные стремительными эволюционными скачками, сублимируется накопленное количество разнородной информации из всех “дисциплин” и преобразуется в новое качество, выражаемое через какую-либо одну. В истории скрипичного искусства такие переходы происходили благодаря А. Корелли, Н. Паганини<sup>1</sup>, Л. Ауэру, П. Столярскому и другим выдающимся личностям. Нередко такие достижения непосредственно влияют на формирование новых или эволюцию существующих школ. Напомним, что Дж.-Б. Виотти и Н. Паганини принадлежат к

<sup>1</sup> В отношении итальянского виртуоза сложно однозначно определить основной вектор реализации его таланта. Потрясающие для того времени исполнительские новшества кажутся ведущими. Вместе с тем, нельзя упускать из виду и его композиторское дарование, а также исследовательский подход к игре на скрипке в целом. Вне сомнения, сложно выявить, какая потребность возникала в сознании виртуоза первой – воссоздать идущие изнутри звукообразы, расширить рамки скрипичного искусства, выдвигая на первый план мастерство владения инструментом, или найти новые выразительные средства. Ясно одно, творчество Н. Паганини обусловило переоценку технических и, что существенно, образно-семантических возможностей скрипки.

итальянской школе разных времен. Вместе с тем, результаты их работы воздействовали на другую национальную школу, в случае с Дж.-Б. Виотти – на исполнительство, в частности, и музыкальное искусство в целом – в случае с Н. Паганини. Следовательно, “школа <...> порождает школу” [6, с. 55]. Действительно, структура может вмещать в себя меньшие составляющие (например, скрипичная школа Московской консерватории состоит из самостоятельных индивидуальных “пирамид”) и воздействует на них посредством информации, которую транслирует определенная личность.

Целесообразно напомнить, что, в отличие от Дж.-Б. Виотти, Н. Паганини не создал собственной “школы”. Как известно из множества различных трудов, посвященных анализу “реформаторской” практики выдающегося гегуэца, его сочинения долгое время оставались за пределами игровых возможностей музыкантов. Небезынтересно, что отсутствие системной педагогической практики, трактатов и инструктивного материала<sup>1</sup> не мешало Н. Паганини передавать свой опыт через непосредственное “общение” с окружением (публикой, музыкантами, оркестром и т. д.). Кроме того, он короткое время занимался с несколькими одаренными скрипачами (Ап. Контский, Э. Сивори). Завоевания гегуэца побудили его младших современников освоить “новые” приемы (в том числе соответствующие выразительные средства) и создать необходимые инструменты для их освоения и передачи. Другими словами, итальянец, придав существующим знаниям новое качество, дал известного рода толчок для аналогичного преобразования всех слагаемых музыкального искусства. С этой точки зрения уместно говорить о Н. Паганини как создателе *традиции*. В таком случае возникает вопрос о роли и месте “школы”<sup>2</sup> в этом процессе, беря во внимание достижения гегуэца в области исполнительства и композиции, немыслимые без исследовательского подхода.

Толкование понятий “школа” и “традиция” наиболее распространено в научной среде. В частности, Ж. Дедусенко ставит знак равенства между этими феноменами. По ее мнению, процессы замещения старых норм новыми и превращения индивидуального опыта в коллективный, что характерно для понятия “школа”, являются основными особенностями традиции. Исходя из этого, исследователь делает вывод, что школа – это традиция [3, с. 7]. Действительно, обладая родственными свойствами, оба понятия могут символизировать одно и то же явление. Однако при более детальном подходе к изучению данной “пары” отчетливо прослеживаются отличительные черты, которые позволяют осмыслить понятия как совершенно различные и, одновременно, – взаимозависящие друг от друга. Так, Н. Паганини в исполнительском творчестве следовал опыту не только итальянских музыкантов, в частности, П. Локателли, но и поляка А. Дурановского, немецких шпильманов и пр. Кроме того, француз П. Гавинье, чех Я. Шеллер и русский И. Хандошкин предвосхитили многие технические элементы и приемы, используемые Н. Паганини. Однако ни к польской, ни к русской школе гегуэц не принадлежит, а является продолжателем того опыта, знаний, шире – традиций, которые они транслировали.

Аналогична ситуация и в постпаганиниевском периоде. К примеру, Й. Бем, Я. Донт, Ф. Давид, Л. Массар, Г. Венявский, П. Сарасате не были учениками Н. Паганини, но продолжали его традицию в той или иной мере, реализуя ее в своем ключе, придавая ей собственную форму. Последнее характерно и для деятельности Л. Ауэра. Развиваясь в лоне венгерской и австрийской традиций, он, вобрав и русскую, синтезировал их знания и сформировал структуру, обеспечивающую сохранность и передачу опыта. Таким образом, “школа” – это своеобразный инструмент для *реализации и создания традиции*, который обеспечивает ее закрепление в определенном информационном поле с последующим развитием и достижением нового качества. Следовательно, “школа” может включать как одну, так и несколько традиций, а сама традиция может функционировать не только в одной, но и в

<sup>1</sup> Брать во внимание 24 каприза, на наш взгляд, нецелесообразно, поскольку они ставят перед исполнителем скорее художественные, нежели учебные задачи.

<sup>2</sup> С позиции названия и концепции диссертации Ж. Дедусенко Н. Паганини можно считать создателем исполнительской школы как рода культурной традиции, однако в предложенной нами концепции данное взаимодействие имеет иное содержание.

нескольких “школах”. Примечательны рассуждения И. Сараева о нидерландской полифонической школе; автор отмечает, что традиция “берет <...> на себя основную нагрузку по объяснению процессов, протекающих” [6, с. 63] в школе. По его мнению, традиция в таком случае “практически “создает” <...> школу как целостность разнообразных по своим творческим индивидуальностям музыкальных деятелей <...>, которые вовсе не обязательно были связаны с другими ее представителями непосредственно” [6, с. 63]. Так, Дж.-Б. Виотти передал итальянский опыт в формирующуюся французскую скрипичную школу не только посредством исполнительской и композиторской практики, но и через своих учеников, среди которых особое место занимает П. Роде – яркий представитель школы Парижской консерватории. Схожим образом сформировалась “школа” П. Столярского, который вобрал разнородные знания из различных национальных ареалов. В истории скрипичного искусства особое место занимает “итальянская миграция”, проходившая в XVI–XVII веках. Вне сомнений, эти музыканты приобретали профессионализм в “школе”, но обменивались ее “продуктом”, то есть знаниями, опытом, традицией, с представителями других национальных ареалов. Следовательно, **школа** в музыке – *это информационно-созидательная структура, обеспечивающая взаимосвязь между всеми слагаемыми музыкального искусства для систематизации и трансляции собранной информации во времени и пространстве.*

Таким образом, феномен “школа” предстает в новом качестве – как целостная созидательная динамическая структура<sup>1</sup>. Представленная в виде пирамидальной модели, она включает в себе специфическую систему информационного обмена, которая гарантирует преемственность традиции и синхронность взаимодействия музыкально-творческих практик. Выдвинутая гипотеза, аккумулируя существующие достижения в изучении рассматриваемого явления, с одной стороны, располагает к исчерпывающему анализу любой “школы”, с другой стороны, открывает путь к новым исследовательским подходам, неразрывно связанным с “панорамностью” предложенной концепции.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики / Л. Ауэр. – М. : Музыка, 1965. – 274 с.
2. Высказывания о музыке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.allclassica.com/article/vysk-zyv-niya-o-muzyke/100>.
3. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 “Музичне мистецтво” / Ж. В. Дедусенко ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2002. – 21 с.
4. Кандинский В. О духовном в искусстве (живопись) / Василий Кандинский. – Ленинград, 1989. – 68 с.
5. Кужелев Д. До питання української баянної школи / Д. Кужелев // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 40 : Музичне виконавство. – Книга десята. – С. 190–202.
6. Сараев И. Школы в музыкальном искусстве / И. Сараев. – Курск : ООО “Учитель”, 2016. – 252 с.
7. Спренціс О. О. Горохов – видатний представник української скрипкової школи (творчий портрет) / О. Спренціс // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – Вип. 26 : Музичне виконавство. – Книга дев’ята. – С. 29–44.
8. Структура [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_philosophy/3407/СТРУКТУРА](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/3407/СТРУКТУРА). – Загл. с экрана.
9. Сумарокова В. Виконавська школа як об’єкт дослідження: до визначення поняття / В. Сумарокова // Науковий вісник Національної музичної академії України

<sup>1</sup> Напомним, что под структурой понимается не только “совокупность устойчивых связей объекта, обеспечивающих его целостность”, но и специфическая особенность сохранять свои основные свойства при различных “внеш[них] и внутр[енних] изменениях” [8].

ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 40 : Музичне виконавство. – Книга десята. – С. 180–190.

REFERENCES

1. Auer, L. S., (1965), *Moya shkola igry na skripke, interpretatsiya proizvedeniy skripichnoy klassiki* [My school is playing the violin. Interpretation of works of violin classics], Moscow, Muzyka. (in Russian).
2. Allclassica.com, “Stories about music”, available at <http://www.allclassica.com/article/vysk-zyvniya-o-muzyke/100> (access March 25, 2017). (in Russian).
3. Dedusenko, Zh. V., (2002), “Performers pianists school as a kind of cultural tradition”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Art Studies), 17.00.01, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 21 p. (in Ukrainian).
4. Kandinskiy, V., (1989), *O dukhovnom v iskusstve (zhivopis’)* [On the spiritual in art (painting)], Leningrad, (in Russian).
5. Kuzhelev, D., (2004), To the question about the Ukrainian bayan school, *Naukovyi visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi imeni I. P. Tchaikovskoho*. [Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], Kyiv, vol. 40, pp. 190–202. (in Ukrainian).
6. Sarayev, I., (2016), *Shkoly v muzykalnom iskusstve* [Schools in the musical art], Kursk, OOO “Uchitel”. (in Russian).
7. Sprentsis, A., (2003), A. Gorochov is an outstanding Ukrainian violinist player, *Naukovyi visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi imeni I. P. Tchaikovskoho*. [Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], Kyiv, vol. 26, pp. 29–44. (in Ukrainian).
8. Academic, “Structure”, available at [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_philosophy/3407/STRUKTURA](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/3407/STRUKTURA) (access March 15, 2017). (in Russian).
9. Sumarokova, V., (2004), Performing school as object of the study: to determination of the notion, *Naukovyi visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi imeni I. P. Tchaikovskoho*. [Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], Kyiv, vol. 40, pp. 180–190. (in Ukrainian).

УДК 78.087.68 (477.83)

Юлія Олач

**МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ  
САМБІРЩИНИ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ**

*У статті досліджено мистецько-виконавську діяльність хорових колективів Самбірщини періоду незалежності України. Висвітлено історію створення, здобутки та проаналізовано їх творчий розвиток. Охарактеризовано біографії керівників колективів, їхні заслуги на мистецькій ниві. Розглянуто творчий внесок колективів у розвиток хорової культури краю.*

**Ключові слова:** хорові колективи, мистецька діяльність, Самбірщина.

Юлія Олач

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХОРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ  
САМБОРЩИНЫ ПЕРИОДА НЕЗАВИСИМОСТИ УКРАИНЫ**

*В статье исследовано художественно-исполнительскую деятельность хоровых коллективов Самборщины периода независимости Украины. Освещено историю создания, достижения и проанализировано их творческое развитие. Охарактеризовано биографии*

*руководителей коллективов, их заслуги на творческой ниве. Рассмотрено творческий вклад коллективов в развитие хоровой культуры края.*

**Ключевые слова:** *хоровые коллективы, художественная деятельность, Самборщина.*

**Yulia Olach**

### **ART ACTIVITY OF CHOIR COLLECTIVES OF SAMBIR DISTRICT IN THE PERIOD OF UKRAINE'S INDEPENDENCE**

*The article explores art of singing activity of choirs in Sambir district has been investigated during the period of Independence of Ukraine. The history of creation and achievement has been cleared up and its active development has been analyzed. Biographies of conductors, their benefit in the art sphere have been characterized. The creative contribution into the development of the choir culture of our town has been discussed.*

*One of the most actual tasks of Musicology nowadays is the achievement of the cultural volumetric vision, but it is impossible without the investigation of cultural phenomena. There is a regional direction among new tendencies which provided solving this given task to certain extend. It is possible when musical culture of any separate historically and economically determined region is considered to be a specific cultural subsystem whose vertical temporal cut contains universal information full of facts and commentaries.*

*In Sambir district the best representatives of their branch take care of fostering the choir art in order to develop national consciousness, spiritual formation of the society and each person separately. They include such collectives as The National Folklore Ensemble of the Lemko Song "Yushmelem". It was created in Nahirne, Sambir district, in 2001. It was led by Lyubow Tepla, an ex-participant of this ensemble. The Lemko National folklore ensemble takes an active part in national and religious festivities, amateur art festivals and contests. It is rewarded by diplomas and charters of honor for its educational activity. The collective got a title "national".*

*The Dibrova National Chamber Choir was created in 1989. Its founder and conductor was Roman Mrochko, a lecturer of Sambir College of culture. Later in 1999 he was changed by Mariya Hyvel. Since then this collective has made a weighty cultural contribution into the development of the choir art in Sambir district.*

*The National Chamber Choir "Gratia" was created in March 2007 on the initiative of Oresta Kinash. She is also a leader and a choir director of this collective. Its participants are musicians, students of art educational institutions, choir amateurs and the other talented young people. The choir participates in different cultural events inside and outside the town. It also popularizes the choir art among children and youth, performs concerts in churches and monasteries, children's health camps and educational institutions.*

*The Vocal Formation "Impressia" is a young collective which unites professional musicians and amateurs. They are united by love for music and creativity. The ensemble is created in 2014. The main purpose of its activity is the permanent professional development and also the acquaintance of listeners with different works of art.*

*We have analyzed that the regional choir culture which is the component part of the national art of Ukraine plays a great role in the artistic and aesthetic formation of the nation. That's why preserving cultural traditions of our region the art collectives continue fostering the choir performing and help to develop the creative potential of talented citizens in Sambir and its locality.*

**Key words:** *choirs, artistic activities, Sambir district.*

Сучасні наукові уявлення про культуру як процес, що розгортається не тільки в часовому, а й у суспільному просторі в різних історичних, національних, географічних, стилістичних, жанрових координатах, потребують детальнішого проникнення у цей простір. Одним з найактуальніших завдань сьогоденного історичного музикознавства є досягнення об'ємного культурного бачення, але воно неможливе без дослідження культурних явищ.

Серед нових напрямів, які певною мірою забезпечують виконання даного завдання, є регіональний, коли музичну культуру окремого історично й економічно визначеного регіону розглядають як своєрідну культурну підсистему, вертикальний часовий зріз якої містить універсальну фактологічну та коментарну інформацію.

Регіональна хорова культура як складова частина національного мистецтва України відіграє велику роль у формуванні художньо-естетичного становлення нації. На Самбірщині плеканням хорового мистецтва для розвитку національної свідомості, духовного формування суспільства і кожної окремої особистості займаються найкращі представники своєї галузі.

Дослідженню хорової культури Самбірщини присвячені окремі матеріали, опубліковані в самбірській періодиці, наукові розвідки й історико-культурні дослідження Г. Машури та Д. Каднічанського [9], Ю. Рабія [11], О. Леськівка [7; 8], О. Сумарук [12], Л. Дзиндзюри [2]. Однак нинішні творчі здобутки хорових колективів Самбірщини висвітлені в науковій літературі недостатньо.

Мета статті – висвітлити мистецьку діяльність сучасних хорових колективів Самбірщини періоду незалежності України.

У кінці ХХ – на початку ХХІ століття значний внесок до розвитку хорової культури Самбірщини внесли мистецькі надбання таких колективів: народний фольклорний ансамбль лемківської пісні “Юш мелем” (керівник Любов Тепла), народний хор “Діброва” (керівник Марія Гивель), народний камерний хор “Gratia” (керівник Ореста Кінаш) та вокальна формація “Імпресія”.

Самбірщина, як й інші регіони Галичини, ніколи не залишалась осторонь музичного мистецтва, зокрема, хорового. Створене у 1928 році музичне товариство “Самбірський Боян” поєднало в єдине ціле дрібні хорові гуртки міста. Керував цим колективом випускник Празької консерваторії Богдан П'юрко – диригент, здібний музикант, а згодом професор музики і заступник диригента Харківської опери, керівник хору “Боян” у Дрогобичі, організатор церковного хору в м. Самборі. Традиції, що започаткував хор “Самбірський Боян”, отримали своє продовження і в сьогоденні [10].

Сучасне музичне життя Самбірщини наповнене творчою діяльністю багатьох хорових колективів. Зокрема, працює *народний фольклорний ансамбль лемківської пісні “Юш мелем”*, організований у 2001 році в с. Нагірне Самбірського району. Його очолила учениця колишнього народного колективу села Любов Тепла. Учасниками хору є: Х. Керкало, Н. Бак, О. Лабяк, І. Романьчак, Т. Боднар, Г. Боднар, О. Попик, Я. Мигаль, Н. Дончик, О. Савчак, І. Сивик, Р. Гавриш, Л. Підзирайло, М. Решетар, Н. Бобак, І. Василяш, М. Дончик, М. Стецик, Р. Гоцур. Згодом до колективу приєдналися брати-музиканти Володимир та Іван Лешо, Іван Сікорський. Разом з ними співають діти Наталя, Тарас та Ірина Лешо. Вагому підтримку колектив відчуває від професійного музиканта Павла Сноча та його дружини Ірини. Саме Павло Сноч записав для ансамблю перший музичний диск із лемківськими мелодіями, які є в репертуарі колективу [3].

Однією з перших лемківських пісень, що вивчав ансамбль, була пісня “Юш мелем”, яка й дала назву колективу. Акомпанували Ярослав Кушнір, Мирон Кавчак, Роман Тима і Василь Бойко.

Ансамбль бере участь у національних і релігійних святах, оглядах, конкурсах, фестивалях. Його відзначають дипломами та грамотами за просвітницьку діяльність. У 2001 році колектив захистив звання “народний”.

У 2004 році у с. Нагірне започатковано фестиваль лемківської культури “До тебе лину, моя рідна земле”. Цього ж року ансамбль “Юш мелем” виступив на обласному фольклорному святі “Бойківське подвір'я”, а 2 липня 2006 року – під час відкриття пам'ятника переселенцям у м. Самборі.

Географія концертних виступів широка. 23 липня 2006 року ансамбль став дипломантом міжнародного конкурсу у м. Тжцініца Республіки Польща. У серпні брав участь у святкових заходах до 150-річчя від дня народження Івана Франка. У міжнародному святі “Обжинки” в с. Босько Сяноцького повіту Республіки Польща нагірнянці представили Україну поряд з румунами, словаками, чехами.

На IV-му фестивалі у с. Нагірне учасники колективу показали літературно-музичну композицію “Вигнання” за режисурою керівника ансамблю, яка виконала роль Матері-Лемківщини. “Юш мелем” поповнився новими учасниками, серед яких Б. Платко, З. Боднар, П. Герман, Г. Тепла, В. Половчак, М. Мажанська, О. Роман, Х. Цибаняк [3].

У 2011 році колектив відсвяткував свій 10-літній ювілей і 40-річчя творчої праці у галузі культури керівника Люби Теплої. Із шкільних років вона є учасницею народного хорового колективу та понад 25 років – незмінна його ведуча. 1990 року Л. Тепла очолила нагірнянський осередок товариства “Просвіта”. У 1993 році організувала в м. Самборі мистецький музей Леся Курбаса, де донині працює директором. Із 2004 року Л. Тепла є однією зі співорганізаторів лемківського фестивалю у Нагірному і також ведучою вже 10 років поспіль. У 2012-му організувала родинний ансамбль, який склали Романа Гоцур-Тепла з доньками Оленою та Оксаною, невістка Галина Тепла та її донька Марія.

Щороку в третю неділю великого посту учасники ансамблю беруть участь у Хресній дорозі селом, а в 2012 році відтворили на сцені Народного дому театралізований захід “Хресний хід Месії”. Щодо репертуару колективу, то він різноманітний: лемківські та українські народні пісні, стрілецькі, повстанські, колядки, щедрівки, польські пісні. Пісня стала невід’ємним супутником їхнього життя та особливою творчою потребою [3].

Наступним із колективів діяльність яких ми проаналізували є *народний хор “Діброва”*, створений у 1989 році. Засновником і диригентом хору був викладач Самбірського училища культури Роман Мрочко. Перший концерт відбувся 13 січня 1990 року в залі органної музики м. Самбора. Хор виступав у селах та містах області. На початку липня 1990 року він брав участь у поході “Дзвін-90” по Закарпатській області. 3 листопада відбувся звітний концерт хору, де керівнику було вручено диплом про присвоєння звання “народний”. У лютому 1991 року на огляді-фестивалі “Дзвін-91” одержав звання лауреата I премії, а в липні цього ж року здобув звання лауреата республіканського конкурсу з нагоди 120-річчя від дня народження Лесі Українки в Луцьку. Колектив гастролює з концертами до Польщі. На початку листопада 1991 року виїжджав у Чернігівську область з репертуаром патріотичних пісень перед референдумом щодо проголошення незалежності України [4].

Хор був численним – близько ста учасників. Із часом склад колективу зменшився. Ансамбль зробив вагомий культурний внесок у розвиток хорового мистецтва Самбірщини.

Із лютого 1999 року хором керувала викладач Самбірського училища культури Марія Городиська-Гивель. Народилася вона у с. Унятичі Дрогобицького району Львівської області. Закінчила у Дрогобичі музичне училище (1962–1966) і педагогічний інститут ім. Івана Франка (1967–1971). Працювала в Коломийському музично-педагогічному училищі, була керівником навчального хору. У 1972–1973 роках – викладач ДДП ім. Івана Франка, а з 1973 року – викладач Самбірського училища культури. Керувала зведеним хором училища з 1990 до 2001 року.

Народний хор “Діброва” брав участь у всіх обласних конкурсах, де серед багатьох хорових колективів займав призові місця, був учасником Всеукраїнського конкурсу хорів ім. М. Леонтовича (регіональні тури). Також прилучився до святкування 150-річчя від дня народження І. Франка в Нагуєвичих на бойківських фестинах. Найпам’ятнішими були виступи хору на творчому звіті колективів Самбірського району “Легенда співучого бору”, що відбувся 5 листопада в концертному залі Львівської обласної філармонії ім. С. Людкевича. За виконання хорового твору Г. Давидовського “Їхав козак за Дунай” зал аплодував стоячи. Після цього виступу колективі подякував народний депутат України Орест Фурдичко.

Хор брав участь 25 лютого 2001 року в завершальному концерті переможців Всеукраїнського огляду народної творчості “Духовний скарб Галичини – тобі, Соборна Україно”, присвяченому 10-й річниці Незалежності України у Львівському театрі опери і балету ім. С. Крушельницької. У липні 2007 року виступав на IV Всесвітніх бойківських фестинах. У 2012 році колектив став лауреатом обласного огляду-конкурсу хорових колективів, присвяченого 170-річчю від дня народження М. Лисенка та 105-й річниці від дня народження Є. Козака. В 2013 році переміг на такому ж огляді-конкурсі, присвяченому 110-й річниці від дня народження М. Колесси [4].

Колектив неодноразово нагороджували дипломами і грамотами від Львівської облдержадміністрації, управління культури і туризму, а також обласного центру народної творчості та культурно-освітньої роботи. Хор брав участь у майже всіх концертах, які проводив районний відділ культури, виступав на районних та обласних семінарах.

За двадцять сім років свого творчого шляху колектив опанував великий та різнобічний репертуар: від обробок народних пісень до творів великих форм. Це, зокрема, М. Лисенко – “Туман хвилями лягає”, М. Леонтович – “Льодолом”, Б. Торба – “В’язанка стрілецьких пісень” та інші. Незмінним концертмейстером була викладач педагогічного коледжу Ярина Гивель [4].

Свою роботу хоровий колектив завершив у жовтні 2016 року. Є надія, що на державному рівні можновладці повернуться до культури, науки і духовності, а “Діброва” відновить творчу діяльність.

Самбірщина поповнюється також і молодіжними вокально-хоровими колективами. Один із них – *народний камерний хор “Gratia”*, заснований у березні 2007 р. з ініціативи Орести Кінаш, яка є також керівником та диригентом цього хорового колективу.

Ореста Кінаш – випускниця Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. З 2000 до 2017 року працювала викладачем у Самбірській дитячій музичній школі. Цього ж року організувала церковний хор при храмі Покрови Пресвятої Богородиці у м. Самборі й була його регентом до 2017 року. В 2004 році здобула кваліфікацію магістра педагогічної освіти та викладача диригування. З 2006 до 2007 року – артистка заслуженого Прикарпатського ансамблю пісні і танцю “Верховина”. У 2007 році організувала камерний хор “Gratia”. З 2008 по 2013 роки працювала артисткою у муніципальному камерному хорі “Легенда” (м. Дрогобич). У 2012–2017 роках – викладач хорових дисциплін у Самбірському коледжі культури та мистецтв, засновник студентського хору “Домінанта”. Випускниця факультету післядипломної освіти музичної академії у м. Бидгощ (Польща), спеціалізація – хорове диригування. Студентка післядипломної освіти у тій самій академії за спеціальністю “Емісія голосу”. Нині Ореста Кінаш керує церковним хором у м. Варшава (Польща) [5].

Назва хору має кілька значень і тим самим відображає багатогранність творчого кредо колективу. “Gratia” можна перекласти з латиської як “вдячність”, “благодать”, “ніжність” або “витонченість”. У творчій діяльності хор опирається на кожне з цих значень [2, с. 146].

Учасниками колективу є музиканти, студенти мистецьких навчальних закладів і аматори хорового співу, талановита молодь. Хор бере участь у культурних заходах міста Самбора й за його межами, популяризує хорове мистецтво серед дітей та молоді, дає концерти у храмах та монастирях, дитячих оздоровчих таборах, навчальних закладах.

Репертуар також різноплановий та різноманітний. У його переліку – духовна музика композиторів різних епох східного й західного (латинського) обрядів, Літургія М. Дилецького (XVII ст.), різдвяна програма (коляди і щедрівки), обробки українських народних пісень та пісень народів світу, кращі зразки українських і зарубіжних класиків, негритянські спірічуелси, латино-американські твори, а також сучасна й популярна музика легкого жанру.

Творчий шлях колективу характерний такими здобутками:

2008 рік: участь у VIII Міжнародному музичному фестивалі “З музикою до спільної Європи” (Польща).

2009 рік: присвоєння почесного звання “народного”; перший аудіодиск (Різдвяний альбом з колядами); диплом II ступеня на Регіональному конкурсі хорів ім. Євгена Козака; участь у гала-концерті обласного фестивалю хорового співу ім. Євгена Козака (Колодно); участь у міжнародному конкурсі хорів (Рибнік, Польща).

2010 рік: I місце на Регіональному конкурсі духовної музики; участь у IX Міжнародному музичному фестивалі (Цекцин, Польща).

2011 рік: I місце в номінації “Найкраще виконання стародавніх коляд” на єпархіальному конкурсі стародавніх коляд і вертелів (Дрогобич); серія сольних концертів духовної музики “Будь, Ім’я Господне!” (храми та монастирі Львівщини); участь у I духовно-мистецькій акції “Тобі, Господи!” (Самбір); участь у Першому міжнародному хоровому фестивалі “Хваліте Господа з небес!” (Дрогобич); участь у X ювілейному Міжнародному музичному фестивалі “Niemen–2011” (Тухоля, Польща); записи на TVP3 Polska у музичній рубриці “Lato Café”



(Бидгощ, Польща); участь у V Міжнародному хоровому фестивалі ім. о. Северина Сапруна (Дрогобич); участь в обласному хоровому семінарі-практикумі та проведення майстер-класу.

2012 рік: обласний огляд-конкурс ім. М. Лисенка – I премія; світовий фестиваль-конкурс ім. Марії Конопніцкої (Польща, Пшедбуж) – I премія та спеціальна нагорода від організаторів; регіональний конкурс камерних хорів ім. Є. Козака (Дрогобич) – II місце.

2013 рік: створення нових музичних проєктів: “Пісня, як вона є”, “Різдво у серці”, “В обіймах музики”.

2014 рік: літнє концертне турне містами Польщі з благочинними концертами для підтримки воїнів АТО (Бидгощ, Цекцин, Льяно, Тухоля).

2015 рік: концерт “Різдво у серці”; I місце на Регіональному конкурсі ім. М. Лисенка; концерт духовної музики “Будь, Ім’я Господне!” в рамках фестивалю “Тобі, Господи!”; участь у фольклорному фестивалі “Бойківські фестини” (м. Турка); учасники міжнародного хорового фестивалю “На хвилях Стрия”.

2016 рік: концерт “Різдво у серці”; II місце на регіональному конкурсі ім. Івана Франка; концерт “Будь, Ім’я Господне!”; участь у конференції ім. Андрея Шептицького (Львівський національний театр опери та балету); “Свято української молоді з Андреем Шептицьким” (Собор св. Юра); Гала-концерт науково-культурних заходів, присвячених єпископу Андрееві Шептицькому; концерт “Пісня як вона є”.

2017 рік: участь у концерті “Різдвяна феєрія”; захист на звання “народного” [5].

Творча група народного камерного хору “Gratia” налічує сімнадцять виконавців, які поступово та цілеспрямовано вдосконалюють виконавську майстерність і збагачують репертуар новими цікавими творами.

Ще одним, недавно створеним колективом на Самбірщині є вокальна формація “Імпресія”.

Імпресія – це світ власних відчуттів і вражень, де нема місця нічому тривіальному. Це прагнення впіймати мить досконалості, як на полотнах відомих імпресіоністів.

Вокальна формація “Імпресія” – молодий колектив, який склали музиканти-професіонали й аматори, котрих об’єднує любов до музики і творчості. Його учасниками є: Здренник Тетяна (сопрано), Петелько Ольга (меццо-сопрано), Олач Юлія (меццо-сопрано), Сенейко Дмитро (тенор), Карпінєць Михайло (баритон) та Мицак Володимир (бас).

Ідея створення ансамблю зародилася раніше, однак лише 26 листопада 2014 року була втілена в життя. Слово “impression” у перекладі з французької означає “враження”. Саме тому колектив намагається відповідати своїй назві й дарувати слухачам лише приємні емоції та позитивні враження [6].

Першими творами у репертуарі “Імпресії” стали колядки, з якими ансамбль виступив на фестивалі “Різдвяна феєрія” 11 січня 2015 року. Наступний виступ колективу відбувся 13 лютого 2015 року. Це був концерт-прощання з колядою “Дай, Бог, діждати року нового”. Згодом репертуар колективу поповнився духовними творами українських і зарубіжних композиторів. З ними формація брала участь у щорічному фестивалі духовної хорової музики “Тобі, Господи!” (м. Самбір, 2015 р.). Протягом року вокальна формація “Імпресія” виступала у Самборі, Дрогобичі, Трускавці та у Львові з різноманітною програмою. 15–17 квітня 2016 року “Імпресія” взяла участь у III Міжнародному фестивалі-огляді викладацьких артистичних колективів, який відбувся у м. Пулави (Польща). Колектив часто запрошують супроводжувати Божественні Літургії [6].

31 січня 2016 року та 14 січня 2017 року відбулись уже традиційні для вокальної формації концерти коляд. Учасники “Імпресії” завжди творчо підходять до організації своїх концертів, тож щоразу дивують слухачів як новими музичними творами, так і новими, захопливими декораціями сцени. Ось як відгукнулася самбірська преса на виступ вокального колективу: “...послухавши концерт самбірської музичної формації “Імпресія”, я отримав такі враження, що моя експресія від почутого та побаченого переливала через край. В суботу, 14 січня, на Старий Новий рік цей співочий колектив подарував самбірчанам таку музичну феєрію, що останні твори на “біс” цих митців люди слухали стоячи. Чому феєрію, бо це дійство відбувалося під світловий супровід – слухав, споглядав і уявляв – переді мною тиха Різдвяна ніч” [1].

Унікальністю вокального ансамблю “Імпресія” є те, що він не має керівника. Всі рішення щодо добору репертуару, концертної діяльності та планів приймають спільно. Кожен учасник робить свій особливий і невід’ємний внесок у розвиток колективу. А основною метою діяльності вокальної формації “Імпресія” є постійний професійний розвиток, а також ознайомлення слухачів з цікавими творами різної тематики.

Отже, дослідивши мистецько-виконавську діяльність хорових колективів Самбірщини періоду незалежності України, таких як: народний фольклорний ансамбль лемківської пісні “Юш мелем”, народний хор “Діброва”, народний камерний хор “Gratia” та вокальна формація “Імпресія”, ми проаналізували кількість учасників, біографії керівників колективів, різноплановий репертуар. Завдяки цьому переконалися, що хорова культура Самбірщини перебуває на високому мистецько-професійному рівні. Зберігаючи культурні традиції краю, мистецькі діячі продовжують плекати хоровий спів, сприяють розвитку творчого потенціалу талановитих жителів Самбірщини. Результати їхньої натхненної праці знаходять відгук у душах багатьох слухачів, адже українська нація завжди славилася своєю багатогранною культурою.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Вражаючий імпресіонізм Самбірської “Імпресії” // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sambirgazeta.info/suspilstio/104-vrazhaiuchy-i-impresionizm-sambirskoi-impresii.html>
2. Дзиндзюра Л. Роль камерного хору “Gratia” у культурному житті Самбора в період незалежності / Лілія Дзиндзюра // Молодь і ринок. – Дрогобич. – 2012. – № 9 (92). – С. 145–147.
3. Інтерв’ю Юлії Олач з керівником Народного фольклорного ансамблю лемківської пісні “Юш мелем” Теплою Любов Степанівною. – Самбір, записане 13. 03. 2017.
4. Інтерв’ю Юлії Олач з керівником Народного хору “Діброва” Гивель Марією Гнатівною. – Самбір, записане 03. 04. 2017.
5. Інтерв’ю Юлії Олач з керівником Народного камерного хору “Gratia” Кінаш Орестою Ігорівною. – Самбір, записане 07. 05. 2017.
6. Інтерв’ю Юлії Олач з учасницею вокальної формації “Імпресія” Здреник Тетяною Ігорівною. – Самбір, записане 22. 05. 2017.
7. Леськів О. Доля, написана музикою / Омелян Леськів. – Львів : Сполом, 2016. – 178 с.
8. Леськів О. Співець бойківської долі / Омелян Леськів. – Самбір : ТзОВ “Соляріс”, 1998. – 71 с.
9. Машура Г., Самбір і Самбірщина / Г. Машура, Д. Каднічанський, А. Каднічанський, О. Козар. – Дрогобич : Коло, 2005. – 288 с.
10. Михаць М. Диригентсько-хорова діяльність Богдана П’юрка (Дрогобицький період 1932–1944) / Микола Михаць, Зеонід Модрицький // Молодь і ринок. – Дрогобич. – 2011. – № 11 (82). – С. 60–63.
11. Рабій Ю. Княжий город Самбір / Юлій Рабій. – Львів–Самбір : Ютика, 1999. – 422 с.
12. Сумарук О. Нариси з історії товариства “Просвіта” Самбірщини і околиць (Частина I) / Олександра Сумарук. – Дрогобич : Повіт, 2016. – 392 с.

### REFERENCES

1. Amazing impressionism of Sambir’s Impressia. [Electronic resource], available at: <http://sambirgazeta.info/suspilstio/104-vrazhaiuchy-i-impresionizm-sambirskoi-impresii.html>. (in Ukrainian).
2. Dzyndziura, Liliia (2012), *Rol kamernoho khoru “Gratia” u kulturnomu zhytti Sambora v period nezalezhnosti* [The role of the chamber choir “Gratia” in the cultural life of Sambir during independence], *Molod i rynok* [Youth and market], no. 9 (92), Drohobych, pp. 145–147. (in Ukrainian).
3. Olach, Yuliia (13.03.2017), Interview of Julia Olach with the leader of the folk ensemble of the Lemko song “Yush melem” Tepla Lyubov, Sambir. (in Ukrainian).

4. Olach, Yuliia (03.04.2017), Interview of Julia Olach with the leader of the People's Choir "Dibrova" Givel Maria, Sambir. (in Ukrainian).
5. Olach, Yuliia (07.05.2017), Interview of Julia Olach with the leader of the Chamber Choir "Gratia" Kinash Oresta, Sambir. (in Ukrainian).
6. Olach, Yuliia (22.05.2017), Interview of Julia Olach with the participant of the vocal formation "Impression" Zdrenyk Tetyana, Sambir. (in Ukrainian).
7. Leskiv, Omelian (2016), *Dolia, napysana muzykoiu* [The destiny written music], Lviv, Spolom. (in Ukrainian).
8. Leskiv, Omelian (1998), *Spivets boikivskoi doli* [The singer of boyko's destiny], Sambir, TzOV "Soliaris". (in Ukrainian).
9. Mashura Heorhii, Kadnichanskyi Dmytro, Kadnichanskyi Anatolii and Kozar Osyp (2005), *Sambir i Sambirshchyna* [Sambir and Sambir district], Drohobych, Kolo. (in Ukrainian).
10. Mykhats Mykola and Modrytskyi Zeonid (2011), *Dyryhentsko-khorova diialnist Bohdana Piurka (Drohobyskyi period 1932–1944)* [Conducting and choral activities of Bogdan Pyurko (Drohobych period 1932–1944)], *Molod i rynok* [Youth and market], no. 11 (82), Drohobych, pp. 60–63. (in Ukrainian).
11. Rabii, Yulii (1999), *Kniazhyi horod Sambir* [The nobleman's town of Sambir], Lviv–Sambir, Iuttyka. (in Ukrainian).
12. Sumaruk, Oleksandra (2016), *Narysy z istorii tovarystva "Prosvita" Sambirshchyny i okolyts (Chastyna I)* [Essays on the history society "Prosvita" of Sambir district and surroundings (Part I)], Drohobych, Posvit. (in Ukrainian).

УДК 373.67; 304

Аліна Олійник

### МУЗИЧНА ОСВІТА ЯК КОМПОНЕНТ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ

*У статті досліджено музичну освіту як компонент сучасної культурної політики, її роль і значення для розвитку творчої особистості молоді. Охарактеризовано історіографію та джерела щодо музичної освіти як компонента сучасної культурної політики. Розглядаючи музичну освіту як систему, виокремлено її головні завдання, пріоритетні цілі, основні напрямки і тенденції. Розглянуто базові принципи культурної політики у сфері музичної освіти.*

**Ключові слова:** музична освіта, культурна політика, держава, культура, музичне виховання.

Аліна Олійник

### МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК КОМПОНЕНТ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ

*В статье исследовано музыкальное образование как компонент современной культурной политики, его роль и значение для развития творческой личности молодежи. Охарактеризовано историографию и источники, которые касаются музыкального образования как компонента современной культурной политики. Рассматривая музыкальное образование как систему, выделены ее основные задачи, приоритетные цели, основные направления и тенденции. Рассмотрены основные принципы культурной политики в сфере музыкального образования.*

**Ключевые слова:** образование, культурная политика, государство, культура, музыкальное воспитание.

**MUSICAL EDUCATION AS A COMPONENT  
OF CONTEMPORARY CULTURAL POLICY**

*The purpose of article is to consider the musical education as a component of contemporary cultural policy. In order to achieve the mentioned purpose we have to meet the following challenges: to find out, to examine and analyze the national and foreign sources, which reveal the essence of the musical education as a component of modern cultural policy while considering the musical education as a system; to highlight the major points, top targets, main directions and trends; to consider the basic principles of cultural policy in the musical education.*

*The cultural policy issue existing in globalization processes at the beginning of the 21<sup>st</sup> century has been under special scrutiny by the contemporary society. The necessity to form the effective cultural policy, as an important direction of the state's activity, is indicated in many international documents and discussed in the international forums. They points out the place of cultural policy in the system of state's priorities both at the national and foreign policy levels. The cultural policy does not have a unified definition and functions in the wide theoretical discourse. One of the impartial definitions is offered by UNESCO: "The cultural policy is understood as a complex of operational principles, administrative and financial activities and procedures, which forms the basis of the state actions in the sphere of culture. It is a total sum of the conscious actions or inactions in society that are directed at the certain cultural goals by optimal application of the entire physical and spiritual resources those, the society has at one's disposal". We also may single out several definitions of the most authoritative authors: O. Domanska, M. Dranichevych-Sheshych, S. Drozhzhyna, O. Kravchenko, V. Malimon. Thus, the cultural policy is a conscious regulation in the sphere of culture at the required decision-making on any issues, which belongs to the cultural development of society as a whole. Don Adams and Arlene Goldbard single out six main directions, at which the cultural policy vector shall be aimed, including the education playing a key role in certain cultural policy, since studying of cultural life of the people community is an educational process. The cultural policy sphere engages with education including the musical education that is a constituent element of culture as a reflection of intellectual development of people. In the contemporary conditions of the social and cultural development, Ukraine demands significant changes in organizing of the musical education, as long as its development in the third millennium needs new approaches, new contents, newest cultural and creative ideas and trends target at renovation and extension of educational programs, effective training methods and procedures. Insufficient knowledge about the issue stipulates our attention to it.*

*The article has singled out priority goals and basic principles of the cultural policy in the musical education, main components of the music and pedagogical process, new approaches to the musical education and priority trends of development the musical education in the 21<sup>st</sup> centuries. Today the main task of the musical education is to prepare the future masters of musical art, those who are able to self-realization, self-expression in the creative life and vital activity while the main guiding line is focused on the humanistic values.*

**Key words:** *the musical education, cultural policy, state, culture.*

Проблема культурної політики в умовах глобалізаційних процесів на початку XXI ст. перебуває в центрі підвищеної уваги сучасного суспільства. Необхідність формування ефективної культурної політики як важливого напрямку діяльності держави була відзначена у багатьох міжнародних документах та обговорена на світових форумах. Так, у 1998 році в Стокгольмі відбулася Міжурядова конференція, за результатами якої була прийнята Програма дій "Використання культурної політики з метою розвитку". Цей документ визначив місце культурної політики в системі державних пріоритетів як на національному, так і на зовнішньополітичному рівнях. Учасники конференції сформулювали ряд практичних рекомендацій державам та міжнародним організаціям щодо реалізації культурної політики. Зокрема, культурна політика має стати ключовим компонентом стратегії державного розвитку. З метою підвищення її ефективності слід застосовувати інтегрований підхід у комплексі з

іншими компонентами: соціальною, економічною та зовнішньою політикою. Також було рекомендовано заохочувати творчість учасників культурного життя, оскільки саме вони є тим фундаментом, на якому будуватиметься національна культура. Для цього потрібно забезпечити повагу до всіх представників нації і створити їм рівні можливості розвитку, заохочуючи місцеві ініціативи, що відображають культурне різноманіття. Культурна політика має захищати і розвивати матеріальну й духовну культурну спадщину, підтримувати індустрію культури, надавати для розвитку культури додаткові фінансові та людські ресурси. Вона повинна бути спрямована на усвідомлення нацією себе як багатогранної спільноти в рамках національної єдності, має бути вільною від будь-якої дискримінації і спрямована на поліпшення соціальної інтеграції та якості життя всіх членів суспільства. Державі необхідно робити усе можливе для тісного співробітництва з громадянським суспільством у формуванні й реалізації культурної політики та її інтегруванні в стратегію розвитку. У світі, де взаємозалежність зростає з кожним днем, відновлення культурної політики повинне відбуватись одночасно на місцевому, регіональному і глобальному рівнях. Культурна політика обов'язково повинна враховувати всі елементи, що визначають культурне життя. Доступ до культури та її поширення неможливі без підтримки динамічного творчого початку, що розвивається під захистом закону.

Культурна політика не має єдиного загальноприйнятого визначення і функціонує в широкому теоретичному дискурсі.

Поняття “культурна політика” науковці трактують по-різному. Одним з найоб'єктивніших є визначення ЮНЕСКО: “Під культурною політикою розуміється комплекс операційних принципів, адміністративних та фінансових видів діяльності й процедур, які забезпечують основу дій держави у сфері культури; це – вся сума свідомих дій чи утримання від дій у суспільстві, спрямованих на досягнення певних культурних цілей шляхом оптимального використання всіх фізичних та духовних ресурсів, що їх має суспільство” [21, с. 10].

Також можна виокремити кілька визначень найавторитетніших авторів. Наприклад, С. Дрожжина стверджує, що “культурна політика – це один із засобів збереження гуманістичного вектора розвитку сучасного людства, досягнення збалансованого науково-технічного, економічного і духовного поступу суспільства, збереження і розвитку його культурної ідентичності” [4, с. 3]. Якщо О. Кравченко наголошує, що “культурна політика є однією із соціальних практик, яка визначає та відображає тенденції сучасних культурних змін у суспільстві” [9, с. 191], то В. Малімон стверджує, що вона є “однією з найважливіших соціально-політичних функцій держави, яка покликана регулювати внутрішнє життя суспільства” [10, с. 3]. Найточніше, на нашу думку, визначення відомої сербської дослідниці, професора Белградського університету Мілени Драгічевіч-Шешич: “Термін “політика” означає свідому діяльність, спрямовану на досягнення затребуваних суспільством цілей. Кожна сторона суспільного життя має свою мету, тому ми говоримо про цілі в галузях економіки, охорони здоров'я, освіти. Коли йдеться про здійснення затребуваних суспільством цілей у сфері культури, то з цього випливає поняття культурної політики” [3, с. 4]. Отже, культурна політика є свідомим регулюванням в галузі культури при прийнятті необхідних рішень з усіх питань, належать до культурного розвитку суспільства в цілому.

На думку О. Доманської, державну культурну політику слід розглядати як феномен єднання теорії і практики, що має певні особливості, пов'язані з живим безперервним культурним процесом, спрямованим на адаптацію її імперативів до соціокультурних реалій сучасності. Змістом культурної політики є передусім: виявлення пріоритетних напрямів розвитку культури відповідно до визначеного рівня культурного життя та реальних проблем; розроблення або ініціація відповідно до пріоритетів різноманітних соціокультурних програм; підтримка та реалізація соціокультурних програм шляхом розподілу різного роду ресурсів: матеріальних, фінансових, трудових, інформаційних та ін. Виконання таких завдань забезпечують, коли політика опирається на наукові засади, реальну оцінку соціокультурної ситуації в суспільстві, професіоналізм і компетентність тих, хто її розробляє та здійснює [1, с. 164].

Американські дослідники Дон Адамс і Арлен Голбард виділяють шість основних напрямків, на які має бути спрямований вектор культурної політики: освіта, що відіграє ключову роль у певній культурній політиці, оскільки вивчення культурного життя спільноти

людей є освітнім процесом; збереження спадщини; поширення культурного продукту (кошти спрямовують на фінансування вистав, гастролей, трансляцій, видавничу діяльність), мережа розповсюдження або спеціальні події; творчість (робота творця і будь-якого допоміжного персоналу, який бере участь у культурному виробництві); дослідження (перевірка відповідності здійснення культурної політики наміченим цілям і завданням); підготовка персоналу (навчання творчих фахівців, адміністраторів та працівників суміжних галузей) [20].

До сфери культурної політики належить освіта, у т. ч. музична, яка є складником культури як відображення духовного розвитку народу.

Роль музичної освіти в системі культурної політики вивчена досі недостатньо. Попри значну увагу вчених до різних аспектів культурно-мистецької та освітньої проблематики, культурологічних досліджень, спеціально присвячених музичній освіті як компоненту сучасної культурної політики, є обмаль. Цю проблему частково розглядають у своїх працях такі зарубіжні дослідники, як Д. Адамс і А. Голдбард [20], М. Драгичевич-Шешич [3], І. Кобозева [7], О. Козьменко [8] та ін. Однак у них не розглянуті особливості, що впливають на музичну освіту в сучасних умовах. Серед вітчизняних учених, які досліджували проблему культурної політики та роль мистецької освіти в ній, можна виокремити О. Доманську [1], Т. Дороша [2], С. Дрожжину [4], О. Кравченка [9], В. Малімона [10] та ін. Педагогічні дослідження мистецько-освітньої проблематики здійснювали О. Олексюк [14], О. Ростовський [16], О. Рудницька [17] та інші, проблеми розвитку музично-педагогічної освіти у теоретико-методологічному та в практичному аспектах досліджували такі українські науковці: І. Зязюн [5], А. Мартинюк [11], Л. Масол [12], Г. Ніколаї [13], Т. Сідлецька [18], В. Черкасов [19] та ін. Зазначені ними принципи музичної освіти в їхній органічній єдності об'єктивно зумовлені логікою освітньо-виховного процесу та підвищенням навчально-методичної якості всієї системи сучасної музичної освіти.

Україна в сучасних умовах соціокультурного розвитку потребує суттєвих змін в організації процесу музичної освіти, розвиток якої у третьому тисячолітті неможливий без нових підходів, нового змісту, новітніх культурно-креативних ідей і тенденцій, спрямованих на оновлення та розширення навчальних програм, ефективних методів і методик викладання тощо. Власне, недостатня вивченість проблеми зумовлює нашу увагу до неї.

Мета статті – розглянути музичну освіту як компонент сучасної культурної політики, виявити, здійснити огляд та проаналізувати вітчизняні й зарубіжні джерела, що розкривають сутність музичної освіти як компонента сучасної культурної політики, розглядаючи музичну освіту як систему, виокремити її головні завдання, пріоритетні цілі, основні напрямки і тенденції, розглянути базові принципи культурної політики у сфері музичної освіти.

У культурній політиці та державотворчих процесах важливу роль відіграє музична освіта. Саме через неї, як стверджує Т. Сідлецька, реалізують актуальні завдання збереження духовної спадщини народу, формується естетична культура особистості [18]. Ольга Козьменко, досліджуючи музичну освіту як феномен культури і структурний компонент сучасної культурної політики, підкреслює актуальне теоретичне значення музичної освіти, яка набуває особливої значущості в соціокультурній практиці. Вона використовує культурологічний підхід, який дає їй змогу здійснити інтегративний підхід до аналізу проблеми функціонування і ефективності прийомів музичної освіти в співвіднесенні його із широким культурним простором життєдіяльності суспільства. Досліджений у її працях феномен культури і культурної політики “є складною системою здійснення культурологічних функцій суб'єктів і об'єктів освітнього процесу, в ході якого здійснюється органічний взаємозв'язок і взаємодія традицій і інновацій, творче становлення особистості, готової до реалізації завдань вдосконалення і розвитку всього суспільства, базовою умовою котрого служить гуманізація всіх соціальних зв'язків, культурне насичення всіх суспільних відносин” [8]. І. Кобозева зазначила, що “музична освіта є важливим феноменом культури в цілому і культурної політики, зокрема. Це знаходить підтвердження в нормативних документах міністерств та відомств культури й освіти, центральних і місцевих органів влади, що містять правову підставу і забезпечують регламентацію державної культурної політики, в тому числі у сфері музичної освіти” [7, с. 295]. Взаємодію різних напрямків музичної освіти вона розуміє як “спільну

діяльність учасників освітніх процесів, що має педагогічну мету, яка спирається на встановлені норми і цінності, результатом котрих є зміни в цінностях, діяльності, особистісному світогляді та поведінці, розвитку відповідних знань, вмінь і навичок. Усі види взаємодії <...> є стимулами розвитку цілісності музичної освіти” [7, с. 296]. О. Козьменко вважає, що музична освіта “спрямована на стимулювання соціально прийнятних і бажаних духовно-ціннісних та соціально-нормативних проявів людини, змісту та форм його громадського й індивідуального буття” [8].

Під музичною освітою Л. Масол розуміє “процес і результат засвоєння музичних знань, умінь і навичок, що свідчить про відповідний рівень опанування музичними явищами в аналітично-теоретичному або практично-виконавчому аспектах, функціонує в діалектичній взаємодії інституцій набуття, накопичення музичного досвіду суспільства з процесами передачі та засвоєння цього досвіду майбутніми музичними фахівцями, регулюється відповідними законодавчими актами держави, які визначають її зміст та основні принципи” [12, с. 2–5].

Дослідник теорії та методики музичної освіти О. Ростовський підкреслив, що мета музичної освіти полягає у “формуванні музичної культури як складової духовної культури особистості. Під музичною культурою слід розуміти індивідуальний соціально-художній досвід особистості в царині музичного мистецтва” [16, с. 5]. Ольга Олексюк стверджує, що під освітою розуміють “процес або результат засвоєння визначених суспільством рівнів культурної спадщини та пов’язаний з ним рівень індивідуального розвитку. У світлі сучасних тенденцій освітній процес має здійснювати передачу і присвоєння культурного досвіду як трансляцію цілісної картини світу, поза якою неможлива цілісна особистість як повноцінний суб’єкт культури” [14, с. 7]. Музичну освіту як систему вона розглядає у таких вимірах: “1) соціальний масштаб (світова музична освіта; музична освіта у певній країні, регіоні, навчальному закладі тощо); 2) ступінь освіти (дошкільне музичне виховання, спеціалізована початкова музична освіта; неспеціалізована музична освіта; додаткова музична освіта; позашкільна музична освіта; професійна музична освіта (бакалавр, магістр); післядипломна музична освіта; аспірантура; докторантура); 3) профіль освіти (музична, музично-педагогічна)” [14, с. 7]. Музичну освіту як результат О. Олексюк пропонує розглядати у двох аспектах. “По-перше, це наслідок дії системи, зафіксованої державним стандартом, щодо певної освітньої системи. По-друге, результатом освіти є сама людина, її досвід як сукупність особистісних якостей, музичних знань, умінь і навичок, ціннісних орієнтацій, світогляду, творчої діяльності” [14, с. 8].

Музична освіта як цілеспрямоване засвоєння музичної культури є навчально-виховним процесом. Він покликаний реалізувати мету музичного виховання, визначену вимогами сучасного суспільства. Л. Масол наголошує, що мета музичної освіти полягає в тому, щоб “у процесі перцептивно-аналітичної та художньо-практичної діяльності формувати в учнів цілісний художній образ світу як інтегральну основу світогляду, виховувати естетичне ставлення до явищ дійсності й особистісно-ціннісне ставлення до мистецтва, стимулювати творчий потенціал особистості, розвивати загальні й спеціальні здібності, якості й компетентності, художньо-образне мислення, потребу і здатність до художньо-творчої самореалізації та духовного самовдосконалення” [12, с. 250].

Оксана Рудницька, звертаючи увагу на світоглядну функцію мистецтва, зазначила, що головна мета музичної освіти полягає у формуванні різножанрових потреб молоді, для якої музика стає не лише засобом розваги, а й сприяє підвищенню культури [17]. Анатолій Мартинюк наголошує, що “закономірності розвитку музичної освіти залежать від відповідності змісту музичного навчання і виховання рівню розвитку музичної культури сучасного суспільства, залежності процесу музичного навчання й виховання від економічних умов забезпечення розвитку національної музичної галузі, орієнтованості змісту музичного навчання і виховання на національну музичну традицію” [11].

Система музичної освіти, за О. Козьменко, покликана реалізувати такі *пріоритетні цілі*, як: “всебічний розвиток соціально-культурних ціннісних орієнтацій людини і суспільства, творча інтеграція історичного досвіду й національної культурної спадщини; допомога молоді в становленні форм духовного самовизначення і самовираження, соціокультурної свідомості, адекватних новим умовам способу життя та зміни картини світу; всебічний розвиток духовно-

ціннісного компонента як фундаментальної основи соціального буття; залучення молоді до знань та інтересу до різноманіття культур людства, виховання толерантності; забезпечення високопрофесійних якостей діяльності майбутніх фахівців, які ґрунтуються на глибинному взаємозв'язку знань і цінностей культури“ [8].

Дослідниця виокремлює такі *базові принципи культурної політики* у сфері музичної освіти, як: “органічна вбудованість в основний напрямок і зміст об'єктивних процесів розвитку суспільства; активна роль культуротворчих інститутів як об'єктів та суб'єктів культурної політики; врахування самоорганізації і саморозвитку суспільства як суб'єкта культурної політики, де професійні структури й установи слугують регулятором руху; поступовість впливу на суспільство, що робить освіту найважливішим фактором формування ієрархії соціокультурних запитів суспільства в цілому; врахування тенденцій еволюції національної культурної спадщини та вибір форм культурної модернізації, адекватних вимогам часу, в тому числі у сфері підготовки кадрів” [8].

На думку Володимира Черкасова, початок XXI століття – це період модернізації загальної мистецької освіти та її складової музичної освіти, основні завдання якої “зумовлені змістом самої освіти та спрямовані на досягнення поставленої мети – формування музичної культури особистості” [19, с. 27]. Анатолій Мартинюк виокремлює три головні *компоненти* музично-педагогічного процесу: “формування особистості музиканта, його художньо-естетичне та професійно-технічне виховання” [11, с. 46].

*Нові підходи* до музичної освіти (за О. Козьменко) формують ефективну систему підготовки кадрів музичних педагогів як активних учасників культурної політики. У зв'язку з цим першорядне значення має розвиток творчої професійної спрямованості, що забезпечується шляхом розроблення і впровадження спеціальних ефективних методик; піднесення ролі та формування функції оцінного судження в діяльності музичних працівників; різноманітність прийомів, засобів і форм удосконалення навчальних занять як комплексу доцільних заходів, вбудованих у загальну перспективу культурного і освітнього процесу; формування державних освітніх стандартів та їх реалізація як акумуляторів концептуальних підходів і практичного досвіду вдосконалення навчально-виховного процесу в установах музичної освіти країни як складової частини культурної політики держави; всебічне піднесення ролі й значення духовно-морального потенціалу музичної культури і музично-естетичного виховання молоді в контексті об'єктивного зростання ролі культури у сталий розвиток суспільства [8]. Т. Дорош суголосний з О. Козьменко, вважаючи, що сучасна музична освіта “постала перед необхідністю шукати нові форми взаємодії з молоддю, нові підходи, адекватні реальному стану справ у соціумі, що швидко змінюється. Нова ситуація зробила необхідними серйозні корективи в життєдіяльності навчальних закладів усіх типів і рівнів, корективи як в управлінні ними, так і в їх власній навчально-виховній роботі. Крім того, не викликає сумніву і те, що здатність до творчості є найважливішою якістю сучасної людини і насущною соціальною потребою. Щоб задовольнити цю потребу, треба навчати творчості, у тому числі за допомогою музичної освіти. Музична освіта виконує важливу соціальну функцію, тому має бути серйозним об'єктом уваги з боку держави, звичайно ж, з урахуванням сучасних реалій” [2].

Ольга Олексюк виокремлює такі *пріоритетні тенденції* розвитку музичної освіти XXI століття: гуманізація; фундаменталізація; гуманітаризація; національна спрямованість; перехід від інформативних форм до активних методів музичного навчання; створення умов для творчої самореалізації учнів; пріоритетні тенденції розвитку сучасної музичної освіти; безперервність музичної освіти; органічне поєднання музичного навчання, виховання і розвитку; відкритість системи музичної освіти [14, с. 8–9].

Іван Зязюн підкреслив, що *основним орієнтиром* музичної освіти є спрямованість на гуманістичні цінності. *Головне завдання* музичної освіти – підготовка майбутніх кадрів музичного мистецтва, здатних до творчої самореалізації, самовияву й самоствердження у життєтворчості та життєдіяльності [5, с. 10]. У цьому ж ключі пише Г. Ніколаї: “Повернення до людиноцентричної парадигми, орієнтація на новий тип педагогічного світогляду, що відповідає соціокультурним викликам епохи, обумовлює гуманізацію музично-педагогічної освіти, посилення уваги до особистості майбутнього вчителя музики, здатного до саморозвитку,



спроможного відстоювати духовні цінності, пропагувати надбання світової та вітчизняної музичної культури, самостійно створювати авторські програми, вільно користуватись мультимедійними засобами, запроваджуючи у навчальний процес інноваційні технології, формуючи національну самосвідомість учнів, їх художньо-творчу активність та музичну експресивність” [13, с. 12].

Як стверджує Олена Павлова, система естетичного виховання зводиться до кількох *основних напрямків*, що актуальні саме в музичній освіті: розширення музичного світогляду; виховання світогляду і моральних якостей; виховання волі й характеру; виховання інтересу до творчої праці та вміння працювати; виховання актуальності й дисципліни; виховання витонченості та благородства жестів і постави; виховання поваги до старших і почуття дружельюбності; виховання культури мови [15, с. 137].

Отже, культура сьогодні стає домінуючим фактором розвитку суспільства, і проблема культурної політики потребує особливої уваги з боку держави. В сучасному суспільстві культура не повинна втрачати статусу абсолютної цінності. Вона має бути пріоритетним напрямком державної політики. Держава потребує цілісної концепції розвитку культури та музичної освіти. Необхідно вдосконалювати законодавчу базу, враховуючи при цьому специфіку музичної освіти. Ситуація в суспільстві зумовлює нині гостру необхідність посилення уваги до музичної освіти як фактору розвитку культури. Основою модернізації змісту сучасної музичної освіти мають стати загальнолюдські цінності, гуманістичне ставлення до надбань світової культури, виховання особистісних якостей, гуманітаризація змісту освіти. Сучасна музична освіта потребує нових підходів до навчання й оновлення завдань і змісту освітнього процесу, повинна сприяти розвитку музичних здібностей, розвивати творчу активність, креативність, розширювати світоглядні уявлення та коло пізнавальних інтересів, формувати духовні цінності особистості. Музика відіграє значну роль у загальнокультурному розвитку людини. Захист та збереження культурних традицій, підтримка організаційно-освітніх реформ – важливі компоненти культурної політики. Основою поглядів і поведінки людей на всіх рівнях людського суспільства має стати культура, немислима без всебічного розвитку культурної складової системи музичної освіти, частиною якої є музично-педагогічна підготовка кадрів. Сучасна музична освіта, орієнтована на творчий саморозвиток особистості, потребує модернізації, новітніх ефективних методик, оригінальних навчальних проєктів, зберігаючи при цьому ціннісні орієнтири. І реалізувати це потрібно через систему музичних навчальних закладів різних рівнів. Методика музичної освіти та виховання зумовлює використання різноманітних форм навчання, які потребують оптимізації освітніх технологій. Музична освіта у процесі свого розвитку повинна ставити мету сформувати чітку систему підготовки кваліфікованих музикантів – від початківця до професіонала, використовуючи увесь освітній потенціал та сучасні можливості музичної культури. Сучасна система музичної освіти повинна перетворюватися на ефективніший процес виховання творчих особистостей.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Доманська О. Роль держави в реалізації культурної політики : концептуальний вимір / О. Доманська // Релігія та Соціум. – 2014. – № 3–4 (15–16). – С. 163–169. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://www.sociology.chnu.edu.ua/res/sociology/Chasopys/Vup3-4\(15-16\)/25.pdf](http://www.sociology.chnu.edu.ua/res/sociology/Chasopys/Vup3-4(15-16)/25.pdf)
2. Дорош Т. Музична освіта як важлива складова культурної політики / Т. Л. Дорош // Державне будівництво. – 2011. – № 1. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.kbuara.kharkov.ua/e-book/db/2011-1/doc/7/05.pdf>
3. Драгичевич-Шешич М. Культура: менеджмент, анимация, маркетинг / [Пер. с сербохорв.] / М. Драгичевич-Шешич, Б. Стойкович. – Новосиб. отд. Союза театральных деятелей России. При содействии Новосиб. отд. Института “Открытое общество”. – Новосибирск : Тигра, 2000. – 227 с.
4. Дрожжина С. Культурна політика сучасної полікультурної України : соціально-філософський та правовий аспекти : монографія / С. В. Дрожжина. – Донецький держ. ун-т економіки і торгівлі ім. М. Туган-Барановського. – Донецьк : ДонДУЕТ, 2005. – 198 с.

5. Зязюн І. А. Мистецтво у розвитку особистості : монографія / [за ред., передмова і післямова Н. Г. Ничкало] / І. А. Зязюн. – Чернівці : Зелена Буковина, 2006. – 224 с.
6. Использование культурной политики в целях развития : документ межправительственной конференции // Культурная политика в Европе: выбор стратегии и ориентиры : сб. материалов / [Сост.: Е. И. Кузьмин, В. Р. Фирсов] ; М-во культуры РФ, РНБ. – М. : Либеря, 2002. – С. 9–17.
7. Кобозева И. С. Музыкальное образование в контексте современной культурной политики / И. С. Кобозева // Ярославский педагогический вестник – 2011 – № 3 – Т. I (Гуманитарные науки). – С. 295–297. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://vestnik.yspu.org/releases/2011\\_3g/65.pdf](http://vestnik.yspu.org/releases/2011_3g/65.pdf)
8. Козьменко О. Музыкальное образование как структурообразующий компонент современной культурной политики : дисс... д-ра культурологии : 24.00.01 / Ольга Петровна Козьменко ; Московский гос. ун-т сервиса. – М., 2004. – 357 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.lib.ua-gu.net/diss/cont/127222.html>
9. Кравченко О. В. Ключові проблеми сучасної культурної політики України: культурологічний контекст / Олександр Васильович Кравченко // Культура України. – 2015. Вип. 49. – С. 188–199.
10. Малімон В. Культурна політика держави як чинник реформування суспільства : дис... канд. наук з держ. упр. : 25.00.02 – механізми державного управління / Малімон Віталій Іванович ; Нац. Акад. держ. упр. при Президентові України. – К., 2010. – 216 с.
11. Мартинюк А. Музична освіта як чинник людиномірних сенсів розвитку та соціальної значущості музичного мистецтва / Анатолій Мартинюк [Електронний ресурс]. Режим доступа : <http://ojs.mdpu.org.ua/index.php/versus/article/view/649>
12. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія / Л. М. Масол. – К. : Промінь, 2006. – 432 с.
13. Ніколаї Г. Ю. Музично-педагогічна освіта в Польщі: історія та сучасність: монографія / Г. Ю. Ніколаї. – Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2007. – 396 с.
14. Олексюк О. М. Музична педагогіка : Навч. посіб. / О. Олексюк – К. : КНУКіМ, 2006. – 188 с.
15. Павлова Е. В. Музыкальное образование как необходимый аспект развития личности ребенка / Елена Павлова // Инновационные педагогические технологии: материалы II Междунар. науч. конф. (г. Казань, май 2015 г.). – Казань : Бук, 2015. – С. 135–139. – [Электронный ресурс]. Режим доступа : <https://moluch.ru/conf/ped/archive/150/8086/>
16. Ростовський О. Я. Методика викладання музики у початковій школі : навч.-метод. посіб. – 2-е вид., доп. / О. Я. Ростовський. – Тернопіль : Навч. книга–Богдан, 2001. – 216 с.
17. Рудницька О. П. Світоглядна функція мистецтв / О. П. Рудницька // Мистецтво та освіта. – 2001. – № 3. – С. 10–13.
18. Сідлецька Т. І. Музична освіта в Україні: стан, проблеми, перспективи / Тетяна Іванівна Сідлецька // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. – К. : Міленіум, 2012. – Вип. XXIX. – С. 462–467. – [Електронний ресурс]. Режим доступа: <http://ir.lib.vntu.edu.ua/handle/123456789/13879>
19. Черкасов В. Зміст загальної музичної освіти молоді / Володимир Черкасов // Наукові записки. Серія: педагогічні науки. Вип.112. – С. 24–32. [Електронний ресурс]. Режим доступа: <http://webcache.googleusercontent.com/search>
20. Adams D. and Goldbard A. Basic Concepts: Modes and Means of Cultural Policy-Making (1995, 1986). – [Електронний ресурс]. Режим доступа : <http://www.wgcd.org/policy/concepts.html>
21. Cultural policy: a preliminary study. – Paris : UNESCO, 1969. – 51 p.

#### REFERENCES

1. Domanska, O. (2014), *Rol derzhavy v realizatsii kulturnoi polityky : kontseptualnyi vymir* [The role of the state in the implementation of cultural policy: the conceptual dimension], *Relihiia ta Sotsium* [Religion and society], №3–4 (15–16), pp. 163–169. Available at: [http://www.sociology.chnu.edu.ua/res/sociology/Chasopys/Vup3-4\(15-16\)/25.pdf](http://www.sociology.chnu.edu.ua/res/sociology/Chasopys/Vup3-4(15-16)/25.pdf) (in Ukrainian).

2. Dorosh, T. (2011), *Muzychna osvita yak vazhlyva skladova kulturnoi polityky* [Music education as an important component of cultural policy], *Derzhavne budivnytstvo* [State building], no. 1. Available at: <http://www.kbuapa.kharkov.ua/e-book/db/2011-1/doc/7/05.pdf> (in Ukrainian).
3. Drahychevych-Sheshych, M. and Stoikovich, B. (2000), *Kultura: menedzhment, animatsiya, marketing* [Culture: management, animation, marketing], Translation from Serbo-Croatian, Novosibirsk, Tigra. (In Russian).
4. Drozhzhyna, S. (2005), *Kulturna polityka suchasnoi polikulturnoi Ukrainy : sotsialno-filosofskiy ta pravovyi aspekty* [Cultural policy of modern multicultural Ukraine: socio-philosophical and legal aspects], monograph, Donetsk, DonDUET. (in Ukrainian).
5. Ziazium, I. A. (2006), *Mystetstvo u rozvytku osobystosti* [The art in the development of personality], monograph, Editing, Preface and Afterword by N. G. Nychkalo, Chernivtsi, Zelena Bukovyna. (in Ukrainian).
6. The use of cultural policies for development: an intergovernmental conference document (2002), *Kul'turnaya politika v Evrope: vybor strategii i orientiry : sb. materialov* [Cultural policy in Europe: choice of strategy and guidelines: a compendium of materials], Compiled by E. Kuzmin and V. Firsov, Moscow, Libereia, pp. 9–17. (In Russian).
7. Kobozeva, I. S. (2011), *Muzykal'noe obrazovanie v kontekste sovremennoy kul'turnoy politiki* [Musical education in the context of modern cultural policy], *Yaroslavskiy pedagogicheskyy vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Herald], no. 3, Vol. I (Humanitarian sciences), pp. 295–297. – Available at: [http://vestnik.yspu.org/releases/2011\\_3g/65.pdf](http://vestnik.yspu.org/releases/2011_3g/65.pdf) (In Russian).
8. Kozmenko, O. (2004), “Musical education as a structure-forming component of modern cultural policy”, The dissertation of the Doctor of Cultural Studies, Specials: 24.00.01, “Musical art”, Moscow State University of Service, Moscow, 357 p. Available at: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/127222.html> (In Russian).
9. Kravchenko, O. V. (2015), *Kliuchovi problemy suchasnoi kulturnoi polityky Ukrainy: kulturolohichnyi kontekst* [The key issues of contemporary cultural policy in Ukraine: cultural context], *Kultura Ukrainy* [Culture of Ukraine], vol. 49, pp. 188–199. (in Ukrainian).
10. Malimon, V. (2010), “Cultural policy of the state as a factor of reforming society, The dissertation of the candidate of Sciences in Public Administration, Specials: 25.00.02 “Mechanisms of public administration”, National Academy of Public Administration under the President of Ukraine, Kyiv, 216 p. (in Ukrainian).
11. Martyniuk, A. *Muzychna osvita yak chynnyk liudynomirnykh sensiv rozvytku ta sotsialnoi znachushchosti muzychnoho mystetstva* [Musical education as a factor of human-like meanings of development and social significance of musical art], Available at: <http://ojs.mdpu.org.ua/index.php/versus/article/view/649> (in Ukrainian).
12. Masol, L. M. (2006), *Zahalna mystetska osvita: teoriia i praktyka* [General artistic education: theory and practice], monograph, Kyiv, Promin. (in Ukrainian).
13. Nikolai, H. Yu. (2007), *Muzychno-pedahohichna osvita v Polshchi: istoriia ta suchasnist* [Music and pedagogical education in Poland: history and modernity], monograph, Sumy, Sumy A. Makarenko State Pedagogical University. (in Ukrainian).
14. Oleksiuk, O. M. (2006), *Muzychna pedahohika* [Music pedagogy], Kyiv, Kiev National University of Culture and Arts. (in Ukrainian).
15. Pavlova, E. V. (2015), Musical education as a necessary aspect of the development of the child's personality, *Innovatsionnye pedagogicheskie tekhnologii: materialy II Mezhdunar. nauch. konf.* [Innovative pedagogical technologies: materials of II International scientific conference], (Kazan, May 2015), Kazan, Buk, pp. 135–139. Available at: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/150/8086/> (In Russian).
16. Rostovskyi, O. Ya. (2001), *Metodyka vykladannia muzyky u pochatkovii shkoli* [Procedure of teaching music in elementary school], Educational and methodical manual. 2-nd edition, supplemented, Ternopil, Navch. knyha – Bohdan. (in Ukrainian).
17. Rudnytska, O. P. (2001), *Svitohliadna funktsiia mystetstv* [World-view function of the arts], *Mystetstvo ta osvita* [Art and education], no. 3, pp. 10–13. (in Ukrainian).

18. Sidletska, T. I. (2012), *Muzychna osvita v Ukraini: stan, problemy, perspektyvy* [Music education in Ukraine: state, problems, perspectives], *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury: zb. nauk. prats* [Actual problems of history, theory and practice of artistic culture: a collection of scientific works], Kyiv, Milenium, Iss. XXIX, pp. 462–467. Available at: <http://ir.lib.vntu.edu.ua/handle/123456789/13879> (in Ukrainian).
19. Cherkasov, V. *Zmist zahalnoi muzychnoi osvity molodi* [Contents of the general musical education of youth], *Naukovi zapysky. Serii: pedahohichni nauky* [Scientific issues. Series: pedagogical sciences], Iss. 112, pp. 24–32. Available at: <http://webcache.googleusercontent.com/search> (in Ukrainian).
20. Adams, D. and Goldbard, A. *Basic Concepts: Modes and Means of Cultural Policy-Making* (1995, 1986). Available at: <http://www.wwcd.org/policy/concepts.html> (in English).
21. Cultural policy: a preliminary study (1969), Paris, UNESCO, 51 p. (in English).

УДК : 78.75., 78.9., 78.2У

Тереса Мазепа

### ДУХОВНА ТЕМАТИКА В КОНЦЕРТАХ ГАЛИЦЬКОГО МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА У ЛЬВОВІ В 1838–1914 РОКАХ

*У статті досліджено діяльність Галицького Музичного Товариства у Львові впродовж 1838–1914 років щодо виконання духовної музики. Розглянуто місце та значення музики духовної тематики в мистецькій діяльності Товариства, охарактеризовано особливості репертуару концертів на різних етапах розвитку. Зроблено висновок, що завдяки виконанню у концертних програмах творів духовної, релігійної тематики, у яких заторкувались трансцендентні питання буття, утверджувались традиційні духовні ідеали, етичне начало природно сполучалось з естетичним.*

**Ключові слова:** Галицьке Музичне Товариство, концерти, духовна музика, релігійна музика, сакрум, виконання.

Тереса Мазепа

### ДУХОВНАЯ ТЕМАТИКА В КОНЦЕРТАХ ГАЛИЦКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ВО ЛЬВОВЕ В 1838–1914 ГОДАХ

*В статье исследована деятельность Галицкого Музыкального Общества во Львове периода 1838–1914 годов относительно исполнения духовной музыки. Рассматривается место и значение сочинений духовной тематики в творческой деятельности общества, характеризуются особенности концертного репертуара в разные периоды. Сделан вывод, что благодаря исполнению в концертных программах произведений духовной, религиозной тематики, в которых затрагиваются трансцендентные вопросы бытия, утверждаются традиционные духовные идеалы, этическое начало естественно соединилось с эстетическим.*

**Ключевые слова:** Галицкое Музыкальное Общество, концерты, духовная музыка, религиозная музыка, священное, исполнение.

Teresa Mazepa

### SPIRITUAL THEMES ON CONCERTS OF THE GALICIAN MUSIC SOCIETY IN LVIV DURING 1838–1914 YEARS

*The article deals with the activity of the Galician Music Society (GMS) in L'viv during 1838–1914 years in the field of performing spiritual music, it determines the place and significance of the*

*works of spiritual themes in works of the Society, it shows the special features of the spiritual repertoire of concerts at various stages of the Society's formation.*

*One of the most important tasks of GMS during its long years of activity (1838–1939), besides its educational, aesthetic, entertaining etc. tasks, was the cultivation of the corresponding spiritual qualities, high moral ideals in society through the promotion of works of spiritual and religious subjects in concert programs. Since the beginning of its activity, the GMS was focused on promoting spiritual music through concert activity, which was reflected in the Statute of the GMS, which stated that the special task of the Society was to support music of a religious, spiritual nature. According to the Statute religious and secular works of spiritual subjects were performed more and more frequently in the concert repertoire. Mostly the works of the spiritual nature were performed in the so-called "spiritual concerts" of the GMS, on religious holidays, which emphasized the mystery of the event. Not only secular leaders of the GMS took care of the popularization of spiritual music among L'viv music lovers, the priests also willingly joined their concert events. The concerts, organized on the initiative of the Society and well-known clerics on various occasions in 1902 were clear evidence of this.*

*Lviv performances of spiritual music were gaining ever greater popularity outside the city and the region. Music lovers from other cities went to the concerts where the outstanding works of spiritual content were performed. The Warsaw press also wrote about them.*

*A testimony to the fact that large-scale choral outs of the spiritual themes attracted the Lviv public is a gradual increase of number of the choirs of the GMS and their concerts. This was a sign of the growing authority of the GMS, that was highly valued and revered in the city, since the GMS was not limited by its Statute. In concert programs there is a steady presence of monumental oratorio-cantata works of spiritual themes. During the period 1858–1914, people in Lviv were able to hear the whole European compendium of monumental spiritual opuses from the Baroque to the present. Worship of spiritual music was a natural necessity and a good tradition of the GMS participants. In addition to concert performances, the GMS performed church music and, at the same time, at the masses for the dead members of the GMS, the High Masses, wedding masses, honoring the memory of prominent religious figures, commemorating the special dates for the Polish people (for example, the January and November uprisings, the rebellion of T. Kosciuszko, the Battle of Grunwald and the Battle of Vienna), the birth and death of prominent Polish figures – musicians, poets, writers, priests, and even in such secular centers as the Literary-Artistic Circle, City Theater, City Casino, etc.*

*Due to the huge number of spiritual works of various genres, as well as secular, in which the transcendental questions of being were touched upon, the traditional spiritual ideals were established, the ethical beginning naturally intermingled with the aesthetic one. The musical center of the GMS replaced institutionalized religiosity, and aesthetic forms of expression of spirituality became competitive in a society that was increasingly secularized.*

**Key words:** *Galician Music Society, concerts, spiritual music, religious music, sacral, performances.*

Упродовж останніх років в Україні опубліковано чимало досліджень з історії української музики, що комплексно розглядають розвиток музичних явищ від найдавніших часів до кінця XX століття. Висвітлені історія та діяльність окремих музичних і театральних осередків, музичного шкільництва, музичні суспільні організації, композиторська творчість, музичне виконавство тощо. Проте на маргінесі цих праць залишається проблематика, пов'язана зі специфікою діяльності національних та регіональних музичних інституцій, серед яких важливе місце займає діяльність Галицького Музичного Товариства (ГМТ). ГМТ протягом понад ста років (1838–1939) займалось інтенсивною концертною, просвітницькою та освітньою діяльністю, дбаючи про відповідне естетичне виховання суспільства, стимулювало регіональну композиторську творчість, відіграло роль духовного об'єднувального центру тощо.

Окремі сторінки діяльності ГМТ та митців, діяльність яких була пов'язана з ним, висвітлено у ряді публікацій Лешека Мазепа і Тереси Мазепа [3], Л. Кияновської [2], Н. Кашкадамової [1], Ю. Рейса [21], Т. Струмилли [30], Й. Хомінського, К. Вільковської-Хомінської [6], Т. Блашчика [5] та інших.

Одним з найважливіших завдань ГМТ протягом його багатолітньої діяльності поруч зі згаданими вище завданнями було плекання в суспільстві відповідних духовних якостей, високих моральних ідеалів через пропагування у концертних програмах творів духовної, релігійної тематики. Відтак мета статті – охарактеризувати концертний репертуар духовної тематики Галицького Музичного Товариства та висвітлити його значення в суспільному, виховному і духовно-естетичному процесі.

ГМТ від початку своєї діяльності було орієнтоване на пропаганду духовної музики через концертну діяльність, що відображено в Статутах ГМТ. Наприклад, у §. 2 Статуту 1857 року чітко визначено мету і завдання Товариства у цьому напрямку:

“Особливим завданням Товариства є підтримка церковної музики. З цією метою відбуватимуться (...) продукції церковної музики, а Товариство у відповідності із своїми силами намагатиметься ввести навчання органної гри та церковного співу (йдеться про Консерваторію. – *Т. М.*).

У річному бюджеті будуть записані та оголошені спеціальні на цю ціль визначені матеріальні засоби (внески), як взагалі частина доходів Товариства буде на це призначена”.

“§. 3. З метою розвитку співу Товариство створить (у Консерваторії. – *Т. М.*) окремих відділ чоловічого співу на основі зазначених постанов у §§ 60 до 70”<sup>1</sup> [29, s. 3].

Постанови Статуту відображали процес усвідомлення керівними органами ГМТ значення і значимості духовної ролі музики в суспільстві, її виховного, облагороджувального й сакрального значення. Адже духовна музика належить не тільки віруючим, хоча для них вона й сповнена особливого смислу і значення, а й усім іншим, оскільки є великим надбанням та культурним спадком народу. Як вид мистецтва ця музика опосередковує в собі загальнокультурну домінанту суспільства, розкриває всі прояви його духовного життя, інтелектуальний та соціально-психологічний потенціал. Керуючись положеннями статуту, який зобов’язував ГМТ приділяти особливу увагу церковній музиці, а також усвідомлюючи її суспільну вагу, в концертному репертуарі протягом ХІХ століття все частіше звучали як релігійні, так і світські твори духовної тематики.

Переважно духовні твори виконували у т. зв. “духовних концертах” ГМТ, з нагоди релігійних свят, у траурних месах, що підкреслювало містичність переживання окресленої події. Уже в перший період діяльності ГМТ (1838–1848) частину його музичного репертуару становили релігійні твори: переважно великі ораторії Й. Гайдна, як, наприклад: “Створення світу”, Л. ван Бетховена “Христос на Оливній горі”, ораторія “Павло” Ф. Мендельсона, “Stabat Mater” Дж. Перголезі й Дж. Россіні, меси Я. Н. Гуммеля і Й. Роллечка, ораторії Г. Ф. Генделя та ін.

Значний публічний розголос та резонанс у тогочасній пресі отримало виконання ораторії Ф. Мендельссона-Бартольді “Павло” у Скарбківському театрі напередодні римокатолицького Різдва 22 грудня 1842 року. Її виконували триста осіб (в оркестрі було біля 40 скрипалів). Солістами виступали Юлія Амброс де Рехтенберг (Julia Ambros de Rochtenberg), Юлія Каспарі (Julia Caspari), Юлія Готтліх (Julia Gottlich) й Антоніна Білінська (Antonina Bilińska), чоловічі партії виконали Гофманн<sup>2</sup> (Gofmann), Штайнер (Schteiner) і Печ (Pecz). Диригував ораторією колишній капельмейстер і головний диригент львівської німецької оперної сцени Титус Ернесті (Tytus Ernesti). З відгуку преси: “Із заснуванням “Музичного Товариства” у Львові в нашому музикальному світі почалося нове життя. Поруч з відданим замилуванням до цього сповненого краси мистецтва, поруч з плеканням школи музики та співу, потреба в якій віддавна відчувалася, (Товариство – *Т. М.*) не забуває ознайомлювати нашу публіку з найціннішими творами. На концертах ми мали приємність почути ряд музичних творів серйозного, глибокого змісту (...). Любов до мистецтва об’єднала понад триста осіб з однією метою, хоча здавалося, що лише єдина рука торкається музичних інструментів, що з єдиних грудей видобувається маса звуків. Така гармонійна злагода панувала в усьому (...)! ”

<sup>1</sup> Із польської та німецької мов переклала авторка.

<sup>2</sup> Документи ГМТ, а також преса не завжди подавали повні дані про виконавців. Інколи інформація була дуже обмеженою, наведені тільки прізвища.

Там, де є щире замилювання мистецтвом, всіляка похвала видається зайвою, внутрішнє задоволення замінює голосні панегірики” [7, s. 4].

Іншою духовно-мистецькою подією того ж періоду діяльності ГМТ було виконання “драматичної ораторії за Святим Письмом” – “Знищення Єрусалима” Фердинанда Гіллера (Ferdynand Hiller) 10 квітня 1843 року напередодні римо-католицького Великодня. Її інтерпретація потребувала великих зусиль дилетантів – членів ГМТ, які спільно з професійними музикантами зважилися винести на сцену складний монументальний твір під керівництвом доктора Ф. Піонтковського (F. Piątkowski). Учасниками концерту були понад 150 виконавців (хор та оркестр). Подібною хвилюючою акцією для львівських меломанів стало виконання монументальної кантати “Хвалебний спів” (Lobgesang) В-Dur, op. 52 Ф. Мендельссона-Бартольді, “присвяченої святкуванню ювілею Гуттенберга” [8, s. 3].

Ось як писала тогочасна преса про ці виконання, підкреслюючи духовний вимір творів: “Музика є мовою душі, тому вона може бути не тільки наповнена внутрішніми переживаннями, а й бути також витвором і явищем, яким послуговується прекрасна природа” [20]; “Товариство намагається виконувати твори класичної музики, що облагороджують людей та піднімають їх ближче до небес”; “Пам’ятаючи величезну пріємність, яку нам справив виконаний у грудні минулого року концерт “Галицького Музичного Товариства”, із задоволенням повідомляємо, що і цього року те саме “Товариство” задумало організувати 23 ц. м. (тобто грудня. – Т. М.) *concert spirituel*<sup>1</sup> у новому театрі” [9, s. 4]. 23 грудня 1845 року в “духовному концерті” ГМТ виконало ораторію Л. ван Бетховена “Христос на Оливній горі”: “Музичне товариство сконцентрувало усі свої сили, щоби величний твір представити якнайдостойніше. [...] Особливо проникливими і прекрасними були інструментальні фрагменти, що разом з бездоганними сопрано й альтами заслуговують найвищої похвали” [17].

Наведені слова підкреслюють розуміння музики як виразу трансцендентності, універсальності буття, подолання тимчасового “тут і тепер”. Місцеві меломани розуміли виняткове значення таких творів; про це свідчить, зокрема, факт, що на повторне виконання в 1843 р. ораторії Й. Гайдна “Створення світу” до Львова спеціально приїхали мешканці галицьких міст – Перемишля, Самбора, Бережан та ін. [18–19].

Історичною подією стало виконання 9 квітня 1876 року ГМТ в залі Народного Дому під керівництвом директора ГМТ Кароля Мікулі (Karol Mikuli) й за участю понад 120 “(...) найбільш знаменитих артистів і аматорів нашого міста “Реквієму” Дж. Верді. Оскільки цей твір прозвучав дуже вдало, то львів’яни мали нагоду почути його ще раз наступного дня – 10 квітня” [11, s. 4]. Львівські меломани звернулися до керівництва ГМТ з проханням ще раз повторити “Реквієм” Дж. Верді з дешевшими квитками, щоби дати змогу менш заможним мешканцям міста його послухати [10, s. 4]. Тож третє виконання “Реквієму” відбулося 23 квітня в залі Миської Ратуші [12, s. 3]. У газетному повідомленні про цю подію подано прізвища солістів (деякі “зашифровані” ініціалами; таке практикували, коли це були аматорки-аристократки, або ж учениці, які не бажали оприлюднення своїх прізвищ; для нас вони зовсім невідомі... – так і залишились ініціалами... – Т. М.). Це були: “панна Н.”, “пані Т.” і “панна Вигживальська” (Wyzywalska, сопрано), “панна Н. і Р.” (альти), тенор Станіслав Цетвінський (Stanisław Cetwiński) та Гживінський (Gzywiński) і Валерій Висоцький (Walery Wysocki) – баси [13, s. 4].

Коментуючи виконання “Мессії” Генделя, Виділ ГМТ у своєму “Звіті” (Sprawozdanie) за 1891–1892 рр. писав: “Цей класичний шедевр, найвищий зразок ораторійного жанру виконано з небувалою під кожним оглядом добросовісністю. [...] Цей “надзвичайний” концерт вдався досконало” [23, s. 3–4].

У 1898 р. ГМТ виконало “Німецький Реквієм” Й. Брамса. Рецензент підкреслив, що “звернення до цього твору (...) свідчить про високі прагнення Товариства” [31, s. 83–84]. У 1900 р. об’єднані львівські співацькі товариства під керівництвом диригента Львівської опери Франческо Спетріно (Francesco Spetrino) виконали у Скарбківському театрі “Реквієм” Дж. Верді за участю відомих італійських співачок Уфедуцці (Ufeducci) та Гуеріні (Guerini) та

<sup>1</sup> Concert spirituel – духовний концерт.

співаків Марконі (Markoni) і Наваріні (Nawarini) (ініціалів у “Звіті” нема. – *Т. М.*). У концерті взяли участь мішаний хор та оркестр ГМТ [24, s. 4, s. 31–37].

Не тільки світські керівники ГМТ дбали про популяризацію духовної музики серед львівських меломанів, до їх концертних акцій охоче долучалися священики. Свідченням цього були, зокрема, два концерти, організовані з ініціативи Товариства. Так, 14 березня 1902 року відбулась “Історична музична академія” (Historyczna Akademia Muzyczna) за участю мішаного хору ГМТ, тогочасного директора ГМТ Мечислава Солтиса (Mieczysław Sołtys) під орудою ксьондза д-ра Юзефа Сужинського (Józef Surzyński). Такого репрезентативного концерту духовної музики у Львові перед тим ще не було. Програма містила 13 релігійних творів відомих польських композиторів XVI–XVIII століття: Мартіна Леополіти, Миколая Гомулки, Миколая Зеленського, кс. Бартомея Пенкеля, кс. Гжегожа Горчицького, анонімні польські релігійні твори, а також композиції самого кс. Ю. Сужинського [25, s. 4]. Подібний концерт відбувся 17 грудня 1905 року в залі Міського театру: мішаний хор виконав твори композиторів XVI століття з нагоди 400-ї річниці від дня народження видатного польського поета Миколая Рея [27, s. 4]. 29 вересня 1912 року проведена літературно-музична академія на честь відомого польського проповідника XVI століття Петра Скарги (Piotr Skarga) з наступною програмою: М. Гомулка (XVI ст.), псалом 22 “Deus meus, Deus meus respice”; Вацлав з Шамотул (XVI ст.), псалом “In de Domine speravi”; Орlando ді Лассо (XVI ст.), псалом “Beati, quorum remissae sunt iniquitates”; Фелікс Новоейський, слова Л. Ридля, кантата для чоловічого хору, оркестру, органа “Петрові Скарзі” (Piotrowi Skardze). Виконавці: об’єднані хори ГМТ й інших товариств, солісти-вокалісти Л. Серадзка (L. Sieradska), Й. Щурковська (J. Szczurkowska), О. Нижанковський, І. Янкевич (I. Jankiewicz), партія органа – Ф. Новоейський. 18 листопада 1912 року виконано камерні та хорові релігійні твори сучасних польських композиторів: С. Шажинського (S. Szarzyński), М. Мельчевського (M. Mielczewski) й авторів XVI–XVII ст. Б. Пенкеля, М. Гомулки, Вацлава з Шамотул [22, s. IV].

Чудовою нагодою до духовного єднання став ювілейний вечір 1 березня 1903 року, що організували ГМТ й архієпископ-митрополит Ю. Більчевський (J. Bielczewski) на честь Його Святості Папи Римського Леона XIII; виконано твори кс. Ю. Сужинського – “Ода на привітання нового століття” для мішаного хору, соліста-баритона та оркестру, “Alleluja” з “Месії” Г.Ф. Генделя та хор “Свята Богоматір” з ораторії “Клятви Яна Казимира” М. Солтиса. З промовою виступив архієпископ-митрополит Ю. Більчевський [26, s. 3, 23–24].

Львівські виконання духовної музики отримували широкий розголос поза межами міста і краю. Так, про виконання у березні 1904 року “Страстей за Матфеем” (Mathäus-Passion) Й.-С. Баха хорами і оркестрами ГМТ та Міського театру навіть варшавський часопис “Bluszcz” (Плющ) написав, що “музично освічена частина публіки зі щирим зацікавленням поспішала на виконання чудового твору Баха “Mathäus Passion”, адже цей концерт став нагодою до ознайомлення з прекрасною музикою” [1]. Прем’єрне виконання 23 березня 1906 року в залі Народного Дому Великої меси c-moll В. А. Моцарта підтвердило про постійний інтерес керівництва ГМТ не лише до нових зразків духовної музики польських композиторів, а й до класичних шедеврів, що отримали нову редакцію. “Gazeta Lwowska” в анонсі на це виконання підкреслила: “[...] п’ять років тому директор Моцартівського Товариства у Дрездені Алойз Шмітт реконструював її як повноцінну месу. В такій формі її виконано у Дрездені, а торік – у Відні в концерті тамтешнього Товариства Друзів Музики” [16, s. 3]. Виконавцями були хори, оркестр, ГМТ і клас хорового співу Консерваторії за участю членів оркестру Міського театру. Сольні партії довірено відомим співакам – Яніні Грацькій-Кшижановській (Janina Gracka-Kszyżanowska), Гелені Маковській (Helena Makowska) з Праги, Л. Серадзькій (L. Sieradzka), оперному співакові А. Оконьському (A. Okoński) та добре підготовленим і відомим аматорам Адамові Місю (Miś) та М. Єльоньському (Jeloński) [15, s. 4].

Великий інтерес львівської публіки викликала ораторія Габрієля Перне (Gabriel Perné) “Хрестовий похід дітей” у виконанні хорів ГМТ та співочого товариства “Гейнал”, оркестрантів ГМТ і Міського театру та солістів: В. Гендріх (W. Hendrich), А. Ремер (A. Remer), Й. Мунзлінгер (J. Munzlinger) і проф. А. Діанні (A. Dianni) [28, s. II, s. III; 18].



Символічного значення набуло виконання 8 листопада 1913 року ораторії Мечислава Солтиса (Mieczysław Soltys) “Клятви Яна Казимира” у львівській архикатедрі під час проведення у Львові першого з’їзду польських музичних і співацьких товариств. Ораторію інтерпретували об’єднані хори львівської “Лютні” (Lutnia) і “Гейналу” (Hejnał), оркестр ГМТ та Міського Театру зі Львова й солісти. “Твір викликав велике враження у слухачів та зворушив їх своїм позамузичним змістом. Композицію виконано у львівській архикатедральній базиліці перед тим самим вітварем, перед яким присягав Ян Казимир [...]” [32, s. 14]. Квінтесенцією духовності було виконання 23 квітня 1913 року монументального твору ораторії Ф. Нововейського “Quo vadis?” (“Камо грядеши?”), за мотивами однойменного роману Г. Сенкевича у виконанні колективів і солістів ГМТ, чоловічого хору співочого товариства “Гейнал” і оркестру Міського театру. Тематика твору відображала одвічні питання про цілі людського буття, віру й страждання.

Свідченням того, що масштабні хорові опуси духовної тематики і надалі приваблювали львівську публіку, стало поступове збільшення хорових колективів ГМТ. Наприклад у “Звіті” за 1898–1899 роки зазначено, що кількісні показники виступів Товариства, особливо його хорових колективів, зокрема чоловічого хору не зменшилась, а, навпаки, збільшились. Це було знаком всезростаючого авторитету ГМТ, виконавську діяльність якого у місті високо цінували і шанували, оскільки вона не обмежувалася тільки статутом. Плекання духовної музики було природною потребою і доброю традицією учасників ГМТ.

Упродовж 1858–1914 років львів’яни мали змогу почути чи не весь європейський компендіум монументальних духовних опусів від бароко до сучасності, серед них: ораторія “Месія” Г. Ф. Генделя, ораторії Й. Гайдна “Сім слів Спасителя на Хресті” та “Створення світу”, “Stabat mater” Е. Дж. Ч. Асторга, А. П. Ф. Боелі, М. Полліні, Дж. Б. Перголезі, “Miserere” Г. Аллегрі, “Missa solennis” Л.-ван Бетховена та Дж. Россіні, ораторія “Сім останніх слів на хресті” Дж. С. Меркаданте, меси Й. С. Баха, Л. Боккеріні, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Й. Н. Гуммеля, Дж. Россіні, Ш. Гуно, С. Монюшка, реквієми Л. Керубіні, Н. Цінгареллі, Н. Йомеллі, Ф. Дуранте, Я. Піотровського, Дж. Верді, Й. Г. Фергульста, К. Сен-Санса, “Salve Regina” й “Ave verum corpus” В. А. Моцарта, “Pater noster” Л. Керубіні, “Te Deum” А. Брукнера, “Ave Maria”, марійні пісні Й. Брамса; “Ave Maria” Н. А. Ребера, “Літанії” Н. Цінгареллі, “Salve Regina”, “Benedicto” А. Кальдари, “Vellum templi scissum est” Ф. А. Валотті, “Tenebrare factae sunt” М. Гайдна і А. Лотті, Псаломи Й. Райнбергера, Б. Марчелло, В. Баргеля, “Veni Creator”, “O salutaris hostia” К. Мікулі, “Жалібні співи” В. Желенського, фрагменти біблійної балади “Мойсей” А. Рубінштейна, частини з ораторії “Святий Франциск” Е. Тінеля та ін. Це далеко не повний список, але й він дає уявлення про музично-сакральні пріоритети ГМТ.

Окрім перерахованих творів, ГМТ виконувало церковну музику і принагідно, на поминальних службах за душі померлих членів ГМТ, урочистих богослужіннях, під час шлюбів, вшанування пам’яті визначних релігійних діячів, відзначення пам’ятних для польського народу дат (наприклад, Січневого та Листопадового повстань, повстання Т. Костюшка, Грюнвальдської битви й битви під Віднем), днів народження та смерті видатних польських діячів – музикантів, поетів, письменників, священиків, навіть у таких суто світських осередках, як Коло Літературно-Артистичне, Міський театр, Міське казино тощо. З 80-х років XIX століття хор та оркестр ГМТ були постійною окрасою урочистих богослужінь (двічі на рік) з нагоди відкриття сесій Галицького Крайового Сейму (виконували переважно меси Г. Ярецького, В. А. Моцарта, Й. Гайдна, А. Мінхаймера, Ю. Студзінського, В. Пахульського, М. Солтиса, духовний гімн “Veni creator” К. Мікулі, “Ave Maria” Н. А. Ребера, “Реквієм” С. Монюшка, “Beati Mortui” Ф. Мендельсона-Бартольдї.

Таким чином, шляхом виконання величезної кількості духовних творів різноманітних жанрів та світських за характером творів, у яких, проте, заторкнуті трансцендентні питання буття, утверджувалися традиційні духовні ідеали, етичне начало природно поєднувалося з естетичним. У період, коли в суспільстві релігію поступово витісняли і наставала ера секуляризації, саме музика ставала виразником *сакрум*, духовного виміру життя, самодостатньої релігійної традиції. У духовній музиці слухачі могли віднайти глибоко особистісний характер сприйняття Божества, пережити відчуття глибокого єднання не тільки зі *сакральним*, а й зі

спільнотою, яка була учасницею концертного дійства. Ідеали священного завдяки музиці та її релігійним жанрам перейшли у нову естетичну реальність, набули нового філософського тлумачення. Музичні осередки у певному сенсі замінювали інституціоналізовану релігійність, а естетичні форми виразу духовності ставали конкурентноспроможними у суспільстві, яке дедалі більше секуляризувалося.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Кашкадамова Н. Б. Фортепіанне мистецтво у Львові. Статті. Рецензії. Матеріали / Наталя Кашкадамова. – Тернопіль : Астон, 2001. – 400 с.
2. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. / Любов Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.
3. Мазепа Л. Шлях до Музичної Академії у Львові / Лешек Мазепа, Тереса Мазепа. У 2-х т. – Львів : СПОЛОМ, 2003. – Т. 1. – 288 с.
4. Bluszcz. – Warszawa, 1904. – 18 kwietnia.
5. Błaszczyk T. Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku / Tadeusz Błaszczyk. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. – 358 s.
6. Chomiński J. Historia muzyki polskiej / Józef Chomiński, Katarzyna Wilkowska-Chomińska. – Т. II. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1996. – 229 s.
7. Gazeta Lwowska. – 1842. – 29 grudnia. – S. 4.
8. Gazeta Lwowska. – 1843. – 13 kwietnia. – S. 3.
9. Gazeta Lwowska. – 1844. – 7 grudnia. – S. 4.
10. Gazeta Lwowska. – 1876. – 10 kwietnia. – S. 4.
11. Gazeta Lwowska. – 1876. – 11 kwietnia. – S. 4.
12. Gazeta Lwowska. – 1876. – 14 kwietnia. – S. 3.
13. Gazeta Lwowska. – 1876. – 20 kwietnia. – S. 4.
14. Gazeta Lwowska. – 1906. – 23 lutego. – S. 4.
15. Gazeta Lwowska. – 1906. – 23 marca. – S. 4.
16. Gazeta Lwowska. – 1906. – 8 lutego. – S. 3.
17. Leseblätter. – Lemberg, 1845. – № 2. – 4 january.
18. Leseblätter. – Lemberg, 1843. – № 135. – 25 november.
19. Leseblätter. – Lemberg, 1843. – № 148. – 28 december.
20. Leseblätter. – Lemberg. – 1843. – № 114. – 7 oktober.
21. Reiss J. Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska / Józef Reiss. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1984. – 219 s.
22. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok szkolny 1912/1913 od 1-go Września 1912 do 31-go Sierpnia 1913. – Lwów : Nakładem Towarzystwa, 1914. – 62 s.
23. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1891/1892 od 1. Września 1891 do 30. Sierpnia 1892. – Lwów : Nakładem Towarzystwa, 1892. – 44 s.
24. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1900/1901 od 1-go Września 1900 do 31-go Sierpnia 1901. – Lwów : Nakładem Towarzystwa, 1902. – 71 s.
25. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1901/1902 od 1-go Września 1901 do 30-go Sierpnia 1902. – Lwów : Nakładem Towarzystwa, 1903. – 54 s.
26. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1902/1903 od 1-go Września 1902 do 31-go Sierpnia 1903. – Lwów : Nakładem Towarzystwa, 1904. – 64 s.
27. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1905/1906 od 1-go Września 1905 do 31-go Sierpnia 1906. – Lwów : Nakładem Towarzystwa, 1907. – 48 s.
28. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1908/1909 od 1-go Września 1908 do 31-go Sierpnia 1909. – Lwów : Nakładem Towarzystwa, 1910. – 52 s.
29. Statuta Towarzystwa ku wykształceniu muzyki w Galicyi. Przywołone najlaskawiej najwyższem postanowieniem Jego c. k. Apostolskiej Mości z dnia 14. czerwca 1857. – Lwów : Skład Towarzystwa w roku, 1857. – 3 s. + dodatek 3 s.

30. Strumiłło T. Szkice z polskiego życia muzycznego XIX wieku / Tedeusz Strumiłło. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1954. – 242 s.
31. Wiadomości Artystyczne. – 1898. – Nr 11. – 10 kwietnia. – S. 83–84.
32. Zjazd śpiewaków polskich // Przegląd Muzyczny. – Warszawa, 1913. – 1 grudnia. – S. 14.

REFERENCES

1. Kashkadamova, N. B. (2001), *Fortepiannie mystetstvo u Lvovi. Statti. Retsenzii. Materialy* [Piano Art in Lviv. Articles. Reviews. Materials], Ternopil, SMP Aston. (in Ukrainian).
2. Kyyanovska, L. (2000), *Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX–XX st.* [Style evolution of the Galician musical culture of the XIX–XX centuries], Ternopil, Aston. (in Ukrainian).
3. Mazepa, L and Mazepa, T. (2003), *Shliakh do Muzychnoi Akademii u Lvovi* [The Way to the Music Academy in Lviv. In 2 Vol.], Lviv, SPOLOM, 2003. Vol. 1. (in Ukrainian).
4. Bluszcz [Ivy] (1904), Warszawa, april 18, 1904, p. 2. (in Polish).
5. Błaszczyk, T. (1964), *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku* [Polish and foreign conductors in Poland operating in the 19-th and 20-th centuries], Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne. (in Polish).
6. Chomiński, J. and Wilkowska-Chomińska, K. (1996), *Historia muzyki polskiej* [History of Polish music], Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne. (in Polish).
7. *Gazeta Lwowska* [Lviv Newspaper], (1842), Lviv, december 29, p. 4. (in Polish).
8. *Gazeta Lwowska* [Lviv Newspaper] (1843), Lviv, april 13, p. 3. (in Polish).
9. *Gazeta Lwowska* [Lviv Newspaper] (1844), Lviv, december 7, p. 4. (in Polish).
10. *Gazeta Lwowska* [Lviv Newspaper] (1876), Lviv, april 10, p. 4. (in Polish).
11. *Gazeta Lwowska* [Lviv Newspaper] (1876), Lviv, april 11, p. 4. (in Polish).
12. *Gazeta Lwowska* [Lviv Newspaper] (1876), Lviv, april 14, p. 3. (in Polish).
13. *Gazeta Lwowska* [Lviv Newspaper] (1876), Lviv, april 20, p. 4. (in Polish).
14. *Gazeta Lwowska* [Lviv Newspaper] (1906), Lviv, february 23, p. 4. (in Polish).
15. *Gazeta Lwowska* [Lviv Newspaper] (1906), Lviv, february 8, p. 3. (in Polish).
16. *Gazeta Lwowska* [Lviv Newspaper] (1906), Lviv, march 23, p. 4. (in Polish).
17. *Leseblätter* [Reading leaves] (1845), Lviv, january 4, no 2. (in German).
18. *Leseblätter*<sup>R</sup> [Reading leaves] (1843), Lviv, november 25, no 135. (in German).
19. *Leseblätter*<sup>R</sup> [Reading leaves] (1843), Lviv, december 28, no 148. (in German).
20. *Leseblätter*<sup>R</sup> [Reading leaves] (1843), Lviv, october 7, no 114. (in German).
21. Reiss, J. (1984), *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska* [The most beautiful of all is Polish music], Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne. (in Polish).
22. *Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok szkolny 1912/1913 od 1-go Września 1912 do 31-go Sierpnia 1913 (1913)* [Report of the Department of the Galician Music Society for the year 1912/1913 from 1. September 1912 to 30. August 1913], Lwów, Nakładem Towarzystwa. (in Polish).
23. *Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1891/1892 od 1. Września 1891 do 30. Sierpnia 1892 (1892)* [Report of the Department of the Galician Music Society for the year 1891/1892 from 1. September 1891 to 30. August 1892], Lwów, Nakładem Towarzystwa. (in Polish).
24. *Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1900/1901 od 1-go Września 1900 do 31-go Sierpnia 1901 (1902)* [Report of the Department of the Galician Music Society for the year 1900/1901 from 1. September 1900 to 30. August 1901], Lwów, Nakładem Towarzystwa. (in Polish).
25. *Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1901/1902 od 1-go Września 1901 do 30-go Sierpnia 1902 (1903)* [Report of the Department of the Galician Music Society for the year 1901/1902 from 1. September 1901 to 30. August 1902], Lwów, Nakładem Towarzystwa. (in Polish).
26. *Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1902/1903 od 1-go Września 1902 do 31-go Sierpnia 1903 (1904)* [Report of the Department of the Galician Music Society for the year 1902/1903 from 1. September 1902 to 30. August 1903], Lwów, Nakładem Towarzystwa. (in Polish).

- Society for the year 1902/1903 from 1. September 1902 to 30. August 1903], Lwów, Nakładem Towarzystwa. (in Polish).
27. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1905/1906 od 1-go Września 1905 do 31-go Sierpnia 1906 (1907) [Report of the Department of the Galician Music Society for the year 1905/1906 from 1. September 1905 to 30. August 1906], Lwów, Nakładem Towarzystwa. (in Polish).
  28. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1908/1909 od 1-go Września 1908 do 31-go Sierpnia 1909 (1910) [Report of the Department of the Galician Music Society for the year 1908/1909 from 1. September 1908 to 30. August 1909], Lwów, Nakładem Towarzystwa. (in Polish).
  29. Statuta Towarzystwa ku wykształceniu muzyki w Galicyi. Przyzwolone najlaskawiej najwyższem postanowieniem Jego c. k. Apostolskiej Mości z dnia 14. czerwca 1857 (1857) [Statute of the Society for the formation of music in Galicia. Permitted to the most gracious decree of His Apostolic Blessing of June 14, 1857], Lwów, Skład Towarzystwa. (in Polish).
  30. Strumiłło, T. (1954), Szkice z polskiego życia muzycznego XIX wieku [Sketches of Polish Musical Life in the 19th Century], Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne. (in Polish).
  31. Wiadomości Artystyczne [Artistic News] (1898), Lviv, april 10, no 11, p. 83–84. (in Polish).
  32. Przegląd Muzyczny [Musical Review] (1913) Zjazd śpiewaków polskich [Polish Singers' Conference], Warszawa, december 1, p. 14. (in Polish).

УДК 78.9;78.27

**Мирослава Новакович**

#### **ВПЛИВ “ВІДЕНСЬКОЇ” КУЛЬТУРИ НА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ В ГАЛИЧИНІ**

*У статті досліджено особливості розвитку русько-українського музичного театру в Галичині у першій половині та середині ХІХ століття. Розглянуто роль Відня як “культурного” та “інституційного вузла”, котрий сприяв поширенню соціальних структур, задіяних в організації музичного театрального життя. Охарактеризовано театральну творчість галицьких композиторів у контексті тогочасних тенденцій панівної культури Відня.*

**Ключові слова:** австрійська культура, театральна музика, галицька оперета.

**Мирослава Новакович**

#### **ВЛИЯНИЕ “ВЕНСКОЙ” КУЛЬТУРЫ НА РАЗВИТИЕ УКРАИНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА В ГАЛИЧИНЕ**

*В статье исследованы особенности развития украинского музыкального театра в Галичине в первой половине и середине ХІХ века. Рассмотрено роль Вены, как “культурного” и “институционального узла”, который способствовал распространению социальных структур, задействованных в организации музыкальной театральной жизни. Охарактеризовано театральное творчество галицких композиторов в контексте тогдашних тенденций господствующей культуры Вены.*

**Ключевые слова:** австрийская культура, театральная музыка, галицкая оперетта.

INFLUENCE OF VIENNESE CULTURE ON THE DEVELOPMENT  
OF THE UKRAINIAN MUSICAL THEATER IN GALICIA

*The article explores the peculiarities of the development of the Russ-Ukrainian musical theater in Galicia in the first half and the middle of the nineteenth century. The emphasis is on the heterogeneity of the culture of the Austrian Empire, reflected in the works of the Galician composers of the middle of the nineteenth century. The contemporary Austro-Hungarian city culture was characterized by the same lifestyle and shared values, which was a unifying factor among the multicultural population of Galicia. The first theater in Lviv was German, which, for its centennial history of its existence, managed to form a versatile repertoire: from operas and dramatic performances – to the operettas, vaudvils and farce. This influenced the development of the Ukrainian national theater, whose repertoire reflected the specifics of the Ukrainian urban environment that had just been formed and which had access to the German-speaking culture. After all, the Austrians themselves have largely formed Galician composers and writers with an idea of what the national theater should be, if not take into account the plays of I. Kotlyarevsky, offering them, on a par with other Slavic peoples, ready-made cultural models represented in productions the then German state theater. The Ukrainian theater in Galicia made a special emphasis on the musical component of the plays. Theatrical models for the Galician composers of the older generation could be opera and operetta of Austrian composer Wenzel Müller (1767–1835) and especially Adolf Müller (1801–1866) – one of the most mature Vienna composers in the genre of operettas and melodrama. The repertoire of Ukrainian theaters is also dominated by operettas – one of the most popular in the Austrian empire genres of theatrical art. The Ukrainian theater of the 40's and 60's of the nineteenth century in Galicia was a controversial phenomenon. On the one hand – it borrowed from the dominant Austrian culture certain forms in which he tried to represent himself to the general public. On the other hand, in it there was a significant advantage of the ethnographic element, which is connected with the process of constructing its own national identity. Operettas of M. Verbytsky, I. Lavrivsky and their followers are national in nature, therefore cannot be the subject of cultural exports. This is due to their deep folk roots, and hence the impossibility, with some exceptions, to translate into the language of another culture, because the national element here is not exotic or an ornament, but in all comic and farce is the problem of human existence. If to analyze the musical component of the Galician theater, then one can speak of the ambivalence of the contemporary performances in which the intonations of Ukrainian folklore calmly coexist with the melody borrowed from German, Italian and French operas and operettas. The theatrical music of the Galician composers, as a typical artistic phenomenon in the Central European region, has introduced into Ukrainian culture new meanings and codes, with the dominant Austrian in the process of interaction, mutual influence and acculturation.*

**Key words:** *Austrian culture, theatrical music, Galician operetta.*

Гетерогенність культури як одна з визначальних рис соціально-політичної системи Австро-Угорщини яскраво відображена у творчості галицьких композиторів першої половини та середини XIX століття. Від початку свого панування австрійська влада заклала кілька механізмів утримання цілісності, серед яких обов'язковою стала германізація “як вимога великої культури”, що намагалася перешкодити конструюванню інших культурних ідентичностей. Відтак численне українське населення Галичини, яке на той час не мало інструментів національної самоідентифікації (школи, товариства, часописи, театр), при творенні власної культури змушене було послуговуватися здобутками панівної державної австрійської нації.

Але це жодним чином не дисонувало з національними прагненнями галицьких українців, оскільки вони, через певні обставини, протягом деякого часу перебували у стадії невизначеності, що вже навіть на підсвідомому рівні призводило до переймання чужих моделей, які використовували задля власних національних потреб. А враховуючи те, що

освічені верстви знали польську та німецьку мови, можна припустити, що розваги для українців, поляків та німців були спільними. Дослідники зазвичай акцентують увагу на спільній для всіх етнічних груп Галичини бюргерській культурі, носіями якої були вчителі, адвокати, службовці, підприємці й лікарі, зазначаючи, що вона виробляла однаковий стиль життя та спільні цінності, а також була гомогенізуючим чинником у середовищі гетерогенного населення краю.

Загальновідомо, що Відень протягом тривалого часу, тобто з другої половини XVIII і до початку XX століття, був одним із найважливіших європейських “культурних вузлів”, передусім – як “інституційний вузол”, Відень сприяв поширенню протягом XIX ст. в Галичині певних соціальних структур, які стали засобами організації музичного життя, а це – музичний театр, музичні товариства, музична освіта, виконавські музичні заходи тощо. По-друге, що не менш важливо, він виконував функції “топографічного вузла”, який, будучи одним із найвизначніших у Європі осередків музичної культури, відцентрово розсіював характерні ознаки “віденського стилю”, що надалі сприяло розвитку музичного мистецтва не лише в географічних кордонах імперії Габсбургів, а й поза її межами.

Про провінційний дух Відня першої половини XIX століття можна говорити в контексті тих змін, що відбулись у соціально-політичному житті австрійської імперії, а саме в умовах панування меттерніхівського бюрократичного режиму, наслідком чого стало збіднення культури, в якій акцентували на розважальності. “Веселий Відень” прагнув жартів та казок, чим і скористалися драматурги А. Гляйх, А. Бойерле та К. Майзль, який здобув освіту у Львівському університеті. Відтак найдоступнішою формою публічного спілкування стає театр, до якого віденці проявляли справжню пристрасть. Адже грали “не лише студенти, молоді чиновники, забезпечені діти бюргерів, а й ремісники, кухарки, слуги” [10, с. 35].

Якщо історія австрійського та польського музичних театрів у Галичині стала головним об’єктом ґрунтовних розвідок А. Випих-Гавронської [14] і Т. Мазепи [7–8], то історія українського музичного театру романтичної доби досліджена ще недостатньо, хоча є праці І. Франка [11], З. Лиська [6], Б. Кудрика [13], М. Загайкевич [5], Й. Волинського [2] та книга “Готель “Під Провидінням”” зі вступним словом упорядника В. Пилиповича – збірник п’єс, музичних фрагментів, дописів, рецензій та спогадів про діяльність українського театру в Перемишлі у 1848–1849 роках [3]. Названі дослідники розглядали український музичний театр в Галичині головно крізь призму категорії “національного”, не приділяючи достатньої уваги позанаціональним впливам.

Мета статті – висвітлити роль Відня як “інституційного” та “культурного вузла” у розбудові національного музичного театру в Галичині.

Як стверджував І. Франко, у Галичині до 1776 року театру не існувало. Тому першою львівською стаціонарною театральною трупкою стала німецька на чолі з Геттерсдорфом (ім’я невідоме), а з 1780 року у місті почав діяти і польський театр під керівництвом Трусколявського [11, с. 232].

Австрійський театр у Львові за майже столітню історію свого існування спромігся сформувати різножанровий репертуар: від опер та драматичних вистав до опереток, водевілів і фарсів. Це стало наслідком австрійської політики германізації місцевого населення (всі вистави йшли німецькою мовою) та долученням його до “європейської цивілізації”. Так, уже через рік після віденської прем’єри, а саме в 1792 році, у Львові поставили “Чарівну флейту” В. А. Моцарта. У репертуарі значилися й інші його опери. Ба більше, як стверджує Т. Мазепа, майже 70 відсотків музичного репертуару наприкінці XVIII – на початку XIX ст. становили твори саме австрійських композиторів: Й. Гайдна, Л. фон Діттерсдорфа, В. Мюллера, Й. Вайгля, П. Враніцкоґо, Ф. Кауера, Ф. Зюссмайера, Й. Шенка, І. Я. Гольцбауера та П. фон Вінтера [8, с. 34]. Саме у Львові, в німецькому театрі, розпочав діяльність як директор оркестру та оперний композитор Юзеф Ельснер, чії ранні опери були позначені впливом Моцарта.

Із 20-х років XIX ст. львівський міський театр постійно поповнювався також операми італійської і французької романтичних шкіл. Але, з іншого боку, він змушений був окуповлювати себе, тому вибудовував репертуарну політику, враховуючи також певні

фінансові можливості та міркування. Відтоді основний акцент почав зміщуватись у бік розважальності, а поряд з драмами та операми ставили комедії з музикою, “низькі” зінгшпілі, водевілі та мелодрами. На початку 60-х років австрійський уряд значно обмежив державні дотації театру, звівши постановки оперних спектаклів до мінімуму. Відтоді на львівській сцені запанувала оперета, представлена іменами француза Ж. Оффенбаха й австрійців Й. Нестроя та Ф. фон Зуппе.

Аналізуючи постановки українського театру в Перемишлі наприкінці 40-х років та театру “Руська Бесіда” у Львові в 60-х роках XIX ст., слід пам’ятати, що їх театральна репертуарна політика відображала передусім специфіку українського міського соціокультурного середовища, яке тільки формувалось і якому був відкритий доступ до німецькомовної культури. Адже саме австрійці значною мірою сформували у галицьких композиторів та письменників уявлення про те, яким має бути національний театр, якщо не брати до уваги п’єс І. Котляревського, запропонувавши їм нарівні з іншими слов’янськими народами готові культурні моделі, репрезентовані в постановках тогочасного німецького державного театру.

Початок публічних вистав українською мовою в Галичині датований 1848 роком. Першою п’єсою стала переробка (автор о. І. Озаркевич) “Наталки Полтавки” І. Котляревського з новою назвою комедіо-опера “Дівка на відданю, або На миловання нема силовання”, яку багато разів показували у Коломиї, а згодом у Львові й Перемишлі. Так, лише у перемишльському театрі протягом 1848–1849 років поставлено понад десять вистав, більшість з яких – переробки з німецької та польської мов. Серед авторів, окрім І. Котляревського і галицьких драматургів-початківців (М. Устияновича, І. Наумовича, Ю. Желехівського та І. Вітошинського), були в перекладах А. Коцебу (“Повозчик Петра III” (“Der alte Leibkutscher Peter des Dritten”), Мольєра “Гриць Мазниця” (“George Dandin”) і тогочасні польські драматурги.

Український театр у Галичині з перших днів свого існування особливо наголошував на музичній складовій поставлених п’єс. Так, на обкладинках рукописів часто трапляються написи “komedio-opera”, “радоспів” як відповідник німецького “Liederspiel” та “оперетка”. Іван Франко, згадуючи перероблену І. Наумовичем комедію Мольєра “George Dandin” з музикою М. Вербицького, звернув увагу на лірично-сентиментальні сцени, вставлені поміж деякими актами комедії. На думку письменника, вони є окремою цілісністю, яка не має з комедією нічого спільного, бо “між першим і другим актом співає дівчина, котра дожидає свого милого з чужини; між другим і третім актом співає парубок, повертаючи з чужини; по третім акті стрічаються обое” [11, с. 243]. Перевагою вистав з великою кількістю музичних номерів стало те, що вони були доступними для сприйняття широкими верствами публіки. А якщо врахувати той факт, що переважна більшість українського населення галицьких міст складалася з учорашніх вихідців із села, то цілком зрозуміла величезна популярність цих жанрів.

Варто наголосити на тому, що короткотривала діяльність українського театру в Перемишлі у 1848–1850 роках (після чого настала чотирнадцятирічна перерва аж до виникнення “Руської Бесіди” у Львові) значною мірою завдячувала ентузіазму людей неукраїнського походження. Іван Франко пояснював це тим, що є мало забезпеченої матеріально та освіченої української публіки, для якої театр був би потребою, нема державних субвенцій та привілеїв, бо і в Коломиї, і в Перемишлі протекцію українському театру робили переважно австрійські урядовці та військові. Так, у Перемишлі, як стверджував І. Франко, кожний твір гостро критикувала директорка театру п. Саар, тому всі вистави “відзначалися особливою делікатністю у вислові, і се притягало публіку з вищих верств як німецьких, так і польських” [11, с. 244]. Навіть серед композиторів, які писали музику до вистав перемишльського театру, за винятком М. Вербицького, переважали чехи та німці, зокрема Гофман (ім’я невідоме), а також В. Серсавій та Ф. Лоренц. Аналогічна ситуація склалася спочатку і в театрі “Руська Бесіда” у Львові, де ставили твори невисокої мистецької якості з музикою польських композиторів-аматорів В. Квятковського та І. Новаковського.

Виконавцями в перших українських театральних постановках у Галичині були не лише українці, а й поляки, чехи та німці. Так, у перемишльському театрі серед артистичного

жіночого складу згадані дві дочки Ф. Лоренца, дочки-німкені голови магістрату, панна Шово (француженка) та інші. Військовий диригент німець Лейбольд протягом 1864–1866 років диригував виставами театру “Руська Бесіда”, а після його від’їзду з полком до Кракова цю посаду займав чех Черні.

Вплив австрійської культури на український театр у Галичині пов’язаний передовсім зі зростанням міського населення в Габсбурзькій імперії. Оскільки міста розвивалися за однаковим принципом, що особливо відчутно на рівні тогочасної архітектури, культури побуту, преси, музичного життя, то й місцеве населення, незважаючи на свою етнічну строкатість, формувало єдиний ментальний простір з виробленими спільними кодами, що вело до однотипності сприйняття театральних і музичних творів та культивування схожих мистецьких смаків. “Цікавість, властива гарному полові, побачити, як тій чи другій до лица народний костюм, притягала багато жіночої публіки на театральні вистави, а руська мова в устах ніжних панночок не видавалася вже такою грубою, як собі її многи уявляли. А над усе прекрасна музика Вербицького [...] робила руський театр дуже популярним, а руські театральні пісні сталися модними по салонах, співані в супроводі фортеп’яна” [11, с. 238]. Так про перші постановки галицько-українського театру висловився о. Юстин Желехівський. Про велику популярність серед галицької інтелігенції, не лише української, а й польської та німецької, музичних фрагментів з оперет українських галицьких композиторів писав і М. Возняк [див. 1, с. 29].

Як стверджує Б. Кудрик, театральними взірцями для галицьких композиторів старшої генерації могли слугувати опери й оперети австрійців Венцеля Мюллера (1767–1835) та особливо Адольфа Мюллера (1801–1866) – одного з найплідніших віденських композиторів у жанрі оперети і мелодрами [13, с. 59]. Не володіючи яскравим талантом, А. Мюллер, однак, став знаковою фігурою у музичному житті Відня, саме йому належить авторство так званих “віденських куплетів”. Цікавим є той факт, що кар’єру актора музичного театру композитор розпочинав у Празі та Львові, де мав ангажемент.

Михайла Вербицького не випадково називають “плідним оперетистом”, бо серед театральних творів композитора також переважають оперети – один з найпопулярніших у тогочасній австрійській імперії жанрів театального мистецтва. Йдеться, зокрема, про такі вистави, як “Галя”, “Рожа”, “Вдовичка”, “Вузькі черевики”, “Сільські пленіпотенти” та інші. Ця традиція започаткована від австрійської культури, бо саме австрійські письменники ідею створення на національному ґрунті “народних п’єс”, насичених великою кількістю музичних номерів, запозичили від французьких оперет, а також водевілів. Навіть такі драматурги, як Й. Нестрой у театральних виставах намагалися перенести французький водевіль на австрійський ґрунт. Відомо, що французькі водевілі могли потрапити до галицького театру і через українські мандрівні трупи, які прибули до Галичини з підросійської України, переважно з Волині, оскільки деякі з п’єс М. Вербицького, як стверджує М. Загайкевич, зокрема “Дома ангел не жона”, ставили у театрах Москви та Петербурга [5, с. 53]. До жанру водевілю можна також зарахувати “Школяра на мандрівці”, “Простачку”, “13-го жениха” тощо.

Окрім п’єс із яскравим етнографічним колоритом, галицькі композитори намагалися писати твори, в яких головними дійовими особами є представники новоутвореного середнього класу. Це давало їм змогу відчувати себе причетними до міського культурного середовища і сподіватися на успіх вистав не тільки серед українських відвідувачів театру. Так, лише у театальному доробку М. Вербицького є дві оперети та водевілі із життя міської інтелігенції: “В людях ангел не жона, вдома з мужем сатана” (1866), “13-й жених” (1866), “І гроші нінащо, як розум ледащо” (1866). З трьох співогор Лаврівського сюжет його “Пана Довгоноса” також узятий із життя тогочасного українського “середнього класу”. До жанру “віденської оперети” неодноразово звертався буковинець С. Воробкевич.

Якщо детальніше проаналізувати оперету як різновид музично-сценічного мистецтва, то можна стверджувати, що її автори використовували такі суто музичні та сюжетні схеми, які надавали їй універсальності та їх можна було переносити з одного твору в інший. І йдеться, зокрема, про музичні символи з певним етнічним забарвленням. Так, вальс став синонімом Відня, полька – Чехії, а цигани асоціювалися з чардашем та Угорщиною. Цього не врахував Б. Кудрик, зауваживши в опереті М. Вербицького “Сільські пленіпотенти” ритм та інтонації



чардашу, а тому поставив риторичне питання: звідки композитор міг знати угорську народну музику? І, не знайшовши відповіді, розмірковував, що він міг чути її від лемків або від студентів [13, с. 60]. А вже спогади про студентські бали в 1830–40-х роках у львівській греко-католицькій семінарії, на яких молодь танцювала гуцульські танці й чардаш, залишив А. Вахнянин. Саме у цей час там навчався М. Вербицький. Але угорські мотиви він не випадково увів у два (№ 9 та № 10) хори циган. А вже ті, як відомо, були найкращими виконавцями угорської музики. Мартин Швартнер у “Статистиці Королівства Угорщини” (1798) стверджував, що жодний віртуоз не міг виконати угорські танці з такою майстерністю, як це робили цигани, не маючи спеціальної освіти. Ба більше, вони були героями багатьох тогочасних оперет як народ, котрого не торкнулася цивілізація та який мав своєрідну музику [Див. 12, с. 83]. Відтак тогочасна австрійська оперета з її “цитатами з життя” стала справжнім сховищем “пам’яті культури”, звідки, як стверджує М. Чакі, черпали для австро-угорського культурно-політичного простору соціально-культурні коди, які відображались у свідомості широких верств міського населення і створили політичну культуру населення імперії [12, с. 101].

Як це не дивно сприймається, але саме оперета опосередковано формувала самосвідомість галицьких українців. Не випадково І. Франко у праці з історії руського театру подав цитату Ю. Желехівського з “Літературного збірника” за 1886 рік, де той констатував, що “тими виставами скріплювалась народність руська, змагався патріотизм” [11, с. 238]. Йдеться не лише про українську мову вистав, а й про використання у них національного одягу, зокрема старовинних селянських костюмів, елементів народної обрядовості, музичного фольклору як втілення “пам’яті культури”. Так, М. Загайкевич у праці про М. Вербицького подав фрагмент з газети “Слово” за 1865 рік, у якій невідомий дописувач констатував, що оперета “Рожа”, яку переробив з французької на руський лад П. Свенціцький, потребувала й оригінальної руської музики [5, с. 52].

Попри це, український театр 40–60-х років XIX ст. в Галичині був багато у чому явищем суперечливим. З одного боку, він запозичив від панівної австрійської культури певні форми, в яких намагався репрезентувати себе широкому загалу, з іншого, що є цілком закономірною і характерною для “народного” бідермаєра рисою, у ньому відчувалася значна перевага етнографічного елемента, що пов’язано з процесом конструювання власної національної ідентичності. Співогри Вербицького, Лаврівського та їх послідовників є народними за суттю, тобто такими, що не можуть бути предметом культурного експорту. Це пояснюється їх глибоким народним корінням, а звідси – неможливістю, за окремими винятками, перекладу мовою іншої культури, бо, як стверджує О. Михайлов, національний елемент тут не є екзотикою чи прикрасою, а за всім комічним і фарсовим стоїть проблема людського існування [9, с. 29]. Аналізуючи народну музичну складову цих оперет, дослідники, зокрема В. Витвицький, звертають увагу на неглибоке проникнення композиторів у дух народної пісні, оскільки тут не лише в танцях, а й у співаних фрагментах панують танцювальні ритми, зокрема коломийки та шумки, натомість багату відтінками ладовість цих пісень композитори зовсім не помітили [1, с. 30].

Розглядаючи музичну складову галицького театру, можна говорити про амбівалентність тогочасних вистав, у яких інтонації українського фольклору спокійно уживаються з мелодикою, запозиченою від німецьких, італійських і французьких опер та оперет. Така інтонаційна мішанина призводить до того, що навіть у гостро драматичних п’єсах, як “Верховинці” (1849) польського письменника-романтика Юзефа Коженювського у вільному перекладі на українську Миколи Устияновича, можна зауважити наявність характерних ознак мелодрами. Йдеться про музичний бік вистави. Незважаючи на успіх перемишльської постановки “Верховинців”, М. Вербицький не зумів відтворити загалом трагічний характер драми Ю. Коженювського. Це пояснюється тим, що молодому композиторові М. Вербицькому бракувало досвіду, прикладом чого є вступна “симфонія”, написана спеціально для п’єси, але образно-емоційно не пов’язана з її змістом та музичними характеристиками головних персонажів. Створена у стилі класичних віденських оперних увертюр, вона дисонує з етнографічним карпатським колоритом твору. Такі “стильові” неспівпадіння у “Верховинцях” непоодинокі. Прикладом може слугувати пісня Марти “Ах я бідна, ах я нещасна”. Її образ у

п'єсі сповнений глибокого драматизму. Натомість мелодика пісні – зі сентиментальними інтонаціями “зітхання” і численними кадансами – нагадує знамениту арію Барбаріни (героїня опери Моцарта “Весілля Фігаро”) та не відповідає змістові поетичного тексту.

Впливами німецької ранньоромантичної вокальної музики позначена і пісня Парасі “Жарко любила милого” з виразною, меланхолійного характеру мелодією у розмірі 2/4 з плавним поступеним рухом, з відхиленнями у тональність домінанти. Сама пісня викликає асоціації радше з вокальними творами Шуберта чи Мендельсона, що особливо відчутно в кульмінації на словах “кого я вірно любила” з квартовим висхідним ходом до тоніки “соль” другої октави і подальшою спадною інтонацією, яка завершується типовим романсовим автентичним кадансом. Подібна мелодика характерна і для пісні Пазі “Поїхав милий” з п'єси Івана Вітошинського “Козак і охотник”. Звертає на себе увагу вокальна лінія з невеликим діапазоном у розмірі 2/4 з опорою на третьому ступені. Як і в попередньому прикладі, форма тут куплетна; відхилення трапляються лише у тональність домінанти, а сама інтонація близька до пісень у стилі раннього німецького й австрійського романтизму.

До цього ж типу належить і пісня Івана зі співогри “Гриць Мазниця” (переробка з Мольєра Івана Наумовича). Особливо це відчутно у розділі, що починається в однойменному до початкової тональності мажорі (*E-dur*). Так, мелодія на словах “той, той сам лісок” протягом чотирьох перших тактів навіть не виходить за межі тонічного тризвуку, а далі робить висхідний хід на сексту з низхідним поступеним плавним її заповненням. Впливами бідермаєра позначені деякі номери одного з найвідоміших творів композитора – його співогри “Підгіряни” (лібрето І. Гушалевича), прем'єра якої відбулася 27 квітня 1865 року йдеться про пісню-романс Олі “Ваша хата з огородом”, тріо “Забудь ж Олю”, пісню Стефана “Оля красна над всі діви” та знаменитий хор косарів “Ми в луг підем всі з косами”.

“Невміння” висловлювати “трагічне” та опора на риторику граціозності, сентиментальності чи “народного звучання”, які притаманні театральній музиці М. Вербицького, – це, як стверджує К. Дальгауз у дослідженні поетики бідермаєра, не форма вираження, потребу якої композитор відчуває, а спосіб писання в “театральному стилі”, який він засвоїв від більшості тогочасних німецьких та польських мелодрам, оперет, фарсів, комедій та водевілів. Ця типово бідермаєрівська риторика, на думку Дальгауза, не передбачає вираження своїх почуттів, “а лише означає, що він уміє брати “тональність”, у якій традиційно музичні риси переплетені з асоціаціями й настроями” [4, с. 392]. Тому перехід від “сентиментального” (в стилі бідермаєра) звучання до “народного” в театральних творах М. Вербицького та його послідовників є тогочасною мистецькою засадою, побудованою на системі музичних контрастів.

Отже, театральна музика композиторів перемишльської та післяперемишльської доби як типове мистецьке явище центральноєвропейського регіону, з характерною для останнього високою щільністю різних систем мислення та їх елементів, внесла в українську культуру нові смисли та коди, перебуваючи з панівною австрійською культурою в процесі взаємодії, взаємовпливу й акультурації. Не випадково дослідники неодноразово звертали увагу на численні запозичення у М. Вербицького та І. Лаврівського з європейської оперної музики. Цьому сприяли і нотні збірки, в яких були вміщені оперні арії відомих композиторів у супроводі гітари та фортепіано. Щодо композиторів молодшого покоління, то театральні музичні твори С. Воробкевича та В. Матюка, які вони написали переважно у 80–90-х роках XIX ст., не відзначаються новизною та оригінальністю. Єдине, на що слід звернути увагу, – деякі з них є типовими зразками розважальної австрійської музики кінця XIX ст., зокрема так званої “віденської оперети”.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття / В. Витвицький. – Перемишль, 2004. – 157 с.
2. Волинський Й. Музика у виставах українського аматорського театру в Галичині у кінці 40-х років XIX ст. / Й. Волинський // Питання історії і теорії музики. – Вип. 1. – Львів, 1957. – С. 51–70.

3. Готель “Під Провидінням”. Репертуар українського театру в Перемишлі 1848–1849 рр. / [вступ та упор. В. Пилипович]. – Перемишль : “Перемиська бібліотека”, 2004. – 532 с.
4. Дальгауз К. Романтизм і бідермаєр. Про характеристику доби реставрації в історії музики / К. Дальгауз // Праці музикознавчої комісії НТШ / [пер. з нім. З. Жмуркевич]. – Львів, 2014. – С. 377–393.
5. Загайкевич М. Михайло Вербицький: сторінки життя і творчості : [монографія] / М. Загайкевич. – Львів : Місіонер, 1998. – 148 с.
6. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / З. Лисько ; [упоряд., опрац. рукопису, вступ. ст. В. Сивоhip] ; Львівська спілка композиторів. – Львів ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1994. – 144 с.
7. Мазепа Т. Австрійський театр у Львові (1789–1872): історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Т. Л. Мазепа. – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – 16 с.
8. Мазепа Т. Австрійський музично-драматичний театр у Львові (1776–1872). (Спроба синтетичного аналізу діяльності) / Тереса Мазепа // *Musica Galiciana*. – Rzeszów, 2003. – Т. 7. – S. 31–41.
9. Михайлов А. Избранное. Феноменология австрийской культуры. – М. : Университетская книга, 2009. – 391 с.
10. Слободкин Г. С. Венская комедия XIX века / Г. С. Слободкин. – М. : Искусство, 1985. – 223 с.
11. Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси) / І. Франко // І. Франко. Твори. Т. XVI. Літературно-критичні статті. – Київ, 1955. – С. 231–245.
12. Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн. Культурно-исторический очерк / [Перев. с нем. В. Ерохина]. – Санкт-Петербург : Изд-во им. Н. И. Новикова, 2001. – 348 с.
13. Kudryk В. Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873 / В. Kudryk. – Przemysł : Południowo-Wschodni Instytut Naukowy w Przemyślu, 2001. – 140 s.
14. Wypych-Gawrońska А. Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918 / А. Wypych-Gawrońska. – Kraków, UNIVERSITAS, 1991, wyd. I. – 407 s.

#### REFERENCES

1. Vytvytskyi, V. (2004), *Starohalytska solna pisnia XIX stolittia* [The old Galician solo song of the XIX century], Przemysl. (in Ukrainian).
2. Volynskyi, Y. (1957), Music in the performances of the Ukrainian amateur theater in Galicia in the late 40's of the nineteenth century, *Pytannia istorii i teorii muzyky* [Questions of history and theory of music], Vol. 1, Lviv, pp. 51–70. (in Ukrainian).
3. Pylypovych, V. (2004), *Hotel “Pid Provydinniam”. Repertuar ukrainskoho teatru v Peremysli 1848–1849 rr.* [Hotel “Pid Provydinniam”. Repertoire of the Ukrainian Theater in Przemysl, 1848–1849], Przemysl, “Peremyska biblioteka”. (in Ukrainian).
4. Dalhauz, K. (2004), Romanticism and Biedermeier. About the characterization of the period of restoration in the history of music, *Pratsi muzykoznavchoi komisii NTSh* [Works of music research commission of Scientific Shevchenko Society], Translated by Germany Z. Zhmurkevych, Lviv, pp. 377–393. (in Ukrainian).
5. Zahaikevych, M. (1998), *Mykhailo Verbytskyi: storinky zhyttia i tvorchosti: monohrafiia* [Mykhailo Verbytsky: the pages of life and creativity: monograph], Lviv, Misioner. (in Ukrainian).
6. Lysko, Z. (1994), *Pionery muzychnoho mystetstva v Halychyni* [Pioneers of musical life in Galicia], arrangement, processing of the manuscript, introductory article V. Sivohip, Lviv Union of Composers, Lviv, New York, M. P. Kots Publishing House. (in Ukrainian).
7. Mazepa, T. (2003), “Austrian Theater in Lviv (1789–1872): history, musical repertoire, opera performance, cultural context”, Thesis abstract for Cand. Sc of Art Studies: 17.00.03 “Musical art”, National P. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine, Kyiv, 16 p. (in Ukrainian).

8. Mazepa, T. (2003), Austrian Music and Drama Theater in Lviv, *Musica Galiciana*, Rzeszów, Vol. 7, pp. 31–41. (in Ukrainian).
9. Mikhaylov, A. (2009), *Izbrannoe. Fenomenologiya avstriyskoy kul'tury* [Selected. Phenomenology of Austrian Culture], Moscow, “Universitetskaya kniga”. (in Russian).
10. Slobodkin, G. S. (1985), *Venskaya komediya XIX veka* [A Viennese comedy of the XIX century], Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
11. Franko, I. (1955), Russ-Ukrainian theater (Historical outlines), *I. Franko. Tvory. Tom XVI. Literaturno-krytychni statii* [I. Franko. Works. Volume 16. Literary and critical articles], Kyiv. (in Ukrainian).
12. Chaki, M. (2001), *Ideologiya operetty i venskiy modern. Kul'turno-istoricheskyy ocherk* [Opera's Ideology and Vienna Modernism. Cultural and historical essay], Translated by Jerokhin V., Sankt-Petersburg, “Izdatelstvo imeni N. I. Novikova”. (in Russian).
13. Kudryk, B. (2001), *Dzijeje ukraińskej muzyki w Galicji w latach 1829-1873* [History of Ukrainian music in Galicia in 1829–1873 years], Przemysl, South-East Research Institute in Przemysl. (in Polish).
14. Wypych-Gawrońska, A. (1991), *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918* [Lviv Opera and operetta theater in the years 1872–1918], Kraków, UNIVERSITAS, Iss. 1. (in Polish).

УДК 793(477)

Ольга Квецко

#### ІСТОРИЧНА СПАДКОЄМНІСТЬ У ЗБЕРЕЖЕННІ ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦЮ ЕТНОГРАФІЧНИХ ГРУП ПРИКАРПАТТЯ

*У статті досліджено стилеві особливості танців Прикарпаття протягом другої половини ХХ століття. Розглянуто специфіку хореографічних постановок засобами народного танцю, їх здійснили відомі балетмейстери. Висвітлено формування та розвиток фольклорного танцю етнографічних груп Івано-Франківської області.*

**Ключові слова:** фольклорний танець, український танець, етнографічні групи, автентика.

Ольга Квецко

#### ИСТОРИЧЕСКАЯ НАСЛЕДСТВЕННОСТЬ В СОХРАНЕНИИ ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦА ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ГРУПП ПРИКАРПАТТЯ

*В статье исследовано стилевые особенности танцев Прикарпаття в течение второй половины ХХ века. Рассмотрена специфика хореографических постановок известными балетмейстерами средствами народного танца. Освещены формирование и развитие фольклорного танца этнографических групп Ивано-Франковской области.*

**Ключові слова:** фольклорный танец, украинский танец, этнографические группы, автентика.

Olga Kvetsko

#### HISTORICAL INHERITANCE IN THE PRESERVATION OF FOLKLORE DANCE OF THE ETHNOGRAPHIC GROUPS OF THE PREKARPATHEAN REGION

*The publication studies the stylish features of the dances of the Prekarpathian region during the second half of the twentieth century. The specificity of choreographic productions by famous*

*choreographers by means of the folk dance is considered. The formation and development of folk dance of ethnographic groups of the Ivano-Frankivsk region is described.*

*Ethnographic groups of Prekarpathian region have preserved their customs and ordinances until today, which are studied by ethnographers, folklorists, historians. The problem of the implementation of a choreographic statement that would interest the modern viewer, but retained the authenticity of his native land faced by every ballet-master. Therefore, the problem of folklore material appears, and the folklore in Western Ukraine is an inexhaustible source for creating new stage dance compositions based on the principles of folk dance treatment. Many choreographic teams nowadays use elements of different types of choreographic art in their repertoire. Modern society needs new approaches to the development of choreography in general. But educating the younger generation is necessary on the principles of democratization and revival of national culture, to study history, to restore customs and traditions.*

*The significance of the topic is to highlight the formation and development of folk dance ethnographic groups in the Ivano-Frankivsk region. The purpose of the article is to substantiate the role of folk dances of ethnographic groups of the Prekarpathian region in the system of Ukrainian folk dance. Problem statement is to substantiate the historical development of ethnographic groups of the Prekarpathian region, to find out the features of common and distinctive features, problems of the development of choreographic art.*

*The ethnographic region of the Prekarpathian region is divided into the following ethnographic groups: Boykivshchyna, Hutsulshchyna, Lemkivshchyna, Opillia, Pokuttia.*

*Keeping the authenticity in the development of folk choreography of boyko dance is reflected in dances that have much in common with their eastern neighbors – the Hutsuls, but the boykos perform their dances more calmly, more smoothly and freely, slightly bent their knees. Roman Harasymchuk believes that the main Ukrainian features of the boyko dance are enriched with the specific features inherent to Boyko's choreographic art.*

*Examples of folk choreography in the Prekarpathian region include Boyko's dance: Boykovichanka, Dolinsky dribon'ky, Vyshkovsky veselyi, Lyubaska, and Boykivsky zabavy.*

*Roman Harasymchuk divided the Hutsul dances into kolomyiks, kozachok, dancing derivatives, balance dances. This division is primarily linked to the metric-rhythmic structure, the choreographic vocabulary and the structure of the dance itself.*

*Choreographic art Pokuttia began to study outstanding Ukrainian choreographer, ethnographer, artist Yaroslav Chupcherchuk. Exactly he resumed folk dances of Pokuttia, such as "Golubka", "Coquette".*

*The choreographic art of Opillia has been poorly studied. The issue of the development of folk dance requires further research. Obviously, every scientist, who have been studying Opillia will say something about this interesting and original ethnographic region.*

*Lemko dances enrich the Ukrainian folk choreographic art with their specifics. The analysis of scientific literature shows that the problem of the development of folk dances of the ethnographic groups of the Prekarpathian region was not highlighted and it is not the subject of art studies research.*

**Key words:** *folk dance, Ukrainian dance, ethnographic groups, authentication.*

Етнографічні групи Прикарпаття до наших днів зберегли звичаї та обряди, що їх вивчають етнографи, фольклористи, історики. Перед кожним балетмейстером-постановником виникає проблема хореографічної постановки, яка б зацікавила сучасного глядача, при цьому зберігши автентичність рідного краю. Тому актуальним залишається питання пошуку фольклорного матеріалу, а в Західній Україні фольклор – це невичерпне джерело для створення сценічних танцювальних композицій на основі принципів обробки народних танців. Багато з хореографічних колективів нині використовують у репертуарі елементи різних видів хореографічного мистецтва. Сучасне суспільство потребує нових підходів до розвитку хореографії в цілому. Але виховувати підрастаюче покоління необхідно на принципах демократизації, відродження національної культури, вивчення історії, відновлення звичаїв і традицій.

Актуальність теми полягає у висвітленні формування та розвитку фольклорного танцю етнографічних груп, які проживають на території Івано-Франківської області. Вивчення і пропаганда минулого рідної землі допомагає визначити його місце в історії України, світовій історії, відчутти себе, як писав Іван Франко, “живим і свідомим членом свого роду”.

Джерельну базу дослідження становлять праці дослідників хореографічного мистецтва, а саме: А. Гуменюка [13], К. Василенка [7], В. Верховинця [8], О. Голдрича [11], Р. Гарасимчука [9; 10], Р. Затварської [15], Д. Демків [14], О. Бігус [5], В. Грабовецького [12], Б. Стаська [16], які досліджували походження та розвиток етнографічних груп не тільки Прикарпаття, а й інших регіонів України.

Видатні балетмейстери В. Авраменко [1], Я. Чуперчук [3], В. Петрик [2] залишили нам у спадок “безцінне багатство” – фольклор, який вони збирали та відроджували у танцювальних композиціях “Гуцулка”, “Аркан”, “Півторак”, “Бойківчанка”, “Коломийка”, “Вишівський веселий”, “Долинський дрібонький” і багато інших.

Мета статті – обґрунтувати провідну роль фольклорних танців етнографічних груп Прикарпаття в системі українського народного танцю, виявити особливості їхніх спільних та відмінних рис.

До етнографічного регіону Прикарпаття належать такі етнографічні групи: Бойківщина, Гуцульщина, Лемківщина, Опілля, Покуття.

Хореографічне мистецтво Прикарпаття відображає в собі автентичність кожної етнографічної групи, які зберегли у фольклорі багато цікавих танців. Тому закономірно виникає питання про те, що вплинуло на формування хореографії цих етнографічних груп? Чому прикарпатці по-різному танцюють “Коломийку”, але всі? Тому що стилістичні умови тої чи іншої групи формуються залежно від характеру праці, побутових умов, в яких живуть люди певного району, а також від суспільно-економічних і культурних взаємозв’язків сусідніх районів. Усе це відповідним чином відбилося на танцювальному мистецтві. Процеси народження і формування того чи іншого танцю відбувалися по-різному, але в основі їх завжди лежала діалектична взаємодія колективної та індивідуальної творчості, коли рухи, фігури, котрі придумали один чи декілька хореографів або танцюристів, видозмінювали багато інших, збагачуючи їх своєю фантазією [4, с. 297].

Збереження автентичності в розвитку народної хореографії бойків відображено в танцях, які мають багато спільного зі східними сусідами – гуцулами, але бойки виконують танці спокійніше, плавніше та вільніше, на трохи зігнутих у колінах ногах. Роман Гарасимчук вважає, що основні українські риси бойківських танців збагачені специфічними особливостями, притаманними для бойківського хореографічного мистецтва. У праці “Народні танці українських Карпат. Бойківські і лемківські танці” він зазначив: “Бойківські танці виконуються легко, плавно, з незначним згинанням коліна” [10, с. 63].

До зразків народної хореографії на Прикарпатті можна віднести такі бойківські танці, як: “Бойківчанка”, “Долинський дрібонький”, “Вишківський веселий”, “Любаска”, “Бойківські забави”.

“Бойківчанку” поставив у 1965–1966 роках Володимир Петрик – балетмейстер Гуцульського ансамблю пісні і танцю. Композиція була окремим хореографічним номером у репертуарі ансамблю. За основу музичного супроводу для танцю взято бойківську народну пісню “Чорні очка як терен”, музичний розмір, якої 2/4. Це парний танець, побудований на рухах, що відображають манеру виконання бойківського характеру: крок з підскоком, бокові кроки, дрібні переступання, присядка-м’ячик, підскоки в повороті, випадки та ін. Основне завдання, котре визначив балетмейстер, – це показати красу дівчини-бойківчанки, спритність та дотепність молодих юнаків. У 1991–1992 роках танець “Бойківчанка” поставлений як вокально-хореографічна композиція під назвою “Ой піду я межі гори там, де живуть бойки”; балетмейстером-постановником був Іван Курилюк (тепер він – балетмейстер Державного Академічного ансамблю пісні й танцю “Гуцулія”). За основу взята пісня “Ой піду я межі гори” – слова народні, музика А. Кос-Анатольського:

*Ой, піду я межі гори,  
Смерикові ліси-бори.*

*Ой, піду я межи гори,  
Там, де живуть Бойки...*

Вокально-хореографічна композиція складається з кількох частин: вихід жіночої вокальної групи, вихід чоловічої вокальної групи, бойківські коломийки, вихід жіночої танцювальної групи, вихід чоловічої танцювальної групи, загальний танець.

Танець “Долинський дрібонький” поставили у 1974–1975 роках Володимир Петрик та Алла Зібаровська. Балетмейстери провели безцінну дослідницьку роботу в с. Вишків Долинського району Івано-Франківської області. Вивчаючи звичаї і традиції цього краю, хореографи-дослідники зібрили фольклорний матеріал та створили танець при народному ансамблі танцю “Веселка” (м. Долина), керівником якого була А. Зібаровська. Танець побудований на легких рухах з витонченою манерою виконання: легкий біг, дрібні переступання, незначні підскоки та зіскоки, припадання, прості присядки з розворотом корпусу. Хореографічна лексика проста, зате гордовитість надає танцю легкості, індивідуальності, цікаві фігури та переходи, музичний розмір 4/4. У той період колектив мав представляти Україну на Міжнародному фестивалі в м. Закопане (Польща), тому необхідний був фольклорний танець, який зацікавить глядача побудовою, атрибутикою, відобразить культурні цінності українського народу. Постановка стала взірцем серед інших танців та доповнила український народний танець новим шедевром хореографічного мистецтва.

“Вишківський веселий” поставила у 1985–1986 роках Лариса Медведєва при народному ансамблі танцю “Веселка” (м. Долина), де вона працювала репетитором. Музичний розмір танцю 2/4 – це швидкий, запальний та веселий парний танець, побудований на таких рухах: простий біг, біг з високо піднятими колінами вперед, бокові випади, притупи, тропіток, підскоки в повороті. Більшість хореографів допускають похибку – відносять “Вишківський веселий” до закарпатського танцю. Насправді ж с. Вишків Долинського району на Івано-Франківщині межує із Закарпатською областю, тому в костюмі та хореографічній лексиці є схожі елементи, але манера виконання “приземленіша” (без високих підскоків).

Бойківський танець “Любаска” поставив у 1989 році Федір Даниляк, викладач Калуського культурно-освітнього училища (нині – Калуського коледж культури і мистецтв). Це була плідна дослідницька робота балетмейстера зі створення бойківського танцю. Фольклорний матеріал для танцю викладач підібрав у Калуському районі. За основу музичного супроводу взята пісня “А калина, а калина не верба”, розмір якої 2/4. Танець виконують у парах та побудований на таких рухах: підскоки, перемінний біг, полька в повороті, бокові переступання, легкий біг, випади, перескоки, зіскоки, цікаві положення рук у парі, робота корпусом. Постановка весела, жартівлива та відображає стосунки хлопця з коханою дівчиною, яку він лагідно називає “Любаскою”. Підбір фольклорного матеріалу та здібності балетмейстера допомогли створити народно-сценічний танець із збереженням першооснови – автентичності.

Хореографічне мистецтво Гуцульщини сформоване протягом багатьох століть. Елементи танців відтворюють фізичні й моральні ознаки гуцулів, кращі риси їх характеру, побут та історичне минуле, культуру, їхні погляди, розуміння краси. “Із стародавніх часів танок відображав життя, діяльність, почуття людини. Дослідники первісної культури неодноразово підкреслювали, що танок був невіддільний од пісні” [6, с. 11]. Кожен гуцульський танець цікаво побудований, а сюжет логічно обґрунтований. Танці виконують переважно від повільного до швидкого темпу, але є старовинні хороводи, що мають повільний темп. Серед цікавих фольклорних танців можна виділити наступні: “Гуцулка”, “Півторак”, “Лісоруби», “Гайдук”, “Цвячок”, “Коломийка” і багато інших. Цікаві фольклорні танці має у репертуарі відомий ансамбль родини Ванджураків-Ілюків зі с. Віпче Верховинського району Івано-Франківської області. Цей колектив існує вже більше чверті століття. За цей період аматори встигли побувати в різних куточках України і навіть близького й далекого зарубіжжя. Вони прославляють свій край, відроджують та підтримують національну культуру, звичаї. Цей колектив має дуже цікавий автентичний і лексичний матеріал з гуцульського танцю, який можна вивчати й досліджувати.

Роман Гарасимчук поділив гуцульські танці на коломийкові, сюжетні коломийкові, козачкові, похідні й балансовидні. Він одним із перших в українській етнографії звернув увагу

на наукову продуктивність картографічної методики у народознавчих дослідженнях та класифікації музичних матеріалів [9, с. 9].

Цей поділ пов'язаний насамперед з метрично-ритмічною будовою, хореографічною лексикою та структурою танців. Відомий танець “Гуцулка” складається переважно з трьох частин. Перша частина загальна за характером, швидка, темпераментна і динамічна. В другій частині кожна пара виконує соло, в якому всі виконавці демонструють спритність і запальну вдачу. Третя частина – фінал. Наростає темп музики, рухи стають дедалі складнішими.

Чоловічий танець “Опришки” репрезентує танець карпатських повстанців, які боролися за визволення поневоленого народу. В цьому танці є соліст (ватажок), який, на думку багатьох балетмейстерів, символізує образ Олекси Довбуша. Олекса Довбуш був символом мужності й нескореності. Тому про нього складено безліч переказів, оповідань, легенд та пісень, танців.

“Аркан” – це старовинний гуцульський танець, який за музичною і хореографічною структурою є окремим твором, що “прожив” довгі роки на Гуцульщині. Як зауважив Роман Гарасимчук у монографії “Танці гуцульські” (опублікована польською в 1939 році у Львові), старі гуцули кажуть, що аркан у них існує віддавна. Але на якийсь час танець зник через те, що під час Першої світової війни чоловіків-гуцулів не було вдома. “Цей танець знову поширюється з 1925–1928 рр., а виконує його виключно молодь (рідко старші), яка вивчила його в післявоєнні часи” [9, с. 311]. Інша версія походження танцю “Аркан” пов'язана з ремісниками та гуцулами, які працювали в Румунії та служили в австрійських полках, розміщених на Буковині. Протягом усього танцю виконують основний крок – “аркановий крок”, що починається завжди з правої ноги. Танець виконують по колу. Соліст у цьому танці виконує роль ватажка, який сам веде танець, тобто віддає вказівки (команди) іншим танцюристам: “батько спить”, “по холевах”, “а збудім”, “вже зоріє”. Кожна з цих команд супроводжується певною хореографічною лексикою.

Майже в кожному гуцульському танці своя цікава побудова малюнку танцю. Глядачі завжди із захопленням дивляться на “вежу”. Вона будується у два або й три ряди. Одні хлопці стоять, інші стають на плечі, утворюючи верхній ряд. Також цікава побудова “плотогоні”. Ряд танцівників імітують рухами бурхливу гірську річку, а на задньому плані сцени чоловіки будували ряд (пліт). Так утворювали пліт – бокор, а на плечах тримали соліста, який називався Бокораш. Він ніби стояв спереду плоту і спеціальними веслами-стернами управляв ним.

Обрядові танці супроводжували також сімейний побут гуцулів. Найбільше звичаїв, пов'язаних з танцями, зберегла весільна гуцульська обрядовість. Танець дружби і дружки, перев'язаних рушниками в колі весільних гостей, за яким спостерігав молодий на коні, нагадував хореографічною структурою колядні танці-величання, побажання добра. Він був одночасно і формою освячення знайомства дружби та дружки, адже весілля на Гуцульщині ставало інколи єдиним приводом для спільного гуляння молоді з віддалених присілків і садіб високогірних поселень. Центральним на гуцульському весіллі є танець молодого подружжя в колі весільних гостей. У ньому – не тільки побажання родинного добра молодій парі, а й освячення подружнього зв'язку.

У репертуарі кожного хореографічного колективу Прикарпаття є танці в гуцульському стилі, які цікаві різноманітністю, темпераментом, обрядовістю.

Хореографічне мистецтво Покуття почав вивчати видатний український балетмейстер, етнограф, артист Ярослав Чуперчук. Саме він відновив фольклорні покутські танці “Голубка” та “Кокетка”.

Танець “Голубка” – старовинний танець, що побутує на Покутті. Виконують весело, стрімко, темпераментно. Чоловіки в цьому танці імітують голубів, а дівчата голубок. Дівчата походжають гордовито, поводяться поважно. У фольклорному танці є ведучий, який дає вказівки іншим парам: “голуб хоче їсти”, “голубка хоче пити”, “голубка несе гніздо”. Ці вказівки можуть бути різними, вони залежать від спритності ведучого. В сценічній обробці танець “Голубка” дещо відрізняється як за хореографічною лексикою, так і за костюмами.

Танець “Кокетка” описала заслужений працівник культури України, український балетмейстер, етнограф Дана Демків [14]. Він побудований на легких синкопованих підскоках, цікавій зміні малюнку та оригінальному спілкуванню в танці дівчини й хлопця. Уже назва танцю



дає змогу зрозуміти його зміст. Кокетка – це вихована, скромна, але водночас грайлива дівчина, яка демонструє парубкові грацію та витонченість. У танці використовують цікаві позиції корпусу, рук, голови в парах, характерні для покутянського характеру.

Також на Покутті поширений жартівливий народний танець “Гонивітер”. Гонивітер, жевжик, джигун, ловелас – так називали парубка, ласого до дівчат. У сценічній обробці танцю беруть участь парубок та дві дівчини. Юнак у танці заграє з кожною дівчиною. В розв’язці танцю дівчата залишають парубка.

Опілля є західним продовженням подільського етнографічного ареалу, що належить до зони Прикарпаття. Це – територія північно-західної частини Подільської височини у межах Львівської, Івано-Франківської і центрального західного виступу Тернопільської областей. З етнографічного погляду згадана територія досліджена слабо, хоч уже сам її простір, розміщення між Волинню, Поділлям та Прикарпаттям, становить чималий науково-пізнавальний, зокрема історико-етнографічний інтерес. Археологічні пам’ятки засвідчують давню заселеність цього краю.

Мало вивчене, зокрема, хореографічне мистецтво Опілля. Питання розвитку народного танцю потребує подальших досліджень. Ще не один науковець, який досліджуватиме Опілля, скаже своє слово про цей цікавий самотній етнографічний район.

Витоки лемківської хореографічної культури відображаються у звичаях, обрядах, окремих рисах матеріальної культури в одязі, їжі тощо. Багатівікове спілкування з поляками, словаками, угорцями, чехами залишило неабиякий слід у традиційній духовній і матеріальній культурі лемків, а також у розвитку народного лемківського танцю. Народні танці лемків, переселенців з північних районів Західних Карпат, із Польщі, мають основні елементи загальноновизнаних народних танців.

Лемківський танець “Карічка” походить від словацької назви кола. Танець побутує здебільшого на Закарпатті, але його залюбки виєонують і лемки, які проживають у Словаччині та Польщі. У побудові танцю основним малюнком є коло, що розпадається на менші кола. Рухи танцю наближені до словацьких. Характерним є кружляння в парах і в загальних малюнках.

Серед фольклорних весільних танців – “Обертак”, “Потряска”, “Круглий”, “Викручана”. Назви цих танців говорять самі за себе.

Танець “Обертак” виконують першим у весільних обрядах. Його функція була такою важливою, як коломийка на Гуцульщині. Сюди входили різноманітні оберти в парах.

“Потряска” – базований на головних елементах вальсу. Назва танцю свідчить про те, що танцівники виконують легкі потрясіння корпусом.

“Круглий” – означає коло, яке творять танцівники.

“Викручана” називають ще й “гусячим танцем” і виконують після весільного обіду. Назва танцю означає викручування танцюристів під час танцювання.

Лемківські народні танці виконують переважно по колу, вони носять фольклорний характер. Деякі танці супроводжують вигуками. У ході танцю танцівники виконують не один, а підряд кілька танців. Починаючи із загального танцю, юнаки та дівчата переходять на змагання між собою, показуючи майстерність. Це супроводжується притупами, плескачами, вигуками та співом. Трапляються створені лемками танці, в яких певну роль відіграли також елементи представників інших національностей: поляків, угорців, словаків, чехів.

Отже, хореографічне мистецтво як один з видів мистецької палітри етнографічних груп Прикарпаття має глибинні витoki і традиції. На них базовані закономірності й тенденції сучасного хореографічного мистецтва. Варто зазначити, що систематизація історичних даних, на основі яких розробляли перспективне збереження історично сформованих стилевих особливостей танців Прикарпаття, дає змогу в майбутньому глибоко вивчати хореографічну лексику, характер і манеру виконання танців Івано-Франківської області.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Авраменко В. Українські національні танки, музика і стрій / В. Авраменко. – Вінніпег, 1947. – 80 с.: іл.

2. Балетмейстери – Володимир Петрик [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <http://barvinochok.com.ua/index.php/uk/dance/556-2011-02-04-23-40-45?start=8/>
3. Балетмейстери – Чуперчук Ярослав [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <http://barvinochok.com.ua/index.php/uk/dance/556-2011-02-04-23-40-45?start=3/>
4. Бігус О. О. Стильові особливості народної хореографічної культури Прикарпаття / О. О. Бігус // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. / НАКККіМ. – К. : Міленіум, 2011. – Вип. 19. – С. 288–298.
5. Бігус О. О. Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону: монографія / О. О. Бігус. – Київ : Ліра-К, 2015. – 182 с.
6. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю / Г. Боримська. – К. : Мистецтво, 1974. – 134 с.
7. Василенко К. Ю. Український танець: [підруч. для студентів ін-тів культури] / К. Ю. Василенко; Ін-т підвищення кваліфікації працівників культури. – Київ, 1997. – 281 с.
8. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю / В. М. Верховинець. – 5-те вид., доп. – К. : Муз. Україна, 1990. – 150 с.
9. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Кн. 1. Гуцульські танці / Р. Гарасимчук // Ін-т народознавства НАН України. – Львів, 2008. – 608 с.
10. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Кн. 2. Бойківські і лемківські танці / Р. Гарасимчук // Ін-т народознавства НАН України. – Львів, 2008. – 318 с.
11. Голдрич О. Хореографія: посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю / О. Голдрич – Львів : Край, 2003. – 160 с.
12. Грабовецький В. Ілюстрована історія Прикарпаття: тисячолітній літопис Гуцульщини / В. Грабовецький. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2004. – Т. 3. – 464 с.
13. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України / А. Гуменюк. – Київ : Вид-во АН УРСР, 1963. – 235 с.
14. Демків Д. Ярослав Чуперчук: феномен гуцульської хореографії / Д. Демків. – Коломия : Вік, 2001. – 167с. : іл., ноти.
15. Затварська Р. Маєстро гуцульського танцю / Р. Затварська. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2002. – 160 с.
16. Стасько Б. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини / Б. Стасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2004. – 312 с.

#### REFERENCES

1. Avramenko, V. (1947), *Ukrainski natsionalni tanky, muzyka i strii* [Ukrainian national dances, music and costume], Vinnipeh, (in Ukrainian).
2. *Baletmeistry* [Ballet masters] – Volodymyr Petryk. Electronic resource, available at: <http://barvinochok.com.ua/index.php/uk/dance/556-2011-02-04-23-40-45?start=8/> (in Ukrainian).
3. *Baletmeistry* [Ballet masters] – Chuperchuk Yaroslav. Electronic resource, available at: <http://barvinochok.com.ua/index.php/uk/dance/556-2011-02-04-23-40-45?start=3/> (in Ukrainian).
4. Bihus, O. O. (2011), Stylistic features of folk choreographic culture of Prykarpattia, *Mystetstvoznavchi zapysky NAKKKiM* [Journal of National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts. Art notes] Kyiv, Milenium, vol. 19, pp. 288–298. (in Ukrainian).
5. Bihus, O. O. (2015), *Narodno-stsenichna khoreohrafiia Prykarpatskoho rehionu* [Folk-stage choreography of the Precarpathian region], Kyiv, Lira-K, (in Ukrainian).
6. Borymska, H. (1974), *Samotsvity ukrainskoho tantsiu* [Gems of the Ukrainian dance], Kyiv, Mystetstvo, (in Ukrainian).
7. Vasylenko, K. Yu. (1997), *Ukrainskyi tanets* [Ukrainian dance], Kyiv, (in Ukrainian).
8. Verkhovynets, V. M. (1990), *Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu* [Theory of Ukrainian folk dance], Kyiv, Muz. Ukraina, (in Ukrainian).
9. Harasymchuk, R. (2008), *Narodni tantsi ukrainsiv Karpat. Kn. 1. Hutsulski tantsi* [Folk dances of the Ukrainians of the Carpathians. Book 1. Hutsul's dances], Lviv, Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. (in Ukrainian).

10. Harasymchuk, R. (2008), *Narodni tantsi ukraintsiiv Karpat. Kn. 2. Boikivski i lemktivski tantsi* [Folk dances of the Ukrainians of the Carpathians. Book 2. Boyko's dances], Lviv, Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. (in Ukrainian).
11. Holdrych, O. (2003), *Khoreohrafiia* [Choreography], Lviv, Krai. (in Ukrainian).
12. Hrabovetskyi, V. (2004), *Iliustrovana istoriia Prykarpattia : tysiacholitnii litopys Hutsulshchyny* [Illustrated History of Prykarpattia: Millennium Lithograph of Hutsulshchyna], Ivano-Frankivsk, Nova Zoria. (in Ukrainian).
13. Humeniuk, A. (1963), *Narodne khoreorafichne mystetstvo Ukrainy* [Folk choreographic art of Ukraine], Kyiv, The publishing house of the Academy of Sciences of the USSR. (in Ukrainian).
14. Demkiv, D. (2001), *Yaroslav Chuperchuk: fenomen hutsulskoi khoreografii* [Yaroslav Chupcherchuk: The phenomenon of Hutsul choreography], Kolomyia, Vik. (in Ukrainian).
15. Zatvarska, R. (2002), *Maestro hutsulskoho tantsiu* [Maestro of Hutsul dance], Ivano-Frankivsk, Misto NV. (in Ukrainian).
16. Stasko, B. (2004), *Khoreorafichne mystetstvo Ivano-Frankivshchyny* [Choreographic art of Ivano-Frankivsk region], Ivano-Frankivsk, Lileia. (in Ukrainian).

УДК 78. 421; 78.25; 78.2i

Янь Чжихао

### ШЛЯХИ ПРОНИКНЕННЯ ФОРТЕПАННОГО МИСТЕЦТВА У КИТАЙСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР

*У статті досліджено ранні приклади проникнення у Китай зразків мистецтва європейських клавійних інструментів. Розглянуто приклади європейського клавірного репертуару, що спорадично з'являвся в Китаї у XVII–XIX ст.; діяльність західних та українських місіонерів; установки провідних ідеологів Китаю Тань Ситун і Сунь Ятсена, що сприяли посиленню зацікавлення мистецькими колами Китаю європейським клавірним мистецтвом. Охарактеризовано значення ролі місіонерів та ідеологів Китаю, а також наслідків експансії іноземних колонізаторів у процесах впровадження в китайський культурний простір фортеп'янного мистецтва і педагогіки.*

**Ключові слова:** фортеп'янне мистецтво, місіонерська діяльність, ідеологія, клавірний репертуар, співпраця із Заходом.

Янь Чжихао

### ПУТИ ПРОНИКНОВЕННЯ ФОРТЕП'ЯННОГО ИСКУССТВА В КИТАЙСКОЕ КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО

*В статье исследованы ранние примеры проникновения в Китай образцов искусства европейских клавишных инструментов. Рассмотрены примеры европейского клавирного репертуара, который спорадически появлялся в Китае в XVII – XIX вв.; деятельность западных и украинских миссионеров; установки ведущих идеологов Китая Тань Сытун и Сунь Ятсена, которые содействовали усилению заинтересованности художественными кругами Китая европейским клавирным искусством. Охарактеризовано значение роли миссионеров и идеологов Китая, а также последствий экспансии иностранных колонизаторов в процессах внедрения в китайское культурное пространство фортеп'янного искусства и педагогики.*

**Ключевые слова:** фортеп'янное искусство, миссионерская деятельность, идеология, клавирный репертуар, сотрудничество с Западом.

THE WAYS OF PENETRATION OF FORTEPIANO ART  
IN CHINESE CULTURAL SPACE

*The first key instrument of European example appeared in China in the very end of XVII cent., when at the court of emperor Kansi (1654–1722 ) was already existed the music making on the clavichord. In the context of spreading some leaks investigation in China of clavier art arises the fact of serious interest by the emperor of eastern and western music and drawing by him to the court the most authoritative those days teachers-missioners, who by the Pope's authorization were sent to China with spiritual mission.*

*In China from the beginning of XVII cent. there were many Christian church missioners from the West: Fleming Ferdinand Verbist, Italians Mario Ricci and Teodoriko Pedrini, Portuguese Tomas Pereira, French Jean Francois Herbilion and Josef Amino, from America – Semuel Robins Broun, Jung John Allen and others.*

*The first concert of Chinese musical history where the composition of European music was sounded, was the Ode to Horazio, which the choir of eunuchs under the Italian missioner – jesuit Mario Ricci guidance performed for the Kansi emperor.*

*In the crossing conditions of very distant civilizations of East and West the religion became the core of intercultural contacts. The biggest influence on the art of Far East development made the Christian religion validation.*

*Chinese and western music historians show the sources of penetration to China the European clavier instruments and separate clavier compositions of western European composers through the western missioners activity. Their activity became very important on the road of stable continuity achievement in the professional fortepiano education.*

*Among first examples of compositions performed by western European composers in China – play of J. F. Ramo, “Un appels un oiseaux” and “Les Sauvages”, F. Kuperen “Butterfly”, “Znicky”, “Faithful” and dances from clavier suite by J. Shambonier “Saraband” and “Garbage”. An important role belongs to the missioner from Ukraine: Demian Mnogogrishnyi, archimandrites Ilarion Legayskyi and Antony Platkowskyi. The result of their being in China became the Christian doctrine development activation assistance, which caused the Chinese population interest to the eastern European music tradition: church singing learning, European system of notes writing. The Worship in Christian churches was in the same way as it was in catholic – in accompaniment of clavier-winds small organ.*

*The beginning of the serious changes period became the period of XIX cent. As a result of English, German, French influence on China the national liberation movement took place. The founders of its ideology became Tan Sytun and Sun Jatsen. While the strive of finishing with foreign colonizers power domination, they started the activity with democratization of the society and separately supported the spreading of European forms of cultural life. That has appeared in the sphere of education – the foreign teachers-musicians support in Chinese educational institutes of western form of fortepiano play teaching.*

*The weak position of cultural infrastructure of Chinese state positively assisted fastening of the common development of artistic processes. As separated influence – rebel movement against the domination of Manchu dynasties, movement against expansion of foreign colonizers and in spite of this – start of the active open cooperation with West on the all levels supported gradual distribution of the cultural life forms.*

*The period of the end of XIX-beginning of XX cent. became the beginning of the Chinese art approach to the European art and its separate achievement – fortepiano performing and composing art.*

**Key words:** piano art, missionary activity, ideology, clavier repertoire, cooperation with the West.

Аналіз шляхів проникнення фортепіанного мистецтва у китайський культурний простір показав недослідженість у сучасних музикознавчих працях даної важливої проблеми і дав змогу вперше виявити низку невідомих фактів щодо побутування клавірного репертуару в Китаї упродовж XVII–XIX ст., а також визначити важливу роль впливу установок провідних ідеологів та результатів взаємодії китайських музикантів за колоніальної політики західних держав.

Автори музикознавчих досліджень дану проблематику спеціально не розкривали, але окремі її складові висвітлено в низці публікацій китайських та українських дослідників. Окремі приклади раннього музикування на клавикорді та ознайомлення китайців з європейським репертуаром знаходимо у працях Бянь Мен [2], Лю Чі [3], Фень Венці [5], Цянь Женькан [8], Янь Ін Лю [10]. Значення утвердження у Китаї християнства як стрижня міжкультурних контактів Далекосхідного регіону розглянуто у працях Фен Венці [5], С. Хантінгтона [7]. Про музичну діяльність єзуїтів-місіонерів ідеться у працях Лю Чі [3], С. Айзенштадта [1] і Бянь Мен [2]. Про міжкультурну співпрацю китайських і західних педагогів у ранніх навчальних закладах Китаю – в статтях Фен Венці [5] і Янь Ін Лю [10]. Допомогу в дослідженні склали інтернет-ресурси [4] та енциклопедичні видання [6].

Мета статті – дослідити комплекс шляхів проникнення фортепіанного мистецтва у китайський культурний простір упродовж XVII–XIX ст. – місіонерської діяльності представників Західної Європи, Америки й України, зразків першого концертного виконання творів західноєвропейських композиторів, впливу національно-визвольної ідеології та колоніальної експансії.

Щодо історії проникнення в Китай західних здобутків у галузі клавірного мистецтва, то перший клавірний інструмент європейського зразка з'явився тут дуже рано – ще у кінці XVII століття. Відомо, що у цей час при дворі імператора Кансі (1654–1722), якого його сучасники і теперішні історики характеризують як особливо обдарованого у різних видах мистецтва, вже відбувалося музикування на клавикорді [3, с. 12]. Проте це свідчення ще не вказує на увагу китайської придворної еліти до досягнень європейців. Китайська дослідниця Бянь Мен зазначила, що в Китаї упродовж XVII–XVIII ст. “єдиними людьми, які вивчали гру на клавикорді та користувалися цим інструментом, були сам імператор Кансі й один з його придворних музикантів <...>. Інші ж клавірні інструменти китайцям не були відомими ” [2, с. 15–16].

Однак усе ж є відомості про функціонування у християнських храмах Китаю початку XVII ст. клавірно-духового портативного органу, що його завезли до Китаю західні місіонери. Орган сприймали на китайській території найбільш широко й органічно, бо саме тут ще від III тис. до н. е. був поширеним його прямиий попередник – орган шен<sup>1</sup>.

Про знання у Китаї європейських органів і клавикорда ще у XVII ст. стверджує й російський дослідник С. Айзенштадт, який зазначив, що разом з клавикордом до Пекіна намагалися завезти й кілька портативних органів [1, с. 105]. Стосовно навчання Кансі гри на клавикорді, то цей науковець вказує, що імператора навчав голова духовної місії Фердинанд Вербіст – фламандський теолог і місіонер (1623–1688) [6, с. 443].

Важливим у контексті дослідження витоків поширення у Китаї клавірного мистецтва є факт великого зацікавлення Кансі музикою – як східною, так і західною, а також те, що він залучив до двору найкращих і найавторитетніших тогочасних учених музичного мистецтва. Коли музичних знань Вербіста стало недостатньо, імператор запросив досвідченого музиканта з міста Макао, яке від XVI до кінця XX ст. було португальською колонією, Томаса Перейру [1, с. 105], а згодом й італійського монаха та композитора Теодоріко Педріні (1671–1746), якого за дорученням Папи Римського Климента XI теж було відряджено до Китаю з духовною місією [4].

<sup>1</sup> Орган шен – китайський язичковий музичний інструмент. Стародавні легенди свідчать, що його звучання асоціювалося з голосом фантастичного птаха фенікса. Це перший в історії попередник органів, його широко використовують у китайській світській музиці.

Навчаючись у західних місіонерів гри на клавикорді, Кансі першим серед китайців звернув увагу на європейську музичну культуру. В історії сходження клавикорду у китайському придворному побуті важливим постає факт, на який вказує Цянь Женькан, – що під керівництвом італійського місіонера-єзуїта Маріо Річчі спеціально для імператора Кансі хор євнухів виконував оду Горация в супроводі клавикорда [8, с. 129]. Це виконання можна вважати першим у музичній історії Китаю концертом, в якому прозвучав твір європейської музики.

Перші “заморські” вчителі гри на клавикорді – Перейра і Педріні навіть створили підручник з основ європейської музики<sup>1</sup> [2, с. 131], проте стійких традицій клавирного мистецтва у цей ранній період закладено ще не було.

Збереглося багато свідчень про велику увагу імператора до збереження та зміцнення ідеології і позицій конфуціанства, про стиль його керівництва державою, який відзначався приділенням великої уваги розвитку культури Китаю й покровительством наукам і мистецтвам, що сприяло успішності його правління та зміцненню імперії як централізованої держави. Стиль правління Кансі відзначався далекоглядністю й “віротерпимістю”. Про це свідчить особлива довіра імператора до єзуїтів, які постійно залишалися його найдовіренішими радниками. Як умілий адміністратор, розумний і далекоглядний політик Кансі припинив у Китаї гоніння на християн. Головним наслідком його релігійних переконань стало створення Указу єзуїтів (1692), що дозволяв проповідувати у Китаї християнство і навіть залучати до християнства китайців [3, с. 15].

Розглядаючи історичні факти, що вказують на давні приклади застосування клавирних у придворному побуті імператорських родин, варто зазначити, що китайська культура, незважаючи на невпинне природне бажання китайців постійно навчатись і переймати досвід інших, упродовж тисячоліть залишалася закритою до вкорінення європейських здобутків. У музичному житті це проявилось в тотальному захопленні національним мистецтвом – увагою до розширення асортименту та еволюції вже наявних національних музичних інструментів, потужним розвитком вокального та інструментального виконавства і, що найважливіше – розвитком національного придворного музично-театрального мистецтва в органічно нерозривній дії усіх його складових елементів – співу, інструментальної гри, танцю, костюмів та гриму, поезії, декламації тощо.

Попри справді дуже раннє завезення до Китаю клавикорда, що здійснили місіонери з Європи й Америки, доцільно зауважити, що проникнення клавирних інструментів тривалий час було випадковим та одиничним.

В умовах перетину дуже віддалених цивілізацій Сходу й Заходу саме релігія виступила стрижнем міжкультурних контактів. Автор концепції етнокультурного розподілу цивілізацій Семюел Хантінгтон (*Samuel Huntington*) у праці “Зіткнення цивілізацій” (2003) зробив прогноз глобального розвитку всієї земної цивілізації. Вчений уперше зазначив, що найсильніше на розвиток мистецтва на Далекому Сході (у нашому випадку – фортепіанного мистецтва в Китаї) вплинуло утвердження християнства [7].

Цю думку розвивають і китайські дослідники Лю Чі [3], Фен Веньці [5], Янь Інью Лю [10], які документальними прикладами підтверджують факти, що західні місіонери завезли до Китаю перші приклади музичних творів європейських композиторів для клавесина і клавикорда, щоправда, не наводячи даних про їх практичне використання.

Серед перших з них – кілька творів французьких клавесиністів: п’єси Ж. Ф. Рамо “*Un appels un oiseaux*” (“Перегук птахів”) і “*Les Sauvages*” (“Дикуни”) [10, с. 295], танці з клавирних сюїт основоположника французької клавесинної школи Ж. Шамбоньєра і Ф. Куперена [5, с. 78], а також оздоблені значно більшою орнаментикою п’єси засновника жанру клавесинної сюїти “Метелик”, “Жниці” та “Вірність” [3, с. 12].

Професор кафедри спеціального фортепіано Московської консерваторії Сергій Айзенштадт стверджує, що роль перших пропагандистів мистецтва гри на фортепіано у Китаї (як і в Кореї та Японії) “майже виключно належала католицьким та протестантським

---

<sup>1</sup> Бянь Мен наводить приклади того, як Перейра і Педріні читали придворному оточенню лекції з теорії європейської музики, що згодом були перероблені у невеликий трактат.

місіонерам” [1, с. 102]; “діяльність місіонерів стала важливою на шляху досягнення стабільної спадкоємності у професійній фортепіанній освіті” [1, с. 102].

Фортепіанне мистецтво Китаю постає пізнім відгалуженням музичної культурної традиції Сходу, яке дуже поступово завойовувало право на окремі сегменти мистецького життя. Отже, китайські й західні музичні історики вказують на джерела проникнення у Китай європейських клавішних інструментів та окремих клавірних творів західноєвропейських композиторів, а згодом і фортепіано саме через діяльність західних місіонерів. Щоправда, в їхніх твердженнях нема одностайності щодо визначення єдиного вектора – європейського чи американського. “Зародження фортепіанної культури мало виражені риси єдиного процесу. При цьому найважливішим параметром, що зумовив своєрідні риси проходження даного періоду в Далекосхідному регіоні (маємо на увазі також Корею, Японію та Індію. – Я. Ч.), слід вважати визначальну роль християнсько-місіонерської діяльності” [1, с. 109].

Діяльність християнських місіонерів стала одним з найважливіших чинників впливу європейської культури на Китай.

У Китаї від початку XVII ст. перебувало чимало християнських церковних місіонерів із Заходу: італійці – Маріо Річчі й Теодоріко Педріні, португалець Томас Перейра, французи Жан Франсуа Гербільона та Жозеф Аміно, американці – Семюель Робінс Броун, Юнг Джон Аллен та ін.

До цього додамо, що, крім згаданих місіонерів з Заходу, в історії проникнення перших клавішних інструментів до Китаю певну роль відіграли й місіонери з України, активні взаємини з якими розпочалися від 1689 р., коли було підписано Нерчинську угоду. До перших українських представників у Китаї належать військовий, політичний та державний діяч, гетьман Війська Запорізького Дем’ян Многогрішний (1631–1703), вихованець Києво-Могилянської академії, викладач Чернігівського колегіуму, архімандрит Іларіон Лежайський (?–1716) й архімандрит Переяславського монастиря Антоній Платковський (1682–1746). До Пекіна з духовною місією їх почергово скеровував глава Української Православної церкви – у зв’язку із зібранням у Китаї великої кількості російських та українських військовополонених, а також численних купців, які тривалий час перебували у цій країні. Результатом їхньої осілости у Піднебесній стало утворення дуже численних російських і українських національних громад. Однак відсутність православних храмів викликала віддалення та відхід від християнських релігійних канонів і сприяла їх поступовій “китаїзації”. Результатом їхнього перебування у Китаї стало сприяння активізації розвитку там християнського вчення і його сповідання.

Таким чином, до поширення на китайських землях християнської культури активно долучилися й українські місіонери. У результаті їхньої взаємодії із західноєвропейцями в Китаї відбулось ознайомлення з іншою релігією, що вперше зумовило проникнення у середовище китайського населення західної музичної традиції: на території Китаю розпочалося, хоча й епізодично, вивчення європейського церковного співу, системи європейського нотного запису та гри на європейських музичних інструментах.

На початку XVII ст. у Китаї за сприяння італійських місіонерів вперше відбулось відкрили храми католицького богослужіння. Найранішими з них вважають заснований у 1605 р. в Пекіні з ініціативи ієзуїта Маріо Річчі собор Непорочного Зачаття, а у 1723 р. з волі місіонера Теодоріко Педріні – церкву Пресвятої Діви Марії. Є відомості, що богослужіння у цих храмах уперше в Китаї проводили за зразком європейського католицького – в супроводі клавішно-духового інструмента – невеличкого органа [3, с. 15].

Спорадичні випадки використання фортепіано траплялися й упродовж XVIII століття. Наприклад, виконання танців “Сарабанда” і “Гальярда” з клавірних сюїт Шамбоньєра відзначає професор Чжао Сяошен [9, с. 19].

У центрі духовної діяльності Європи XVIII ст. було поширення ідей Просвітництва, потужним знаряддям якого стали науки і нове трактування “Розуму” як основи створення світу. Ідеї європейського Просвітництва і прагнення людини до свободи хоча повільно й слабо, але все ж почали проникати у свідомість консервативного Китаю.

Від початку XIX ст. з нечуваним розмахом активізувалися торгово-економічні відносини Китаю із західноєвропейськими країнами і, як наслідок, посилив вплив західноєвропейської музики та філософії. Ідучи суперечливими шляхами в інших своїх

аспектах, поряд з продовженням процвітання конфуціанської ідеології, ознаки проникнення романтичної філософії залишалася важливими в ідеї держави як форми існування традиції, що поєднує минуле, сьогодення і майбутнє.

Початком доби кардинальних змін по XIX ст.: Тайпінське повстання (1851–1864) та війна з Японією (1894–1895) розпочали розгортання у Китаї повстанського руху за національне визволення проти маньчжурських династій. Хоча Тайпінське повстання було повалено, а у війні з Японією Китай зазнав поразки, наслідки цих подій започаткували поширення впливу іноземних держав, зокрема й у ідеологічній та мистецькій сферах. Унаслідок впливу, зокрема, Англії, Німеччини та Франції розпочався новий виток національно-визвольного руху, характерний посиленням уваги до Заходу на усіх рівнях – політичному, ідеологічному і культурному.

Засновником цього руху став ідеолог Тань Ситун (1865–1898). У “Вченні про гуманність” (“Женьсюе”, китайською – 仁学) він пов’язав традиції китайської філософії з європейськими науками, а фрагментами – й із музикою. Його теза про світ, що безперервно змінюється, і китайське суспільство як його складову частину, котра теж має постійно оновлюватись у всіх сферах своєї діяльності, у т. ч. культурній як домінуючої, відіграла, немов напутнє слово, важливу роль у посиленні зацікавлення з боку мистецьких кіл європейським клавірним мистецтвом.

Важливу роль на шляху розгортання реформаторського руху і розвитку культурної свідомості нації відіграло вчення наступного ідеолога Китаю – Сунь Ятсена (1866–1925), який у прагненні покінчити з пануванням у Китаї влади іноземних колонізаторів, розгорнув діяльність щодо широкої демократизації суспільства, використовуючи до цього співпрацю на усіх рівнях із Заходом.

Закликаючи до боротьби, він бажав за сприяння та допомоги Заходу повалити їхню владу. Хоча постійно нагадував про те, що Китаю загрожує повне іноземне поневолення і що іноземні капіталісти безупинно знищують Китай, все ж для досягнення власної мети – повалення ненависної маньчжурської влади – продовжував співпрацювати з представниками Заходу, опосередковано сприяючи поширенню на території Китаю європейських форм культурного життя. На локальному рівні це проявилось у сфері освіти: в підтримці іноземних учителів-музикантів для впровадження у навчальних закладах Китаю західних форм навчання.

Наприклад, у чоловічих коледжах Шанхаю, що належали англійським колонізаторам, упродовж 1880 – 1890-х рр. за його вказівкою “особливо сприяти” було дозволено і усіляко заохочувалось викладати гру на “інструменті європейської буржуазії – фортепіано” [5, с. 98]. Уроки фортепіано ще не вказують на професійне оволодіння інструментом, бо “мали на меті лише оволодіння початковими навичками гри на інструменті” [9, с. 47].

Факт першого концерту з творів фортепіанної музики, відзначений в історії китайського фортепіанного мистецтва, відбувся лише на початку XX ст. – у 1904 р. у Шанхаї в Клубі німецької еміграції у виконанні знаменитого італійського піаніста і диригента Маріо Пачі.

Отже, слабкий стан культурної інфраструктури китайської держави виявився фактором, що посприяв пришвидшенню загального розвитку її художніх процесів. Як опосередкований вплив – повстанський рух проти панування маньчжурських династій, рух проти експансії іноземних колонізаторів і, всупереч цьому започаткування активного розгортання співпраці із Заходом на усіх рівнях сприяли поступовому поширенню на території Китаю форм західного культурного життя.

Період на зламі XIX–XX ст. став початком наближення музичного мистецтва Китаю до європейської творчості та окремого її здобутку – фортепіанного виконавства й композиторської творчості.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Айзенштадт С. А. Зарождение фортепианного искусства в странах дальневосточного региона / С. А. Айзенштадт // Идеи и идеалы. – Новосибирск, 2012. – С. 101–109.



2. Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю / Бянь Мен. – Пекін : Хуа Ле, 1996. – 181 с. / 卞萌 中国钢琴文化之形成与发展 —北京 : 华乐出版社, 1996. —第181页。
3. Лю Чі. Коли клавикорд з'явився у Китаї / Лю Чі // Китайська музика. – Пекін, 1986. – № 3. – С. 12–15. /刘奇 古钢琴是何时传入我国的//中国音乐 —北京 1986 № 3第12 – 15页。
4. Педрини Теодорико <http://lj.rossia.org/users/kavery/1206008.html>
5. Фен Веньці. Історії взаємовпливів китайської та західної музики / Фен Веньці. – Чанша, 1998. – 234 с. /冯文琦 中国与西方音乐相互影响的历史 —长沙, 1998.—第234页。
6. Фердинанд Вербист // Энциклопедический лексикон. – Санкт-Петербург, 1837. – Т. 9. – С. 443.
7. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон. – Москва : ТСТ, 2003. – 603 с.
8. Цянь Жэнькан. История Шанхайской музыки / Цянь Жэнькан. – Шанхай, 2001. – 694 с. /钱仁康 上海音乐史 —上海, 2001.—第694页。
9. Чжао Сяошен. Шляхи до досягнення мистецтва фортепіанної гри / Чжао Сяошен. – Хунань, 1991. – 263 с. /赵晓生 钢琴演奏之道 —湖南 : 教育出版社, 1991. —第263页。
10. Янь Інью Лю. Історія музики Китаю / Янь Інью Лю. – Шанхай : Шанхайська музика, 1953. – 450 с. /杨荫浏 中国音乐史 —上海 : 上海音乐出版社, 1953. —第450页。

#### REFERENCES

1. Eisenstadt, S.A. (2012), Origin of piano art in the countries of the Far Eastern region, *Idei i Idealy* [Ideas and Ideals], Novosibirsk, pp. 101–109. (in Russian).
2. Bian Me (1996), Formation and development of China's culture, Beijing, Hua Le. (in Chinese).
3. Liu Chi (1986), When the clavichord appeared in China, Chinese music, no. 3, Beijing, pp. 12–15. (in Chinese).
4. Pedrini, Theodorico, electronic resource, available at: <http://lj.rossia.org/users/kavery/1206008.html>. (in Russian).
5. Fen Wenzhi (1998), Stories of Mutual Influence of Chinese and Western Music, Changsha. (in Chinese).
6. Ferdinand Verbist (1837), *Entsiklopedicheskiy leksikon* [Encyclopedic lexicon], St. Petersburg, Vol. 9, p. 443. (in Russian).
7. Huntington, Samuel (2003), *Stolknovenie tsivilizatsiy* [The Clash of Civilizations], Moscow, TST. (in Russian).
8. Qian Zhengan (2001), The History of Shanghai Music, Shanfhai. (in Chinese).
9. Zhao Xiaoshen (1991), Ways to Understand the Art of the Piano Game, Hunan. (in Chinese).
10. Yan Yin Liu (1953), China Music History, Shanghai, Shanghai Music. (in Chinese).

УДК: 78.071.1 (477)

Віктор Бондарчук

#### ДІЯЛЬНІСТЬ ДМИТРА ГНАТЮКА У НАЦІОНАЛЬНІЙ МУЗИЧНІЙ АКАДЕМІЇ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО: ПЕДАГОГІЧНИЙ ДОСВІД ЯК РЕЗУЛЬТАТ І УЗАГАЛЬНЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТА РЕЖИСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

*У статті досліджено діяльність Дмитра Гнатюка у Національній музичній академії імені П. І. Чайковського кінця ХХ – першої половини ХХІ століття. Розглянуто педагогічну роботу митця в координатах його режисерської практики, узагальнено педагогічні звершення майстра у контексті педагогічного та порівняльного методів викладання музичної режисури. Охарактеризовано оперні постановки на сцені Оперної студії НМАУ імені П. І. Чайковського.*

*Простежено динаміку становлення музичної режисури у контексті розвитку музичної освіти в Україні.*

**Ключові слова:** *творча особистість, виконавська інтерпретація, оперне мистецтво, стильові координати, майстер сцени.*

**Виктор Бондарчук**

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ДМИТРИЯ ГНАТЮКА В НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ УКРАИНЫ ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО: ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ОПЫТ КАК СЛЕДСТВИЕ И ОБОБЩЕНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ И РЕЖИССЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

*В статье исследована деятельность Дмитрия Гнатюка в Национальной музыкальной академии имени П. И. Чайковского конца XX – первой половины XXI века. Рассмотрена педагогическая работа мастера в координатах его режиссерской практики, обобщены педагогические свершения мастера в контексте педагогического и сравнительного методов преподавания музыкальной режиссуры. Охарактеризованы оперные постановки на сцене Оперной студии НМАУ имени П. И. Чайковского. Прослежена динамика становления музыкальной режиссуры в контексте развития музыкального образования в Украине.*

**Ключевые слова:** *творческая личность, исполнительская интерпретация, оперное искусство, стилевые координаты, мастер сцены.*

**Victor Bondarchuk**

**ACTIVITIES OF DMYTRO GNATYUK IN THE TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE: PEDAGOGICAL EXPERIENCE AS A CONSEQUENCE AND GENERALIZATION OF PERFORMING AND DIRECTING ACTIVITY**

*The purpose of the study is to highlight one of the stages of the creative biography of Dmytro Gnatyuk and his pedagogical activity. The task of researching the pedagogical activity of D. Gnatyuk in the coordinates of his directorial practice; generalize pedagogical accomplishments of the master in the context of pedagogical and comparative teaching methods of musical directing; to follow the dynamics of the formation of musical directing in the context of the development of musical education in Ukraine.*

*The subject of the research reveals the essential foundations of D. Gnatyuk as a teacher, teacher, director-practice. Focusing on the pedagogical aspect of the creative biography of the artist, we have the opportunity to follow the dynamics of the formation, development, popularization and consolidation of the Ukrainian directorial thought of the new artistic achievements of D. Gnatyuk, his searches, approbation and executive generalizations. Creative way of D. Gnatyuk is formed by the logical development of a creative person whose metric is coordinated with the dynamic movement from the soloist-beginner opera scene to the leading scene master and subsequently the main director of the National Opera of Ukraine and Professor of the Department of Opera and Music Directorate of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.*

*Among the priorities of pedagogical work on the preparation of opera performers, D. Gnatyuk saw, first of all, the departure from the previous traditional tendencies that were formed on the surface practical actor mastering of operatic material. The teacher initiated an in-depth practical assimilation of acting roles during his individual work on the role with the student, with further consolidation in the muse-encyclopedic and orchestral rehearsals.*

*The head of the department dynamically expands the spatial coordinates of the solo artist's preparation. Dmytro Gnatyuk aims to reduce the spatial-performing distance between solo practice and acting art. The teacher clearly positions his own strategy of training students, whose main goal is the gradual adaptation of the soloist to the performance complexes, the gradual formation of his communicative skills, professional representations.*

*D. Gnatyuk was at the root of the professional consolidation of the specialty of the musical director. A comprehensive approach to the knowledge of the essence of disciplines from musical direction has given the opportunity for students of the Bachelor's and Master's degrees, which is the only model in the system of artistic education in Ukraine, to be obtained.*

**Key words:** *creative person, performing interpretation, opera art, style coordinates, master of stage.*

Проблема духовної ідентифікації нації, самобутності її традицій та естетичних пріоритетів актуалізується в системі сучасної суспільної організації. Апелюючи до механізмів створення вітчизняної культурно-мистецької парадигми, формується складна і логічно обумовлена послідовність, детермінована сукупністю структуротворчих факторів, сутність яких складає: соціо-політичний та економічний стан держави, систему міжнародних комунікацій, пріоритети її духовно-мистецького розвитку. Та гостро і динамічно, в контексті кожної народності, нації, держави, постає проблема збереження й культивування їх традицій, самобутності, які у спробі подолати руйнівні поступи сьогодення нескорено артикулюють мотив національної пам'яті, свідомості, духовності.

Однією з вагомих і пріоритетних складових у збереженні національної структурованості є освітня та мистецька ланка, що віддзеркалює рівень держави у просторі світових політичних та культурно-мистецьких парадигм.

Діяльність Дмитра Михайловича Гнатюка увінчала українську музичну культуру потужним мистецьким здобутком у просторі оперного виконавства, режисерської практики та педагогічної діяльності. Дослідження творчої біографії митця стає можливим завдяки численним рецензіям у періодичних виданнях, серед яких: публікації О. Балаша [1], М. Загайкевич [4], Н. Стадник [10]. Об'єктивному аналізу творчості Д. Гнатюка сприяють звертання до архівних матеріалів, а саме: архіву Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка [4], особистого архіву родини Гнатюків [2; 9], архіву Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського [5] та ін.

Мета статті – розкрити один з етапів творчої біографії Дмитра Гнатюка – його педагогічну діяльність. Концентруючи увагу на виконавських зверненнях митця, звернути увагу на динаміку анастасису української музично-освітньої ланки та оперної режисури.

Непорухні виміри поняття “педагог” наштовхують нас на глибокі роздуми, семантичні координати яких сягають далеко за межі звичних і раціонально-виважених визначень у численних словниках, довідниках та енциклопедичних виданнях. Ще стародавні греки трактували слово педагог як “провідник дитини”, особа, яка відповідає за дитину, формує її світогляд, онтологічні засади. Педагог і учень – тісна комунікативна модель, побудована на вістрі потужного життєвого та професійного досвіду, результатами якого є інтонаційна загостреність світовідчуття, рельєфність внутрішніх проявів, структурованість й узагальненість емпіричного досвіду, виваженість і раціональна обґрунтованість у прийнятті рішень та формуванні висновків. Педагог – кульмінаційна фаза у біографіях видатних митців, учених, науковців. Це не тільки досягнення особистості крізь призму накопиченого досвіду – це покликання, потреба, ширше – це стан митця, коли він знаходить своє продовження у новому відображенні – в учневі.

Внутрішньо обумовлені потреби Майстра – виховати творчу особистість через систему взаємозв'язків педагог–учень, наповнити її комунікативну модель стійкими інформативними структурами, які в результаті рефлексії обернуться прогнозованими власною інтерпретацією результатами. Саме в учневі утверджується педагог, продовжує своє подальше зростання і закріплення в соціальній пам'яті, мистецьких здобутках, наукових рішеннях: “Всякий портрет, написаний з любов'ю, – це, по суті, портрет самого художника, а не того, хто йому позував”, – влучно зазначив Р. Елман [13, с. 378]. Досягти рівня майстра, педагога, взірця для наслідування – надзавдання, котре визначає для себе кожна творча особистість, яке стає можливим лише в результаті системного і послідовного руху до зростання, вдосконалення, самоактуалізації.

Творчий шлях Д. Гнатюка сформований закономірним розвитком творчої особистості, метрика якого координована динамічним рухом від соліста-початківця оперної сцени до провідного майстра сцени а згодом головного режисера Національної опери України і професора кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Педагогічний шлях Д. Гнатюка розпочався 1982 року, коли його призначили на посаду старшого викладача Київського педагогічного інституту ім. О. М. Горького [9]. 1983 року на запрошення ректора консерваторії О. Тимошенка Д. Гнатюк очолив кафедру оперної підготовки і займає посаду художнього керівника Оперної студії. Відтоді творча діяльність Дмитра Михайловича тісно переплелася з педагогічною і стала тим стимулюючим фактором, який на все життя пов'язав його ім'я з вихованням молодих оперних виконавців: “Дуже відрадно, що невичерпне джерело його творчості розкрилось і в даруванні педагога-режисера, який любить свою справу, вміло передаючи досвід студентам” – зазначив під час засідання кафедри оперної підготовки викладач Г. Ткаченко [2].

На посаді завідувача кафедри Д. Гнатюк активно впроваджував нові механізми роботи Оперної студії, розширював її творчі координати та динамічно культивував оперне виконавство у контексті визначених програмою постановок зі студентами, акторами-початківцями.

Із цього часу Оперна студія почала налагоджувати тісні контакти співпраці з провідними мистецькими установами Києва. До постановок на її сцені, з ініціативи Д. Гнатюка, запрошували диригентів і солістів театрів, серед яких: Р. Дорожівський (диригент), М. Френкель (художник-постановник), І. Несміянов, В. Жмуденко, С. Шокало, Ф. Мустафаєв, Г. Васько (солісти-вокалісти) [5, с. 40]. Студія брала активну участь у численних виконавських конкурсах, серед яких Республіканський конкурс на краще виконання сучасних радянських пісень про працю в рамках Всесоюзного музичного фестивалю “Київська весна” та конкурсів з метою визначення кращих мистецьких колективів усіх консерваторій України. Консерваторія стала осередком потужного культивування виконавських традицій у контексті різних виконавських форм, жанрових координат, стильових тенденцій. Практика таких творчих заходів – важливий стимулюючий аспект підсилення мистецької ланки не тільки у виконавській сфері, вона значно зміцнила позиції розвитку професійно-академічного виконавства на рівні українського суспільства та державного простору. Підтвердженням цього є факт внесення у програму державних мистецьких заходів Міністерства культури України і конкурсу на краще виконання сучасних радянських пісень про працю в рамках Всесоюзного музичного фестивалю “Київська весна”. Колегія Міністерства культури УРСР видала постанову (№ 1/11-б від 18. 01. 1983 р.) з метою розвитку пісенного жанру, пропаганди творчості радянських композиторів і поетів, виявлення нових талановитих виконавців [8]. До даної культурно-мистецької акції було залучено всі мистецькі установи республіки, організації, навчальні заклади під чітким контролем і координацією Укрконцерту (відповідальні особи О. В. Крутковський і В. В. Івченко) й Головного управління театрів та музичних установ (відповідальний Д. І. Остапенко). До комісії конкурсу належали провідні діячі культури і мистецтва, такі як: Д. І. Остапенко, Є. І. Лобуренко, О. В. Крутковський, А. Л. Бондаренко, В. В. Івченко, Е. Л. Кожуховський, К. І. Котенко, А. В. Лобанов, Л. Я. Назаренко, А. Я. Швець, Ю. П. Щериця, О. І. Білаш, Д. В. Павличко, Ю. Й. Богатіков, Д. М. Гнатюк, Е. М. Зубцов, С. Д. Козак, К. І. Котенко, А. Ю. Мокренко, Д. Г. Петриненко, І. Д. Поклад, В. С. Симоненко, М. М. Ткач, А. Л. Бондаренко [8]. Проведення конкурсу дало змогу популяризувати українські твори у форматі міжрегіональних зв'язків та обміну виконавськими традиціями в просторі академічного виконавства.

Активну участь консерваторія, передусім Оперна студія, взяли під час урочистих подій до XXVII з'їзду КПРС. Дмитро Михайлович ініціював показ української оперної класики – оперу “Запорожець за Дунаєм С. Гулака-Артемівського” та “Зорі тут тихі” К. Молчанова, котрі як взірці високого виконавського рівня і режисерського трактування отримали визнання у вигляді диплома першого ступеня [5, с. 40].

Педагогічна концепція Д. Гнатюка була обумовлена потужним виконавським досвідом акторської та режисерської діяльності, зерном якої стала паритетність різних виконавських

практик, їх взаємозв'язок, взаємообумовленість і нерозривна єдність. Його педагогічний метод покладался на вже структуровані завдяки провідним солістам театру традиції сольного співу. І. Паторжинський, С. Литвиненко-Вольгемут, Є. Чавдар – це ті прізвища, які сформували виконавську школу вітчизняного сольного співу, саме їх засади Д. Гнатюк використовував як опертя, як центральний вектор власного викладацького шляху. “Як дорогоцінне надбання передав Паторжинський своєму учневі уміння “ліпити” рельєфний вокальний образ, навчив бережливому ставленню до стильового характеру музики, прищеплював тонке відчуття правди сценічного мистецтва. Виконавський почерк вчителя позначився на досконалій постановці голосу Гнатюка, бездоганній вокальній техніці, специфічній манері широкого вільного розспіву” – зазначила М. Загайкевич, характеризуючи педагогічну діяльність Дмитра Михайловича [4].

Серед пріоритетів педагогічної роботи з підготовки оперних виконавців Д. Гнатюк вбачав, насамперед, відхід від попередніх традиційних тенденцій, що формувалися на поверховому практично-акторському освоєнні оперного матеріалу. Педагог вважав практично-недостатнім вивчення оперних партій і закріплення акторських ролей під час того, як студенти вивчали навчальний курс з дисципліни “оперний клас”. “До мене приходять студенти з уже поставленим голосом, і я навчаю їх мистецтву оперного співу, що охоплює багато понять. Одне слово, треба вміти створити крім сценічного і музичний образ. У музиці всі відтінки треба виразити”, – зазначав Дмитро Гнатюк у інтерв'ю з Н. Стадник [10].

Педагог ініціював поглиблене практичне засвоєння акторських ролей під час індивідуальної роботи над роллю зі студентом з подальшим закріпленням у мізансценічних та оркестрових репетиціях. “Надзвичайно складний вид мистецтва – опера. Її артист – це і співак, і драматичний актор, музикант, він повинен мати неабияке відчуття ансамблю. Оперний спів насичений барвами, переживаннями, і втілити все це треба голосом. Актор повинен зуміти перевтілюватися миттєво, надати голосові нового забарвлення, але настільки правильного і точного, щоби слухач повірив йому і хвилювання співака запало в душу” – наголошував під час роботи зі студентами Д. Гнатюк [11].

Завідувач кафедри динамічно розширював просторові координати підготовки сольного виконавця. Дмитро Михайлович ставив за мету зменшити просторово-виконавську дистанцію між сольною практикою й акторським мистецтвом. Педагог чітко позиціонував власну стратегію підготовки студентів, головною метою якої є поступова адаптація соліста до виконавських складнощів, поетапне формування його комунікативних умінь, фахових уявлень. “Майстерність має виростати від партії до партії, дуже добре було б знаходити можливості побудувати спеціальну програму для молодих співаків. Розвивався б голос, сценічний досвід приходив би поступово, але засвоювався б ширше, органічніше. Різка амплітуда в репертуарі молодого співака шкідлива”, – наголошував Д. Гнатюк [12].

Педагог наполягав на залученні до постановок Оперної студії студентів Академії з інших спеціальностей вокального факультету. Студія, у розумінні Д. Гнатюка, – це широкий мистецький спектр де знаходять своє життєве і творче кредо не тільки оперні співаки, а й музичні режисери, диригенти-хормейстери та диригенти оперного жанру, артисти хору і балету, конструюючи модель творчої особистості, її неповторності й самотності. Працюючи з молоддю, студентами-початківцями, режисер формував модель сучасного, пріоритетного і потенційного актора. Педагог наголошує, що оперний митець повинен мати не тільки гарний голос, хорошу школу, акторські здібності, а й широкий світогляд, обізнаність, ерудицію [1]. “Служити мистецтву, знаючи тільки свій предмет, сьогодні неможливо. Це все одно, що дивитися на світ через шпаринку в дверях. Вузкий це буде світ – без повітря й простору”, – систематично нагадував Д. Гнатюк [3]. Дмитро Михайлович звертав, концентрував увагу на всебічному розвитку студента, формуванні його здібностей у контексті міждисциплінарних зв'язків, в аспекті консолідованої мистецькою комунікацією атмосфери. Працюючи зі студентами, він зазначав: “Музика, драма і образотворче мистецтво, об'єднавшись в опері, потужно ввели її до нашого побуту, зробили невід'ємною частиною духовної культури народу. Опера залишається масовим вихователем та пропагандистом ідеї, яка відповідає вимогам епохи” [7]. Про вдосконалення системи освіти в контексті жанрових координат оперного

мистецтва зауважував і Л. Венедиктов, він, зокрема говорив: “Навчальний процес як планове господарство – недосконале. Навчання у творчому вищі не повинно будуватися за принципом газонності: всі отримують знання порівно, винятком є лише теоретики. Диригентів і вокалістів виховують неправильно. Перших – переважно в класі, їм бракує практики. Вокалістам педагоги дають, більшою мірою, тільки той репертуар, який самі співали чи слухали. Найвища майстерність педагога полягає в тому, щоби допомогти студентові, майбутньому диригентові, оперному співакові розкрити себе” [6].

Дмитро Гнатюк відкрив нові горизонти розвитку оперних артистів з акцентом на консолідацію їх педагогічно-виконавської практики. Він у розмові з О. Балашем чітко окреслив грані режисера музичного театру, основні вектори його діяльності. Зазначив: “Режисер повинен мати високий професійний рівень, широту світогляду диригента, концертмейстера, режисера. Відкривати творчі індивідуальності акторів, розвивати їх. Важливо встановити з молодим актором контакт, що ґрунтується на повній довірі. А довіра виникає, коли актор, своєю чергою, прагне вдосконалювати свою майстерність, творчо зростає, підвищує загальний рівень знань і культури” [1].

Педагог, який є практикуючим оперним виконавцем, провідним режисером і майстром сцени, уособлює в собі всі риси, необхідні для формування творчої особистості, оскільки система тісної комунікації вчитель–учень якнайкраще обумовлює кінцевий результат у вигляді видатних оперних співаків з рівнем комплексно-фахової підготовки, що практично закріплена та свідомо обумовлена: “Дмитро Михайлович багато і зацікавлено працює з молоддю, готує оперних співаків, записує їх на платівки” – зазначила кореспондент С. Межирова [7]. У роботі зі студентством Д. Гнатюк використовував перевірені практикою і досвідом моделі – формування навичок шляхом системного підходу до опанування фахової компетентності: “Талант – це праця. Тільки завдяки їй формується митець. Якщо сподіватися лише на талант, можна дебютувати однією чудовою поетичною збіркою, симфонією, першою персональною виставою, можна зіграти одну-дві ролі. Не більше. Шанувальники мистецтва чекають не копій (навіть чудових) оригіналів, а щоразу нових творів. А з’явитися вони можуть тільки тоді, коли митець сьогодні перевершує свої вчорашні здобутки, працює для майбутнього, теперішнього йому вже замало”, – зазначав Д. Гнатюк [12].

Педагогічна діяльність для Д. М. Гнатюка була не просто професією як соціально обумовленою моделлю, це стало формуванням його життєвого кредо, способом існування та елементом особистісної самореалізації: “...в умілій роботі зі студентами, чуйність, доброзичливість, взаємне розуміння і повага – це той стимул, за допомогою якого він уміло досягає своїх цілей”, – наголосив В. Здоренко на одному із засідань кафедри оперної підготовки [2].

Дмитро Михайлович з особливим пієтетом підходив до викладацької справи, наповнював її сутність професіоналізмом, вірою до студента та віддано-правдивим служінням мистецтву: “Митець не може поклатися тільки на холодну розсудливість або лише на емоції, бо це, зрештою, призведе до ремісництва, штукарства. Похмура статичність – квіти без пахоців. Через думку і серце творить справжній митець. Згадаймо напоєні сонцем полотна Сар’яна. Від них віє тепло, непідробною любов’ю до рідної землі, щедрим розмаєм її величної краси”, – говорив педагог [12]. Педагогічний метод Д. Гнатюка базувався на введенні оперної ролі, яку виконував соліст, у складний комунікативний дискурс, сутнісні основи якого були сформовані діалогом актора не тільки з викладачем, концертмейстером, а й зі самим собою, своїм внутрішнім світом, суб’єктивним відчуттям ролі, образу. Результат роботи над концепцією ролі має стати внутрішнім відображенням актора, його рефлексією драматургії твору, інтонуванням складних виконавських завдань. Дмитро Гнатюк прагнув вибудувати зі студентом образ героя як відображення осмисленої, інтелектуально-виваженої моделі, функція якої композитор визначив осмислено, з чітко окресленим драматургічним завданням. “Іван Карась – не розпусник і блазень, – це герой, який над усе прагне зберегти свободу, гордість і незалежність”, – говорив режисер [зі слів Д. Гнатюка]. Інтелектуальний аналіз твору в режисерсько-педагогічній концепції Д. Гнатюка займав одну з найвагоміших складових у вихованні професійного виконавця, майстра сцени. Почасти згадуючи, як він прискіпливо і детально аналізував партитури і клавіри І. Бородіна, М. Лисенка, Дж. Верді, П. Чайковського зі

своїм учителем І. С. Паторжинським, як багато разів перечитував романи та хроніки з історії України, як аналізував методичні рекомендації з режисури Б. Покровського та К. Станіславського, як вслуховувався у розповіді М. Рильського, О. Гончара, Д. Павличка про архетипи вітчизняної культури, так і у роботі зі студентами над оперним твором, Дмитро Гнатюк акцентував увагу на широкому аналізі тексту, середовища, враховуючи коли його було створено, а також творчий рівень композитора, драматурга. Крізь призму глибокого аналітичного підходу, режисер прагнув сформувати координати естетичного розуміння сутності оперної вистави, відкрити її психологічний вимір.

Важливою педагогічною рисою Д. Гнатюка стало використання порівняльного методу в роботі над образом ролі. Кожне режисерське завдання, поставлене перед студентом, завжди підкріплювався потужними асоціативними моделями. Відчуття інтонаційної заостреності ролі, вибудування точності координаційної пам'яті досягали яскравою демонстрацією як з боку самого артиста, так і в результаті прикладів інших відомих виконавців. Порівняльний метод значно розширював просторе уявлення студента щодо механізмів сценічного розв'язання проблем, музично-змістовної приналежності образу, його технологічно-практичного вирішення. Дотримуючись чітко намічених педагогічних завдань, Д. Гнатюк сформував принципові методичні засади підготовки компетентних і творчо ерудованих виконавців.

Із 1983 до 1987 навчального року, Дмитро Михайлович підготував 16 висококваліфікованих фахівців у галузі оперної режисури та відкрив простір їх професійного академічного оперного зростання. В особистих архівах Д. Гнатюка є перелік студентів-вокалістів, які увійшли до провідних мистецьких організацій не тільки Києва, а й різних регіонів України, зокрема Львова, Чернігова, Російської Федерації – Тули, Чебоксар і навіть тодішньої Німецької Демократичної Республіки. З його режисерсько-педагогічного “гнізда” вилетіли відомі вітчизняному і світовому оперному товариству такі особистості, як: І. Даць, М. Шуляк, С. Пашук, А. Гонюков, З. Рожок, О. Пальчиков, О. Харламов.

Цей системний підхід до формування творчого потенціалу молодих виконавців оперного жанру давав змогу глибокого, раціонального, а головне свідомо обумовленого засвоєння не тільки музичного матеріалу, а й оволодіння комплексом акторської майстерності. Дмитро Михайлович домагався донесення вокального матеріалу до слухача шляхом повного його осмислення, внутрішнього мотивування, психологічного адаптування і драматургічного обґрунтування. “Режисер – це надзвичайно складна та відповідальна робота. Я дуже вдячний своїм вчителям – Іванові Паторжинському – українському Шаляпіну, Мар’янові Крушельницькому, Володимирові Скляренку, Михайлові Стефановичу. Це були люди великого таланту. Тому я не вірю, що режисер, який не знає музики, може щось зробити”, – згадує митець [10].

Потужний авторитет особистості Д. Гнатюка, його високий рівень знань, умінь і навичок у галузі музичного мистецтва й оперного виконавства стали основою рекомендації Д. Гнатюка для отримання вченого звання доцента кафедри оперної підготовки консерваторії. Згідно з випискою із протоколу № 8 від 17 січня 1985 року, на засіданні, де йшлося про рекомендування Д. Гнатюка на отримання вченого звання були присутні: В. Дженков, Д. Гнатюк, О. Завіна, В. Щоголев, Л. Горбатенко, В. Здоренко, О. Форис, Г. Ткаченко, Г. Стрелецький, В. Добровольська, М. Перлов, В. Білоцерківський, А. Кочкін, А. Худін, В. Вотрина, Н. Караваєва. До результатів засідання додано відгук про педагогічну діяльність Д. Гнатюка, його творчу та методичну працю Ю. Станішевського, лист у ВАК при Раді Міністрів СРСР, довідку до протоколу засідання лічильної комісії (за підписом вченого секретаря М. Сильванського та голови Вченої ради консерваторії О. Тимошенка), обґрунтування подання до присвоєння вченого звання доцента.

Рішенням кафедри (протокол № 8 від 17. 01. 1985 року) та вищої атестаційної комісії при Раді Міністрів СРСР Д. М. Гнатюку присвоєно вчене звання доцента кафедри оперної підготовки (протокол № 25 пбс /35/ від 26. 06. 1985 року) з отриманням атестата доцента (ДЦ №082177), а вже 29. 09. 1987 року (протокол № 49 /п) йому присвоєно вчене звання професора з врученням атестата професора (ПР № 000158, Москва).

Отже, мистецько-педагогічна парадигма Д. Гнатюка завжди орієнтувалася на перманентне вдосконалення навчально-виховного і творчого процесу студентів. Саме за період

його перебування на посаді завідувача кафедри оперної підготовки та музичної режисури можна відстежити динаміку зростання її виконавських результатів, відчутти науково-методичну консолідацію, теоретичну багатогранність. Оперний жанр – один з найкреативніших, найепатажних зразків сьогоденного мистецького простору. Сценічно-інтерпретаційні рішення оперної класики, постановки сучасних відомих режисерів формують широке поле для дискусій, обговорень, неординарних експериментів й апробацій. Дмитро Михайлович був біля витоків фахової консолідації спеціальності музичного режисера. Комплексний підхід до пізнання сутності дисциплін з музичної режисури дав студентам змогу отримати освітні ступені “Бакалавра” і “Магістра”, й це єдиний такий приклад у сфері мистецької освіти України. Система підготовки кафедри оперної підготовки та музичної режисури акумулювала у собі потужний енергетичний досвід провідних митців оперного жанру в єдиний творчий резервуар, який динамічно артикулює новітні тенденції жанрового різнобарв’я сучасності.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Балаш О. На сцені моя душа / О. Балаш // Вісті з України. – 1979. – № 48, листопад.
2. Выписка из протокола № 8 заседания кафедры оперной подготовки КГК от 17 января 1985 г. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. – 2 арк.
3. Гнатюк Д. М. Покликання зобов’язує / Д. М. Гнатюк // Культура і життя. – 1971. – 14 берез.
4. Загайкевич М. Пісня – любов моя // Архів Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка. – 23 арк.
5. Исторична довідка оперної студії Київської державної ордену Леніна консерваторії ім. П. І. Чайковського // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Ф. № Р-810. – 48 арк.
6. Катасонова Т. Дни и вечера Национальной оперы / Т. Катасонова // Зеркало недели. – 1994. – 19 января.
7. Межирова О. Я родился с песней / О. Межирова // Правда Украины. – 1975. – 5 березня.
8. Постанова колегії міністерства культури Української РСР про запровадження Республіканського конкурсу на краще виконання сучасних радянських пісень про працю в рамках Всесоюзного музичного фестивалю “Київська весна”. – Київ. № 1/11 від 18. 01. 1983 р. – 6 с.
9. Справка о присвоении Гнатюку Дмитрию Михайловичу ученого звания доцента по кафедре оперной подготовки (без наличия ученой степени). – 28. 02. 1985 г. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. – 4 арк.
10. Стадник Н. “Україно моя, Україно, я для тебе на світі живу” / Н. Стадник // Шлях до перемоги. – 2000. – 20 грудня. – Ч. 51 (2434).
11. Цюпа Ю. Пісня серця / Ю. Цюпа // Вечірній Київ. – 1975. – 26 березня.
12. Чубук М. І зацвіте і забує сад / М. Чубук // Молодь України. – 1977. – 13 листопада.
13. Эллман Р. Оскар Уайльд: Биография / Р. Эллман. – Москва : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2012. – 704 с.

#### REFERENCES

1. Balash, O. (1979), *Na stseni moia dusha* [On the stage my soul], *Visti z Ukrainy* [News from Ukraine], no. 1, November. (in Ukrainian).
2. *Vypiska iz protokola № 8 zasedaniya kafedry opernoy podgotovki KGK ot 17 yanvary 1985 g.* [An extract from the minutes of the meeting of the chair of opera training of the KGC from January 17, 1985], Personal archive of Dmytro Hnatyuk. It is kept in the family of the Hnatyuk’s, 2 sheets. (in Russian).
3. Gnatyuk, D. (1971), *Poklykannia zoboviazuie* [Calling Obligates], *Kultura i zhyttia* [Culture and life], March 14. (in Ukrainian).
4. Zahaikevych, M. *Pisnia – liubov moia* [Song – my love] // Archive of the Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet, 23 sheets. (in Ukrainian).
5. *Istorychna dovidka opernoi studii Kyivskoi derzhavnoi ordena Lenina konservatorii im. P. I. Chaikovskoho* [Historical reference of the opera studio of the Kyiv State Orders of Lenin



- to the Petro Tchaikovsky Conservatoire], Archive of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Fund R-810, 48 sheets. (in Ukrainian).
6. Katasonova, T. (1994), *Dni i vechera Natsional'noy opery* [Days and Evenings of the National Opera], *Zerkalo nedeli* [The Mirror of the Week], January 19. (in Russian).
  7. Mezhyrova, O. (1975), *Ya rodilsya s pesney* [I was born with a song], *Pravda Ukrainy* [The truth of Ukraine], March 5. (in Ukrainian).
  8. *Postanova kolehii ministerstva kultury Ukrainskoi RSR pro zaprovadzhennia Respublikanskoho konkursu na krashche vykonannia suchasnykh radianskykh pisen pro pratsiu v ramkakh Vsesoiuznoho muzychnoho festyvaliu "Kyivska vesna"* [Resolution of the Board of the Ministry of Culture of the Ukrainian SSR on the introduction of the Republican contest for the best performance of contemporary Soviet songs on labor within the framework of the All-Union Music Festival "Kyiv Spring"], Kyiv, no. 1/11 from 18. 01. 1983, 6 sheets. (in Ukrainian).
  9. *Spravka o prisvoenii Gnatyuku Dmitriyu Mikhaylovichu uchenogo zvaniya dotsenta po kafedre opernoy podgotovki (bez nalichiya uchenoy stepeni) – 28. 02. 1985*. [Certificate of awarding Gnatyuk Dmytro with the title of Associate Professor in the Department of Opera Training (without the presence of a scientific degree) – 28. 02. 1985], Personal archive of Dmytro Hnatyuk. It is kept in the family of the Hnatyuk's, 4 sheets. (in Russian).
  10. Stadnyk, N. (2000), *"Ukraino moia, Ukraino, ya dlia tebe na sviti zhyvu"* ["Ukraine, my Ukraine, I live for you in the world"], *Shliakh do peremohy* [The path to victory], December 20, part 51 (2434). (in Ukrainian).
  11. Tsiupa, Yu. (1975), *Pisnia sertsia* [Song of the Heart], *Vechirni Kyiv* [Evening Kyiv], March 26. (in Ukrainian).
  12. Chubuk, M. (1977), *I zatsvite i zabuiaie sad* [And the flower blossoms and forgets the garden], *Molod Ukrainy* [Youth of Ukraine], November 13. (in Ukrainian).
  13. Ellman, R. (2012), *Oskar Uayl'd: Biografiya* [Oscar Wilde: Biography], Moscow, KoLibri, Azbuka-Attikus. (in Russian).

УДК 7.03(477.83/.86) XIX/XX

Лілія Проців

### СОЛОМІЯ КРУШЕЛЬНИЦЬКА І ЖІНОЧИЙ МИСТЕЦЬКИЙ РУХ У ГАЛИЧИНІ НАПРИКІНЦІ XIX – НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

*У статті висвітлено жіночий мистецький рух у Галичині наприкінці XIX – на початку XX ст., проаналізовано роль жінки в громадському та культурно-мистецькому житті краю. З'ясовано, що учасником процесу емансипації українського жіноцтва в Галичині була Соломія Крушельницька, яка всупереч суспільній думці однією з перших стала на шлях професійної артистичної діяльності. Вона проявляла активну громадянську позицію, пропагувала українську музику, утверджувала власну національну та гендерну ідентичність, рівноправність української нації, українського мистецтва в світі.*

**Ключові слова:** жіночий рух, творча діяльність, жіноча освіта, соціокультурні процеси, вокальне виконавство.

Лілія Проців

### СОЛОМІЯ КРУШЕЛЬНИЦЬКА І ЖЕНСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ДВИЖЕНИЕ В ГАЛИЧИНЕ В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА

*В статье освещено женское художественное движение в Галичине в конце XIX – начале XX в., проанализирована роль женщины в общественной и культурной жизни края.*

*Установлено, что участником процесса эмансипации украинских женщин в Галичине была Соломия Крушельницкая, которая вопреки общественному мнению одной из первых стала на путь профессиональной артистической деятельности. Она проявляла активную гражданскую позицию, пропагандировала украинскую музыку, утверждала собственную национальную и гендерную идентичность, равноправие украинской нации, украинского искусства в мире.*

*Ключевые слова: женское движение, творческая деятельность, женское образование, социокультурные процессы, вокальное исполнительство.*

Lilya Protsiv

### SOLOMIA KRUSHELNYTSKA AND WOMEN'S ARTISTIC MOVEMENT IN GALICIA IN THE LATE NINETEENTH AND EARLY TWENTIETH CENTURIES

*The article reflects the women's artistic movement in Galicia in the late nineteenth and early twentieth centuries, the role of women in the public, cultural and artistic life of the region is explained.*

*The concept of "women's artistic movement" is interpreted as the organized social and creative activity of women, the manifestation of their conscious national and civic stance, the form of personal and creative self-realization.*

*The issue of women's education, as well as the role of women in Galician society, arose for the first time in the second half of the nineteenth century, due to the penetration of European liberal ideas about social and, subsequently, gender equality, as well as the introduction of a new system of education in Austria, in particular the reform of schooling and the implementation of compulsory general education.*

*The Ukrainian women writers were the leaders of the women's movement in Galicia. It was studied out, that writing, acting, performing and teaching activities were most accessible to active and talented women. The women's movement was headed by N. Kobrynska, who had the goal to awaken Galician women, campaigning for the expansion of women's education and women's electoral rights. At the end of the nineteenth century, in Ukrainian writing women compete with male artists. In the literary environment, such authors as N. Kobrynska, Natalka Poltavka (N. Kybalchych-Symonova), Dniprova Chayka (L. Vasylevska), later O Kobylyanska, Lesya Ukrainka, and others, take a decent place.*

*In their writings, the Ukrainian women writers embodied a new image of a woman, affirmed new thinking, new priorities, new insights on the role of a woman in a society. At the Galician scenes there appear the stars of actress K. Rubchakova, singers E. Zarytska, O. Bandrivska, S. Krushelnytska, pianists O. Okunevska, S. Dnistrianska, D. Shukhevych, V. Bozheyko, L. Kolessa, G. Levytska and others.*

*As a result of the study, it was found that an outstanding Ukrainian singer Solomia Krushelnytska was a significant participant in the process of emancipation of Ukrainian women in Galicia in the late nineteenth and early twentieth centuries. Contrary to Galician patriarchal traditions and public opinion, she became one of the first to enter professional artistic activity. An important testimony to the personality and creativity establishment of the singer is her correspondence with the writer and public figure M. Pavlyk. As a result of the study of the epistolary legacy of S. Krushelnytska, it became clear that throughout her life the singer showed an active civic position, patriotism and love for her people, and the Ukrainian folk song. Being abroad for a long time, the singer kept spiritual ties with her homeland, was interested in the political, cultural and artistic life of Galicia, donated money to civil society organizations and political parties, and actively supported the women's movement. She tried to understand the essence of socio-political processes in Galicia at the end of the nineteenth and early twentieth centuries, became acquainted with the ideas of the Ukrainian radical party, was in touch with activists of the women's movement, and participated in the work of the "Rusyn women's Club".*

*The article reveals that in the process of communicating with M. Pavlyk S. Krushelnytska developed as a personality, an artist, a patriot. Over the years, there came an understanding of the complex national and socio-cultural processes in Galicia at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. The*

*singer actively encouraged young people, in particular girls and young women, to acquire education, took care of the development of the Ukrainian musical culture in the region. S. Krushelnytska became one of the first to start building a professional career and succeeded. Courage, strong character and great love for music helped the singer overcome all difficulties of artistic life, preserve belief in people, in herself, in her talent, in virtue of art. The artist reached the top of vocal performance, recognition of the world art community. However, she had an active civil position. She promoted Ukrainian music, Ukrainian folk songs, established her own national and gender identity, the equilibrium of the Ukrainian nation, and Ukrainian art in the world.*

**Key words:** *women's movement, creative activity, women's education, socio-cultural processes, vocal performance.*

Сучасна українська жінка на рівні з чоловіком має вільний доступ до вищої професійної освіти, до занять наукою та мистецтвом. Саме в галузі мистецької освіти основу педагогічного контингенту становлять жінки. Це явище формувалося протягом тривалого часу і має глибинні історичні корені. Проте успішне поєднання соціальної ролі жінки, повноцінної реалізації її знань, досвіду, духовного і творчого потенціалу з місією жінки-матері, дружини, хранительки сімейного вогнища було й залишається складним завданням. Передові інтелігентні українські жінки на рубежі XIX–XX століть намагались зреалізувати обидві ролі. Однією з перших на шлях здійснення професійної мистецької кар'єри стала видатна українська співачка, педагог та громадська діячка Соломія Крушельницька.

У вітчизняній науковій думці жіночий рух досліджували О. Маланчук-Рибак [7], З. Нагачевська [8], літературознавці В. Агєєва [1], О. Забужко [4], С. Павличко [9] та інші. У процесі дослідження творчої постаті С. Крушельницької автор статті опирається на праці М. Головащенко [11], П. Медведика [6], Г. Тихобаєвої [10] та інших.

Мета статті – простежити гендерні особливості соціальної та творчої самореалізації жінки в галицькому соціумі кінця XIX – початку XX століття, висвітлити творчу постать Соломії Крушельницької у контексті жіночого мистецького руху в Галичині протягом окресленого періоду.

Жіночий рух – “організований рух жіноцтва у другій половині XIX ст. за емансипацію й урівноправнення з чоловіками у професійному, суспільному та політичному житті”, в широкому розумінні, – це “організована суспільна активність жіноцтва” [3, с. 693]. Звідси визначення: жіночий мистецький рух – організована громадсько-творча активність жінок, яка стала виявом свідомої національної, громадянської позиції, формою особистісної і творчої самореалізації жінок, їх утвердження в суспільному житті.

Питання жіночої освіти, як і ролі жінки в галицькому соціумі загалом, вперше активізувалося в другій половині XIX ст., що було пов'язано, насамперед, з проникненням європейських ліберальних ідей про соціальну, а згодом і гендерну рівність, а також зумовлено введенням в Австрії нової системи освіти, зокрема реформою шкільництва і запровадженням обов'язкової загальної освіти. З іншого боку, Валуєвський циркуляр (1863) та Емський указ (1876), загальмувавши усі прогресивні соціальні та культурні процеси у Наддніпрянській Україні, спричинили переміщення “лінгвоцентрично орієнтованої культури” до українських земель під владою Австро-Угорщини. Духовне життя Галичини збагатилося завдяки діяльності визначних представників української науки і культури Наддніпрянщини, таких, як В. Антонович, Б. Грінченко, О. Кониський, М. Лисенко, Г. Хоткевич, С. Русова, С. Сірополко та інші. Символом єднання наддніпрянських і галицьких українців став М. Грушевський, а результат оновлення духовної атмосфери в Галичині продемонструвала творчість Б. Лепкого, О. Кобилянської, С. Крушельницької, С. Людкевича, І. Труша, О. Новаківського та інших. У цей час появився і новий тип української жінки – громадської діячки, педагога, жінки-меценатки. Так, приміром, фундаторкою Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові була Єлизавета Скоропадська-Милорадович.

У період галицького національного відродження другої половини XIX ст. жінки яскраво проявили себе як педагоги, письменниці, акторки, культурні діячки. Вони розширили свої соціальні функції від реалізації родинного виховання до роботи в освітніх установах:

початкових школах, гімназіях, учительських семінаріях тощо. Активізувалася боротьба жінок за вільний доступ до вищої освіти, за можливість зреалізувати себе у різноманітних професіях, за політичну рівноправність із чоловіками.

До лідерів жіночого руху в Галичині належали, зокрема, українські письменниці, зрештою, письменниця, театральна, виконавська та педагогічна кар'єри були тоді найдоступнішими для обдарованих жінок.

У 1884 році було засноване у Львові Товариство руських жінок. Його ідеї підтримала радикальна галицька інтелігенція. В цьому русі активну участь брала Наталія Кобринська, яка визначила собі за мету пробудити галицьке жіноцтво, організовуючи жіночі товариства, агітуючи за розширення жіночої освіти, жіночих виборчих прав. У літературі Н. Кобринська виступила не лише як прозаїк, а й також як авторка програмних статей “Про рух жіночий в новітніх часах”, “Руське жіноцтво в Галичині в наших часах” та ін. Протягом 1890–1900 років у Галичині виник ряд жіночих організацій, найважливішою з яких був “Клуб Русинок” (1893), у діяльності якого активну участь брали Г. Шухевич, Є. Барвінська, О. Гнатюк, М. Грушевська (близька приятелька С. Крушельницької) та інші [3, с. 693–694]. У 1890 році українські жінки Галичини звернулися до віденського парламенту з вимогою дозволити жінкам вступати до вищих навчальних закладів. Прогресивні жіночі прагнення, а також їхня активна громадська позиція дали відповідні плоди. У 1900 році в Австро-Угорщині вийшов закон, що дозволяв жінкам вступати до університетів, а в 1914 р. було визнано виборче право жінок.

Активним виразником жіночих прагнень і намірів у Галичині наприкінці XIX століття стала жіноча преса. Періодичні видання, призначені для жінок, виникли в Україні з потреб жіночого руху. Вони поширювали через пресу ідеї фемінізму і водночас відстоювали й висвітлювали інтереси жінок-матерів та господинь. Передвісниками жіночої преси в Галичині був альманах “Перший вінок” (виходив у Львові в 1887 році), три випуски журналу “Наша доля” (Стрий, 1893, 1895, 1896), які видавала Наталя Кобринська за співучастю з визначними діячками і письменницями з Наддніпрянщини Оленою Пчілкою, Ганною Барвінок, Лесею Українкою, Людмилою Старицькою. Автори цих видань розробляли ідейні основи жіночого руху, висвітлювали соціальне і політичне становище жінки.

Жіночий рух наприкінці XIX ст. спричинив “нову, незнану минулим століттям прірву між старим і молодим жіночим поколінням”. Найбільше декларованих противників феміністичного руху розгорнули діяльність саме тоді, коли жінки почали вступати до вищих навчальних закладів. Одним з проявів європейського лібералізму, а згодом модернізму в галицькому соціумі кінця XIX – початку XX ст. стала так звана “війна статей”, тобто протистояння патріархальних і сучасних уявлень про місце й роль чоловіка та жінки у соціокультурних процесах, про біологічні й соціальні чинники гендерної ідентифікації. Кінець XIX століття – це період найвищої зрілості народницької культури, котра проповідувала роль жінки як хранительки родинного вогнища, самозреченої матері – виховательки свідомих синів-борців, однак про власне жіночі проблеми й потреби в українському соціумі кінця XIX – початку XX ст. майже не йшлося. Українські прогресивні жінки Галичини зважилися обстоювати не абстрактні права “трудового народу”, а й інтереси інтелігентного жіноцтва. Коли з'явився “Меланхолійний вальс” Ольги Кобилянської, галицькі критики відразу ж звинуватили авторку мало не в плагіаті: вона, мовляв, списала західноєвропейські зразки, психологічні тіні, бо в українському здоровому селянському суспільстві таких жінок не існує. Насправді ж жінки часто були сміливішими і радикальнішими за “метрів”-чоловіків, хоча на жінок сильніше діяли патріархальні обмеження і табу [1].

Саме у цей період отець Амвросій Крушельницький прийняв складне рішення: на прохання Соломії він розірвав її заручини із З. Гутковським і дозволив доньці продовжити музичну освіту у Львові, а згодом за кордоном. Такий вчинок потребував великої мужності та водночас, демонстрував безмежну батьківську любов, віру в талант, силу характеру, майбутнє Соломії. Результати радикального вчинку отця Амвросія родина Крушельницьких відчуватиме ще тривалий час [10, с. 15].

На початку 80-х років XIX ст. в українському письменстві жінки почали конкурувати з чоловіками-митцями. І якщо випадок Марко Вовчок, яка тривалий час жила з власних

літературних заробітків, був для середини століття майже унікальним явищем, то на рубежі XIX–XX ст. прийшло покоління інтелігентних, фахово освіченіших жінок, які заробляли здебільшого учительською, редакторською, перекладацькою чи письменницькою працею, а в середовищі митців – театральним та музичним виконавством. Почали діяти перші жінки-науковці, виконавці, піаністки, співачки, драматичні акторки. Активізувалося прагнення жіноцтва до науки, мистецтва, бажання удосконалення професійної майстерності.

Наприкінці XIX століття на сторінках мистецької періодики утвердилися такі авторки, як Наталя Кобринська, Наталка Полтавка (Надія Кибальчич-Симонова), Дніпрова Чайка (Людмила Василевська), представниці дещо молодшої генерації – Наталя Романович-Ткаченко, Галина Журба, Надія Кибальчич. На сценах галицьких театрів загорілася зірка Катерини Рубчакової.

Дівчата з інтелігентних родин, доньки священиків, учителів, літераторів, учених, привносили нові теми, нові типи героїв, зверталися до жіночої психології, культивували жіночі цінності. Такі вершинні явища, як творчість Лесі Українки та Ольги Кобилянської, спричинили появу плеяди нової інтелігенції та визначних жінок – співачок Євгенії Зарицької, Одарки Бандрівської, Соломії Крушельницької, піаністок Ольги Окуневської, Софії Дністрянської, Дарії Шухевич, згодом Володимири Божейко, Любки Колесса, Галини Левицької та інших. На початку XX ст. модерна героїня з'являлася на іншому суспільному фоні, в новому середовищі, її статус тепер визначався освітою, фахом, політичним переконанням, укоріненістю в ті чи інші суспільні структури.

Двадцяте століття репрезентувало нові імена, нову плеяду молодих жінок-митців: акторок, співачок, чий талант і висока виконавська майстерність полонили не лише Україну, а й світ. До нового покоління талановитих та відважних українських жінок належали співачки Ф. Лопатинська, С. Федорцева, М. Сабат-Свірська, Є. Зарицька, О. Бандрівська і, звичайно ж, неперевершена С. Крушельницька, яка однією з перших ступила на шлях професійної мистецької діяльності, стала частиною жіночого мистецького руху в Галичині, виразником прагнень сотень галицьких жінок, зразком мужності, стійкості та, водночас, жіночої краси, любові до мистецтва.

Важливим свідченням особистісного і творчого становлення Соломії Крушельницької є її листування з відомим письменником та громадським діячем Михайлом Павликом, упродовж якого ми спостерігаємо формування художнього світогляду співачки, громадянської і національної свідомості, становлення зрілої особистості: митця, українки, жінки.

На початку життєвого шляху молода співачка вагалася стосовно вибору майбутнього. Вона прагнула гармонійно поєднати щасливе особисте життя з успішною артистичною кар'єрою та очікувала поради від авторитетного чоловіка. У листі до М. Павлика з Мілана від 1 січня 1894 року вона написала: “Я вам кажу тільки, що я хочу працювати, і без праці жити не можу, але і жити мені хочеся, тобто ужити усього на сім світі, бо я нічого не сподіваюся по смерті! Се дуже трудно погодити ті два пункти в моїм фаху, а один без другого для мене і моїх поглядів не може екзистувати, бо як в моїй кар'єрі не допроваджу донічого, то й до життя буду не здібна, зломана, а жити без артизму я не можу. Я тепер зіставила всі гадки про життя на боці, а віддаюся цілою душею штуці та хочу пробувати, чи удасться мені заситити нею, чи, може, запанує мною на все і потягне мене в свої царства!” [11, с. 195]. Проте у квітні цього ж року С. Крушельницька вже рішучіша у своїх намірах, упевненіша у виборі життєвого шляху, оскільки респондент достатньо наполегливо радив співачці присвятити себе служінню мистецтву. З листа до М. Павлика від 4 квітня: “Не хочу абсолютно заперечувати Ваших підозрінь, бо всьо можливе на тім божім світі, але чей мені дасте віру, що я тепер цілковито принадлежу моїм студіям і артизмові, тим-то і про заможжя не можу інакше думати, хіба тільки в перспективі” [11, с. 217].

Михайло Павлик брався також і за політичну освіченість артистки, прагнуч розтлумачити їй усі перипетії громадсько-політичного життя Галичини, особливості жіночого руху в краї наприкінці XIX – на початку XX ст. Разом з тим він намагався окреслити її місію в артистичному та суспільному житті: “В музиці Ви сильні, а в самій українській справі я Вам стану допомагати з усієї сили і навіть скажу Вам одверто, що тут Ви без мене не обійдетеся...

Ви, з одного боку, мусите вславити українську музику і укр[аїнську] інт[елігенцію] в широкому світі, а з другого боку, на средства, здобуті Вашим співом, помочи укр[аїнській] справі у нас, укр[аїнському] жіноцтву і взагалі”, – з листа до С. Крушельницької від 14 червня 1894 року [11, с. 230].

Матеріали листування С. Крушельницької та М. Павлика засвідчують, що артистка активно підтримувала жіночий рух в Галичині. У листі з Мілана від 16 січня 1894 року вона зазначила, що вважає себе емансипованою жінкою: “Ви мене питаєте, як я відношуся до теперішнього руху між русинками. Та ж я жінка! Чи ж могла би обоятно поминати ті прояви начатого руху, праці і життя між жінками? О пані Кобринській, [...] так її шаную за те, що перша розбудила у нас життя і потягнула другі жінки до праці... Щодо решти наших жінок, то гадаю, що поки не дійдуть до самопізнання і не зрозуміють свого становиська, не буде нам добра; як самі потрафим шануватися, то й нас будуть шанувати!” [11, с.194]. В період виступів у Львівському оперному театрі навесні 1894 року співачка відвідала “Клуб русинок”, де познайомилася з дружиною Івана Франка Ольгою.

Перебуваючи тривалий час за кордоном, С. Крушельницька зберігала духовні зв'язки з Галичиною, цікавилася громадським та культурно-мистецьким життям краю, ознайомлювалася з часописами, підтримувала їх матеріально, зокрема газети “Хлібороб”, “Життя і слово” (“Житє і Слово”) за редакцією І. Франка, “Народ”, “Громадський голос” – друкований орган “Русько-української радикальної партії”, жіночий часопис “Наша доля”, який видавала Н. Кобринська. Співачка намагалася вникнути в суть соціально-політичних процесів у Галичині, глибше ознайомитися з ідеями радикалізму, які сповідував М. Павлик. Бачимо, як упродовж листування змінювались її погляди на зміст друкованих видань радикального спрямування; вона поступово почала розуміти складні національні, політичні та соціокультурні завдання української спільноти Галичини. І якщо наприкінці 90-х років С. Крушельницька активно підтримує (в тому числі матеріально) радикальну партію, членом якої вона себе вважала, зокрема газету “Громадський голос” (отримала за це подяку головного правління партії в особах М. Новаківського, Л. Мартовича, І. Франка та М. Павлика), то у 1904 році в листі до М. Павлика від 3 липня вона відверто написала: “Ви, певно, зажартували собі з мене, кажучи вчора, що найліпша газета то “Громадський голос”. Я констатую з жалем (не гнівайтесь, що відверто Вам кажу), що так ординарно і дитячо-наївного письма не здібала. Най би воно собі екзистувало, але чи ж може чоловік, що поважно задивляється на справу громадську, брати на серію того рода газети” [11, с. 367]. Погіршення якості газети, очевидно, пов'язано з тим, що у 1899 році І. Франко покинув ряди радикалів і до 1904 р. співпрацював з національно-демократичною партією. Протягом 1894–1897 років разом з дружиною Ольгою видавав журнал “Життя і слово”, який також був у полі зору співачки.

Соломія Крушельницька серйозно вболівала за соціально-політичне і матеріальне становище українців Галичини – Галилеї, як з любов'ю називала свій край. Перебуваючи за кордоном, співачка мала змогу спостерігати збоку, порівнювати. У 1904 році в листі до М. Павлика від 9 серпня вона з гіркотою написала: “...Кілько раз приїду в Галилею, то так страшно мене всьо, що там діється і робиться, разить і болить, як коли би на якійсь іншій землі була. Люди тут живуть нормально, і мені здається, що і я не без глуздів, а там в нас всьо чогось, як в хоробі... Знаєте, що я цілком до політики не здібна, бо мене разить дуже страшно все те, що погане. Ліпше мені здалека жити з ідеалом наших пісень поетичних, що розкіш на душу розливають...” [11, с. 367–368].

Українська народна пісня займала особливе місце у житті великої співачки. Майже кожен концерт вона завершувала народною піснею, виконаною акапельно, або ж сідала за фортепіано й акомпанувала собі сама, ринула думками на батьківщину, на рідне Поділля, до батьківського дому, в якому завжди звучала українська пісня. Відома італійська поетеса Сибілла Алерамо згадувала приватну зустріч із С. Крушельницькою у Віареджо на віллі співачки, де звучали вокальні твори Брамса, Римського-Корсакова, Респігі, а також іспанські та українські народні пісні: “Крушельницька співала для нас і для себе... Обличчя було схвильоване й чисте. Здавалося, що вона поринала в море звуків і впливала звідти вся просякнута музикою. Таке враження у мене було особливо тоді, коли вона співала

українських народних пісень, пісень свого рідного краю. Ці пісні були короткі, але Крушельницька співала їх з радісним пориванням, вся переповнена щастям, немовби розкидаючи квіти у промінні ранкового сонця. І вже не мало значення, що ми не розуміли слів. З виразу обличчя, з усмішки артистки можна було прочитати, що це були слова якогось сп'яніння, здорового і сильного” [2, с. 34–35].

Соломія Крушельницька розуміла, що українці надзвичайно талановиті. Вона всіляко намагалася “вказати” галицьким дівчатам шлях до співацького мистецтва і тим самим причинитися до розвитку української музики [11, с. 185]. Співачка впевнена, що “руська душа” здатна досягнути вершин артистизму і цього необхідно прагнути. У 21 рік Соломія стала опорою родини, всіляко допомагала молодшим представникам родини “видістати на добру путь знання і науки” [11, с. 188]. Разом з тим співачка залишалася надзвичайно вимогливою і до себе, постійно удосконалювалася в співі, була активною в суспільному та професійно-творчому житті. Критично оцінюючи розвиток мистецької та освітньої справи в Галичині, вона неодноразово порушувала питання про постановку у Львові української опери, підтримала заклик студентів до створення Українського університету.

Листування С. Крушельницької з М. Павликом завершилось у березні 1905 року. Результатом цього спілкування стало особисте та професійне зростання Соломії від невпевненої дебютантки на сцені, молодій дівчини, яка перебувала на життєвому роздоріжжі, до зрілої особистості, співачки-українки, чиє обдарування і майстерність визнали видатні митці в Європі й за її межами.

Соломія Крушельницька зреалізувала блискучу кар’єру, стала високоосвіченою артисткою, виконувала оперні партії сімома мовами, володіла бездоганним почуттям стилю. Її партнерами на сцені були Е. Карузо, М. Баттістіні, Тіто Руффо, Ф. Шаляпін, М. Менцинський, О. Мишуга та інші. Їй аплодували в Міланському “Ла Скала”, Лондонському “Ковент Гарден”, у театрі “Метрополітен опера” в Нью-Йорку, театрах Рима, Парижа, Кракова, Петербурга, Одеси, Сантьяго, Буенос-Айреса. Співачка успішно зреалізувала й особисте життя: мала численних шанувальників, стала дружиною італійського адвоката Чезаре Річчоні, елегантною та вишуканою жінкою. “Її натура була наділена всім – від гострого всеосяжного розуму, високої та різнобічної культури до вміння шляхетно поводитися і вишуканих манер. І все це в такій мірі, що нікому з тих, хто її знав, не спало б на думку вважати її співачкою...”, – згадував відомий італійський музикознавець і товариш Крушельницької Гвідо Маротті [2, с. 19].

Соломія Крушельницька однією з перших стала на шлях професійної мистецької діяльності й досягла успіху в складному артистичному світі. Відвага, сильний характер та велика любов до музики допомогли співачці здолати труднощі артистичного життя, зберегти віру в людей, у себе, у свій талант, а також у магічну силу мистецтва. Вона стала активним учасником руху за емансипацію жінок і була однією з перших, хто наважився виступити проти громадської думки, патріархальних галицьких звичаїв, ступити на шлях самостійної побудови власного майбутнього. Саме мистецтво було у той час найдоступнішою жінці формою самовияву, творчої самореалізації.

Ідеї емансипації, боротьби жінок за освіту, за гендерну рівність у всіх сферах суспільної активності вперше знайшли відображення в українському письменстві (творчість та громадська діяльність Марко Вовчок, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Наталі Кобринської та ін.). Ці українські авторки втілювали у літературних творах новий образ жінки, утверджували нове мислення, нові пріоритети, нові погляди на роль жінки в суспільстві.

У середовищі української інтелігенції Галичини початку ХХ ст. склалися такі основні напрямки професійної діяльності жінок, як учителювання (в початкових школах, гімназіях, жіночих учительських семінаріях, згодом Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка та його філіях, приватних мистецьких навчальних закладах), творча виконавська діяльність (театральна діяльність, вокальне та інструментальне виконавство), письменство.

Соломія Крушельницька досягла вершин вокального виконавства, разом із тим їй була притаманна активна громадянська позиція, співачка повсюди пропагувала українське мистецтво, українську пісню, утверджувала власну національну та гендерну ідентичність, рівновартість української нації, українського мистецтва в світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму : монографія / Віра Агеєва. – Київ : Факт, 2003. – 320 с.
2. Велика серед великих. Італійці про Соломію Крушельницьку / [упор. У. Скальська]. – Івано-Франківськ : Грань, 2003. – 84 с.
3. Енциклопедія українознавства. Словникова частина / [за ред. В. Кубійовича]. – Львів, 1993. – Т. 2. – С. 405–800.
4. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст (Франківський період) / О. Забужко. – Київ : Факт, 2006. – 154 с.
5. Лісовець О. Постаць жінки в культурно-освітньому житті Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століття / О. Лісовець, Л. Проців // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія : Педагогіка. – 2007. – № 5. – С. 59–65.
6. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника) / П. Медведик // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Том ССХХVI. – С. 370–455.
7. Маланчук-Рибак О. Ідеологія та суспільна практика жіночого руху на західноукраїнських землях ХІХ – першої третини ХХ ст.: типологія та європейський культурно-історичний контекст: [монографія] / О. Маланчук-Рибак. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2006. – 500 с.
8. Нагачевська З. І. Педагогічна думка і просвітництво у жіночому русі Західної України (друга половина ХІХ ст. – 1939 р.): Автореферат дис. на здобуття ... доктора пед. наук : спец. 13.00.01 “загальна педагогіка та історія педагогіки” / З. І. Нагачевська. – Тернопільський національний педагогічний університет ім. Володимира Гнатюка. – Тернопіль, 2009. – 40 с.
9. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
10. Соломія Крушельницька. Міста і слава / [Автори-упорядники Г. Тихобаєва, І. Криворучка]. – Львів : Априорі, 2009. – 167 с. : іл.
11. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування: У двох частинах / [вступна стаття, упоряд. і прим. М. Головащенко]. – Київ : Музична Україна, 1979. – Ч. 2. – 436 с.

REFERENCES

1. Aheieva, V. (2003), *Zhinochyi prostir: Feministychnyi dyskurs ukrainskoho modernizmu : Monohrafiia* [Women’s space: The feminist discourse of Ukrainian modernism: Monograph], Kyiv, Fakt. (in Ukrainian).
2. Skalska, U. (2003), *Velyka sered velykykh. Italiitsi pro Solomiiu Krushelnytsku* [Great among the big ones. The Italians about Solomia Krushelnytska], Ivano-Frankivsk, Hran. (in Ukrainian).
3. Kubiiovych, V. (1993), *Entsyklopediia ukrainoznavstva. Slovnykova chastyna* [Encyclopedia of Ukrainian Studies. The vocabulary part], Lviv, Vol. 2, pp. 405–800. (in Ukrainian).
4. Zabuzhko, O. (2006), *Filosofiiia ukrainskoi idei ta yevropeiskyi kontekst (Frankivskiyi period)* [Philosophy of Ukrainian Idea and European Context (Frankivsk Period)], Kyiv, Fakt. (in Ukrainian).
5. Lisovets, O and Protsiv, L. (2007), The figure of women in the cultural and educational life of Galicia late XIX – early XX century, *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu. Seriiia : Pedahohika* [The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: pedagogy], no. 5, pp. 59–65. (in Ukrainian).
6. Medvedyk, P. (1993), Figures of Ukrainian music culture (Materials for bio-bibliographical dictionary), *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka. Pratsi Muzykoznavchoi komisii* [Notes of the Shevchenko Scientific Society. Works of Music Studies Commission], Lviv, Vol. ССХХVI, pp. 370–455. (in Ukrainian).
7. Malanchuk-Rybak, O. (2006), *Ideolohiia ta suspilna praktyka zhinochoho rukhu na zakhidnoukrainskykh zemliakh XIX – pershoi tretyny XX st.: typolohiia ta yevropeiskyi kulturno-istorychnyi kontekst: [monohrafiia]* [Ideology and social practice of the women’s movement in



- the western Ukrainian lands of the 19th – the first third of the 20th century: typology and European cultural and historical context: [monograph]], Chernivtsi, Knyhy – XXI. (in Ukrainian).
8. Nagachevska, Z. I. (2009), Pedagogical thought and education in the women's movement of Western Ukraine (second half of the nineteenth century – 1939), Thesis abstract for Doct. Sc. (General pedagogy and history of pedagogy) 13.00.01, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ternopil, 40 p. (in Ukrainian).
  9. Pavlychko, S. (1999), *Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi: monohrafiia* [Discourse of Modernism in Ukrainian Literature: Monograph], Kyiv, Lybid. (in Ukrainian).
  10. Tykhobaieva, H, Kryvoruchka, I. (2009), *Solomiia Krushelnytska. Mista i slava* [Solomia Krushelnytska. Cities and fame], Lviv, Apriori. (in Ukrainian).
  11. Holovashchenko, M. (1979), *Solomiia Krushelnytska. Spohady. Materialy. Lystuvannia: U dvokh chastynakh* [Solomia Krushelnytska. Memoirs. Materials Correspondence: In two parts], Kyiv, Muzychna Ukraina, Part 2. (in Ukrainian).

УДК 791.44.071.2+781.91

**Тетяна Пістунова**

#### **ГРА НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ АКТОРА**

*У статті розглянуто питання виховання актора в рамках вищого навчального закладу та впливу на його подальшу творчу діяльність гри на музичному інструменті. Описано навички, що формуються протягом навчання, сприяючи підвищенню рівня акторської майстерності та можливості бути універсальним виконавцем. Уведення навчання гри на музичному інструменті як дисципліни обов'язкового циклу у вищих навчальних закладах сприятиме розширенню можливостей для практичної самореалізації актора.*

**Ключові слова:** актор, гра на музичному інструменті, навички, кіномистецтво.

**Татьяна Пистунова**

#### **ИГРА НА МУЗЫКАЛЬНОМ ИНСТРУМЕНТЕ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АКТЕРА**

*В статье рассмотрен вопрос воспитания актера в рамках высшего учебного заведения и влияния на его дальнейшую творческую деятельность игры на музыкальном инструменте. Описаны навыки, которые формируются в течение обучения, способствуя повышению уровня актерского мастерства и возможности быть универсальным исполнителем. Введение обучения игры на музыкальном инструменте в качестве дисциплины обязательного цикла в высших учебных заведениях будет способствовать расширению возможностей для практической самореализации актера.*

**Ключевые слова:** актер, игра на музыкальном инструменте, навыки, киноискусство.

**Tetiana Pistunova**

#### **PLAYING ON MUSICAL INSTRUMENT IN THE PROFESSIONAL ACTIVITY OF THE ACTOR**

*In the artistic space of the nowadays, one of the most influential praxis are those that are associated with the visual beginnings. Theatrical and cinematographic art is quite common and actual and have almost the strongest influence on the recipient – the viewer, inasmuch as the other kinds of*

art are represented in them. An important issue is the problem of the training of actors, which is solved within the framework of higher educational institutions.

The development of public inquiries contributes to the need for the integrated development of a person who would like to become an actor. Therefore, it is expedient to analyze the knowledge that are necessary for the actor in the process of his activity. The purpose of the article is to analyze the role and importance of the skill to play the musical instrument in the professional activity of an actor, as well as the researches of the influence of music on physiological brain processes and the possibility of its for practical using for embodiment of the role. In the context of the widespread theatrical and cinema art, the profession of the actor is extremely popular. If before there was a clear differentiation of the creative artworks, the specialization of the actors, then now it is increasingly difficult to divide as the actors according to certain classifications, and also the artistic opus in total as a result of their creative work.

The synthetic character of modern performances bears the imprint of a creative work of stage director, that serves as the main measure of really true "reading" of the composition. Among the skills that the actor needs to acquire is the stage speech, the basics of stage movement, dance, acrobatics, rhythmic, dance, vocals and ensemble singing. It's worth to notice that among the disciplines that are given a rather insignificant attention – the playing the musical instrument. The question arises whether it is expedient to teach of the playing the musical instrument of all the actors, cause not every spectacle or film requires the demonstration of this skill. Note that the skill of the playing the musical instrument contributes not only to the creation of integrated education in the field of acting, but also helps to develop other general skills. Quite a lot of researchers noticed the influence of the playing the musical instrument, namely, shallow motor skills, on the development of brain activity.

Learning to the playing a musical instrument stimulates the development of attention, programming functions and control of arbitrary activities. Having considered the question of the influence of playing music on the development of brain functions, we will analyze the problem of direct using of playing skills on a musical instrument in the professional activity of the actor. Usually its practical embodiment occurs when the actor has to play the role of a musician. If we are talking about the role in the movie, then with help of montage, of course it can possible to create the impression that the actor plays himself, and not the understudy-professional musician. Although more often the stage director chooses an actor who is not only able to embody the desired image, but already owns the skills of singing and playing.

Especially important are the skills of playing the musical instruments of actors when it comes to screening a musical. Quite often, the actors are chosen because they already have the skills of playing the musical instruments or singing. However, sometimes there are cases when actors are by nature extremely gifted and do not require for a long trainings or teaching. However, sometimes directors pick up not actors, but invite prominent musicians to embody the image of phenomenal virtuosos. In case of theatrical performances, there is no possibility to use of the understudy, so actors have to master of the playing the instrument and singing themselves. In the process of educating of an actor within the framework of a higher educational institution a significant role is assigned to the formation of diverse skills.

The current state of development of artistic practice requires a high level of acting skills and the ability to be a universal performer capable of embodying any image without choosing the only one kind of image. An important component that will contribute to the development of actor's creative abilities is the ability to play a musical instrument. Inclusion of it as a discipline of compulsory cycle within the framework of educational programs of higher educational establishments would facilitate the expansion of opportunities for practical self-realization of the actor.

**Key words:** actor, playing a musical instrument, skills, cinema art.

У мистецькому просторі сьогодення одними з найвпливовіших практик є ті, що пов'язані з візуальним началом. Відповідно поширені й актуальні театральне та кіномистецтво, які чи не найбільше впливають на реципієнта-глядача, адже в них представлені й інші види мистецтва. Важливою є проблема підготовки акторів, що здійснюють у вищих навчальних закладах. Розвиток суспільних запитів сприяє необхідності комплексного розвитку людини, яка

воліє стати актором. Отже, доцільним є аналіз специфіки тих компетенцій, які висуюються в процесі акторської діяльності.

Специфіку становлення професійної діяльності актора досліджували в ряді робіт сучасні автори. Театральньо-педагогічне виховання особистості актора в контексті сучасної освіти представлено в працях Є. Безгіна [1] та Д. Борзенка [2]. Особливості виховання акторів за методом М. Чехова виокремлено в статті В. Садовнікової [7]. Проблеми використання музики в драматичному театрі розглянуті у роботі Г. Фількевич [8]. Ритм та його трансформацію в драматичному мистецтві досліджує в монографії Н. Корнієнко [3]. Вплив занять музикою на психічний розвиток дитини проаналізовано у працях М. Пермякової [5] та О. Ткаченко [6]. Проте роль музичної освіти у професійній діяльності актора досі не була представлена в сучасному музикознавстві, що й зумовлює звернення до неї.

Мета статті – проаналізувати роль і значення гри на музичному інструменті в професійній діяльності актора, що передбачає дослідження впливу музикування на фізіологічні мозкові процеси та можливість їх практичного застосування для втілення ролі.

В умовах великої поширеності мистецтва театру та кіно професія актора є надзвичайно популярною. Якщо раніше існувала чітка диференціація творчих амплуа, спеціалізації акторів, то нині дедалі складніше розділяти як акторів за певними класифікаціями, так і те художнє ціле, що є результатом їх творчого процесу. Синтетичність сучасних вистав носить відбиток креативного режисерського підходу, який і виступає основним мірилом істинного й правильного “прочитання” твору. Сучасний дослідник Д. Борзенко зазначає: “Все складніше класифікувати спектаклі з точки зору жанрових схем, видів театру, драма тісно переплітається з балетом, мюзиклом, ляльковим театром, театром пластики, імпровізація стає основою сценічного твору і на рівні драматургії [...] Домінуючим стає авторський, особистісний погляд на твір” [2, с. 192]. Якщо казати про театральний простір, то для нього характерні відхід від звичних моделей стаціонарного репертуарного театру, натомість починає вкорінюватись антрепризний принцип створення вистави. Ряд акторського складу, як і представники інших творчих професій, що беруть участь у створенні театрального чи кіномистецького цілого (композитори, художники, балетмейстери) повинні володіти універсальністю, щоб мати змогу реалізувати найрізноманітніші проекти. “Одні і ті ж актори, художники, композитори працюють у проектах, абсолютно полярних за принципами режисерів та діаметрально протилежних за рішенням спектаклях. Сьогодні театри розрізняються не стільки за стилем творчості всієї трупи, за творчою платформою колективу, скільки за позиціями режисерів, лідерів” [2, с. 192]. Лише одиниці з акторів мають універсальність і талант, який не потребує розвитку. Більшість майбутніх акторів проходять тривалий етап навчання, що охоплює оволодіння різноманітними навичками. Розглянемо коло тих дисциплін, котрі є обов’язковими для формування високопрофесійного актора в рамках вищих навчальних закладів освіти.

Найголовнішою частиною виховання є творча майстерність актора. Так, М. Чехов – видатний актор та режисер першої половини ХХ століття у праці “Про техніку актора” зазначив, що головною метою навчального процесу має бути не тільки формування психотехніки актора, а й досягнення ним стану “порушення” творчого пориву. За рахунок поступового ускладнення тих прийомів, якими має оволодіти актор, повинен тривати репетиційний процес. Чехов запропонував використовувати етюдний метод, який сприяв би досягненню імпровізаційного стану. “Даний метод охоплює відпрацювання трьох компонентів акторської психотехніки: 1) виховання творчої особистості; 2) формування внутрішньої психотехніки; 3) розвиток зовнішньої техніки. Чехов відзначав важливість попередньої роботи з актором – визначення трьох важливих питань: хто ми (характеристика дійових осіб), ким є один одному (розстановка дійових осіб у конфлікті), які обставини (подієвий ряд), в яких ми будемо діяти, і, головне, що послужило відправною точкою конфлікту, яка висхідна авторська передбачувана обставина” [7, с. 229].

Сучасна дослідниця В. Садовнікова зазначила, що системи Станіславського та Чехова відрізнялись у ряді питань, проте було й кілька спільних аспектів, як-от твердження про те, що таких якостей актора, як “уява, голос, зовнішні дані, гнучкість тіла” недостатньо. Найважливішим для актора є специфіка роботи над образом, а тут якраз і проявляється

своєрідність творчих підходів режисерів – учителя та учня. Згідно з концепцією Станіславського створений образ мав стати результатом роботи, в тому випадку, якщо її виконували правильно. На думку М. Чехова, образ – це не результат, а насамперед щоденний матеріал для роботи. “Утворена суперечність особливо цікава тим, що обидва театральних педагоги мали аналогічні погляди на “кінцевий результат” діяльності актора. Але у Станіславського актор шукав схожість між “я” і персонажем; а у Чехова підкреслювалася відмінність між “я” і персонажем, актор не шукав усередині себе схожості з ним, а втілював образ на сцені. Актор не грав персонажа, а шукав образ, діючи згідно із законами органіки” [7, с. 229]. “На відміну від Станіславського, який наголошував на “перевтіленні”, на психологічному уподібненні, й на відміну від Мейєрхольда, котрий відсилав актора до “біомеханіки” [3, с. 246], українська дослідниця Н. Корнієнко звернулася до творчості Леся Курбаса, який “шукає акторську формулу у витоках життя, у витоках енергії як такої – у ритмі як у їхній основі, у ритмі як у “свідченні” глибинних форм життя” [3, с.246]. Лесь Курбас наголошував: “Все на світі має ритм... і не тільки ритм для вуха, звуковий, але ритм і просторовий... як певний процес, як категорія нашого життя, процес не тільки часовий, але й просторовий” [4, с. 54]. Тему організуючого фактора ритму порушує у своїй праці Г. Фількевич, розглядаючи “просторово-часові структури, як основу потенційності “музичності” театру, кіно і телебачення” [8, с. 69]. Відповідно, можна зазначити, що процес формування художнього образу потребує, крім творчого підходу, ще низки вмінь.

Серед тих навичок, якими повинен оволодіти актор, є сценічна мова, основи сценічного руху, танець, акробатика, ритміка, вокал і ансамблевий спів. Варто зазначити, що серед дисциплін, яким приділяють незначну увагу, – гра на музичному інструменті. Виникає питання: чи доцільно навчати гри на музичному інструменті всіх акторів, адже не в кожній виставі або кінострічці потрібна демонстрація цього. Зауважимо, що майстерність гри на інструменті не лише сприяє здобуттю комплексної освіти у сфері акторської майстерності, а й допомагає формуванню інших загальних навичок. Чимало дослідників відзначали вплив гри на музичному інструменті, а саме дрібної моторики на розвиток мозкової активності.

Розглянемо цей аспект детальніше. Навчання гри на будь-якому інструменті потребує значних зусиль. Зазначимо, що при грі на різних інструментах необхідні різні форми активності пальцевої моторики. Якщо казати про гру на гітарі, зазвичай, за умови використання “класичної техніки” (не враховуючи теплінг – незвичайний спосіб гри на гітарі, суть якого зводиться до того, що пальці правої та лівої руки видобувають звук легкими ударами по струнах між ладів на грифі гітари) обидві руки працюють по-різному – акорди на гітарі затискають лівою рукою, а струни щипає права. При грі на ударних інструментах задіяні обидві руки, проте у випадку гри паличками на барабанах нема необхідності пальцевої техніки. Проте якщо ж ідеться про гру на бонгах, табла, кахоні та інших подібних інструментах, то у процесі звуковидобування з них задіяні й пальці, й зап’ясток, і поверхня долоні.

Якщо ж казати про гру на фортепіано, то при ній руки мають однакове навантаження, більше того, його має кожен палець. Науково доведено, що піаністи розвивають унікальні здібності мозку в процесі освоєння фортепіано. М. Пермякова зазначила: “В процесі навчання гри на музичному інструменті відбувається розвиток всіх сенсорних і моторних органів: зору, слуху, дотику, м’язового апарату – причому одночасно і в тісному взаємозв’язку між собою. Наприклад, гра на фортепіано сприяє зміцненню очного яблука і розвитку очних м’язів, розширенню поля зору, збільшенню швидкості реакції на зоровий стимул і швидкій зоровій орієнтації” [5, с. 227]. Зазвичай у людей більше розвинена одна півкуля, що відбувається у результаті рухової активності правої руки (в шультги – лівої руки). Проте під час гри на фортепіано тренується й інша півкуля. Так, після аналізу мозку піаністів вчені прийшли до висновку про те, що у них центральні борозни – симетричніші. Гра на фортепіано сприяє формуванню різних навичок, які в інших умовах практично неможливо здобути, адже “треба координувати рухи двох рук, видобувати з інструмента різноманітні за тривалістю і гучністю звуки за рахунок різних дотиків пальців до клавіш, контролюючи правильність видобування на слух” [6, с. 158]. Відбувається залучення відразу кількох лобових часток мозку, що відповідають за вивчення мов, навичку мовлення, соціальну поведінку. Саме ці навички є одними з базових у акторській діяльності.

Отже, можна зауважити, що гра на музичному інструменті, особливо на клавішному, безпосередньо впливатиме на розвиток майстерності актора. На важливості практики гри наголосила М. Пермякова: “Навчання гри на музичному інструменті стимулює розвиток уваги, функцій програмування і контролю довільної діяльності. Практично всі видатні музиканти-виконавці відзначають найважливішу роль цих функцій” [6, с. 160].

Розглянувши вплив музикування на розвиток функцій мозку, проаналізуємо проблему безпосереднього використання навичок гри на музичному інструменті у професійній діяльності актора. Зазвичай її практичне втілення відбувається, коли останній повинен грати роль музиканта. Якщо йдеться про роль у кінострічці, то за рахунок монтажу, звісно, можна створити враження, що грає саме актор, а не дублер-професійний музикант. Хоча частіше режисер обирає актора, який здатний не лише втілити потрібний образ, а й уже володіє навичками співу та гри.

Так, у стрічці “Експромт” (1991), присвяченій стосункам видатного польського піаніста, композитора Ф. Шопена й Аврори Дюдеван (письменниці з відомим псевдонімом Жорж Санд), британський актор Хью Грант (грає роль Ф. Шопена) та британський актор Джуліан Сендз (грає роль майстерного угорського композитора та піаніста Ференца Ліста) втілюють специфіку майстерності цих неординарних особистостей. Хью Грант уміє не лише співати, а й грати, адже в дитинстві його викладачем була матір Ендрю Ллойда Уеббера – Джин Джонстоун – скрипалька та піаністка, тож він утілює образ Шопена на високому професійному рівні.

Відомі випадки, коли актор може мати певні музичні навички, проте не зовсім ті, що потрібні для ролі, внаслідок чого їм необхідно навчатися. Для переконливого втілення ролі Вольфганга Амадея Моцарта у стрічці “Амадей” (1984) Мілоша Формана актор Том Халс, який у молодості збирався стати професійним співаком та вмів грати на гітарі, був змушений упродовж шести тижнів чотири години щодня навчатися грати на фортепіано.

Особливо важливою є музична майстерність акторів, коли йдеться про екранізацію мюзиклу. Часто тих чи інших акторів добирають тому, що вони уже вміють грати на музичних інструментах чи співають. Проте бувають випадки, коли актори від природи є надзвичайно обдаровані й не потребують тривалих тренувань чи занять. Наприклад, Джерард Батлер, якого обрали на головну роль у екранізації мюзиклу “Phantom of the Opera” (2004 р.) Ендрю Ллойда Уеббера ніколи не займався професійно вокалом, а для того, щоб виконати арію “The Music Of The Night” йому знадобилося лише чотири уроки. Для втілення головних ролей у екранізації мюзиклу “Знедолені” (2012 р.) Тома Гупера обирали акторів, які майстерно співають, а також грають на багатьох музичних інструментах. Хью Джекман уміє співати, грати на фортепіано, гітарі та скрипці, Рассел Кроу був учасником двох рок-груп, Енн Хетгеуей професійно займалася вокалом, Аманда Сайфрід п’ять років займалась естрадним вокалом та два роки – оперним.

Надзвичайно складною були зйомки стрічки “Фарінееллі-кастрат” (1994) Жерара Корбьо. Для створення голосу, який міг би зрівнятися з надзвичайними вокальними даними, котрими володіли співаки-кастрати загалом і Фарінееллі зокрема, залучили двох професійних вокалістів – контртенора Дерекка Лі Реджина та співачку-сопрано Еву Малас-Годлевську. Запис аудіо та зйомки відбувались у паризькому Інституті дослідження та координації акустики і музики (IRCAM), процес обробки зайняв сімнадцять місяців. Більшість партій виконував контртенор, проте верхні звуки доповнював жіночий голос, що був дуже близьким тембрально. Проте було б помилкою вважати, що використання фонограми дало б акторові змогу обминути заняття з вокалу. Для правильної артикуляції, задля того, щоб досягнути реалістичності співу складних пасажів і тривалих звучань, виконавець головної ролі – Стефано Діонізі – італійський актор співав усі номери, відточуючи та проробляючи деталі.

Отже, можна зазначити, що широкі можливості, а саме вміння грати на музичних інструментах і здатність майстерно співати є тим чинником, що зумовлює звернення до таких акторів з боку кінорежисерів. Проте іноді режисери обирають не акторів, а запрошують видатних музикантів, аби ті втілили образ феноменальних віртуозів. Наприклад, німецько-американського скрипача Девіда Гаррета (справжнє ім’я Давід Крістіан Бонгартц) запросили зіграти головну роль у стрічці “Паганіні: скрипаль Диявола” (2013) Бернарда Роуза, в якій він

самостійно зіграв усі партії. Інші актори також мають видатні музичні здібності: Крістіан Мак Кей (грає Джона Уотсона) – піаніст, а Андреа Дек (Шарлотта) – займається співом. До речі, у стрічці Бернарда Роуза “Безсмертна кохана” (1994), присвяченій Людвігу ван Бетховену, на головну роль обрали Гарі Олдмена – актор, для якого гра на фортепіано була хобі.

Звісно, є певна різниця між створенням художнього образу в кіно і театральному мистецтві. У театральних виставах можливості використовувати дубльовані зйомки нема, тому актори повинні володіти грою на інструменті та співати самі (якщо не використовують фонограму). Надзвичайно яскравою і прорахованою у плані драматургії є, наприклад, гра на ударній установці видатного українського актора Анатолія Хостікоєва в п’єсі “Кін IV” Григорія Горіна, яка звучить у кульмінаційному розділі та створює ефект несподіванки, змішаної із захопленням різноплановими можливостями головного героя.

У процесі виховання актора в рамках вищого навчального закладу значна роль відведена формуванню різноманітних навичок. Сучасний стан розвитку мистецької практики потребує високого рівня акторської майстерності та можливості бути універсальним виконавцем, що здатний втілити будь-який образ, не обираючи якое одне амплуа. Важливим компонентом, що сприятиме розвитку творчих здібностей актора, є вміння грати на музичному інструменті. Уведення його як дисципліни обов’язкового циклу в рамках навчальних програм вищих навчальних закладів сприяло б розширенню можливостей для практичної самореалізації актора.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Безгін О. Фахові особливості театральної освіти: монографія / О. Безгін. – К. : Освіта України, 2013. – 291 с.
2. Борзенко Д. А. Театрально-педагогическое воспитание личности актера в контексте современного образования / Д. А. Борзенко // Теория и практика общественного развития. – 2011. – № 3. – С. 192–194.
3. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н. Корнієнко. – К.: Факт, 1998. – 469 с.: іл.
4. Лесь Курбас. Актор у нашій системі і праця над ролю // Курбас Лесь. Березиль: із творчої спадщини / [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 51–59.
5. Пермякова М. Е. Влияние занятий музыкой на психическое развитие ребенка / М. Е. Пермякова // Психологический вестник Уральского федерального университета: сб. статей: вып. 10. – Екатеринбург: УрФУ, 2013. – С. 226–234.
6. Пермякова М. Е., Ткаченко Е. С. Влияние занятий музыкой на когнитивное развитие детей младшего школьного возраста // Образование и наука, 2016. – № 4 (133). – С. 155–170.
7. Садовникова В. Н. Подготовка актера: метод М. А. Чехова // Историческая и социально-образовательная мысль. Том 8. – № 6/1, 2016. – С. 227–230.
8. Фількевич Г. М. Музика в драматичному театрі / Г. М. Фількевич. – К., 2004. – 71 с.

#### REFERENCES

1. Bezghin, O. (2013), *Fakhovi osoblyvosti teatralnoi osvity: Monohrafiia* [Professional features of theatrical education Monograph], Kyiv, Osvita Ukrainy. (in Ukrainian).
2. Borzenko, D. A. (2011), Theatrical and pedagogical education of the actor’s personality in the context of modern education, *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and practice of social development], no. 3, pp. 192–194. (in Russian).
3. Korniienko, N. M. (1998), *Les Kurbas: repetytsiia maibutnoho* [Les Kurbas: rehearsing of the future], Kyiv, Fakt. (in Ukrainian).
4. Labinskyi, M. G. (1988), Les Kurbas. Actor in our system and work on the role, *Kurbas Les. Berezil: iz tvorchoi spadshchyny* [Kurbas Les. Berezil: from the creative heritage], Kyiv, Dnipro, pp. 51–59. (in Ukrainian).
5. Permyakova, M. E. (2013), The influence of music lessons on the child’s mental development, *Psikhologicheskii vestnik Ural’skogo federal’nogo universiteta: sb. statey* [Psychological bulletin of the Ural Federal University: collection of articles], Iss. 10, Ekaterinburg, Ural Federal University, pp. 226–234. (in Russian).

6. Permyakova, M. E. and Tkachenko, E. S. (2016), The influence of music lessons on the cognitive development of children of primary school age, *Obrazovanie i nauka* [Education and Science], no. 4 (133), pp. 155–170. (in Russian).
7. Sadovnikova, V. N. (2016), Training of the actor: M. Chekhov method, *Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mysl'* [Historical and social-educational thought], Vol. 8, no. 6/1, pp. 227–230. (in Russian).
8. Filkevych, H. M. (2004), *Muzyka v dramatychnomu teatri* [Music in the drama theater], Kyiv. (in Ukrainian).

УДК 783.65 (477.84)

Галина Місько

**ХОРОВА КАПЕЛА “ГАЛИЧИНА” ЦЕНТРУ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ  
ТЕРНОПІЛЬЩИНИ – ЛАУРЕАТ ОБЛАСНОГО КОНКУРСУ  
ІМЕНІ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ**

*У статті висвітлено участь аматорської народної хорової капели “Галичина” обласного науково-методичного центру Тернопільщини у III обласному конкурсі-фестивалі хорових колективів та окремих виконавців ім. С. Крушельницької. Звернено увагу на історію становлення і творчу діяльність хорової капели “Галичина” під орудою заслуженого діяча мистецтв України Ігоря Левенця. Проаналізовано репертуар колективу та його участь у міжнародних, всеукраїнських і обласних конкурсах-фестивалях хорової музики*

**Ключові слова:** хорова капела “Галичина”, Ігор Левенець, концертна діяльність, обласний конкурс імені Соломії Крушельницької.

Галина Мисько

**ХОРОВАЯ КАПЕЛЛА “ГАЛИЧИНА” ЦЕНТРА НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА  
ТЕРНОПОЛЬЩИНИ – ЛАУРЕАТ ОБЛАСТНОГО КОНКУРСА  
ИМЕНИ СОЛОМИИ КРУШЕЛЬНИЦКОЙ**

*В статье освещено участие любительской хоровой капеллы “Галичина” областного научно-методического центра Тернопольщины в III областном конкурсе-фестивале хоровых коллективов и отдельных исполнителей им. С. Крушельницкой. Обращено внимание на историю становления и творческую деятельность хоровой капеллы “Галичина” под управлением заслуженного деятеля искусств Украины Игоря Левенца. Проанализировано репертуар коллектива и его участие в международных, всеукраинских и областных конкурсах-фестивалях хоровой музыки.*

**Ключевые слова:** хоровая капелла “Галичина”, Игорь Левенец, концертная деятельность, областной конкурс имени Соломии Крушельницкой.

Galyna Misko

**CHOIR “HALYCHYNA” A CENTER OF FOLK ART OF THE TERNOPIL REGION –  
LAUREATE OF THE REGIONAL COMPETITION  
THE NAME SOLOMIA KRUSHELNYTSKA**

*In the article is drawn to attention to the fact, that the choir “Halychyna” started its activities at that time, when the Soviet communist system began to decline. Therefore Igor Levenets as a*

*national conscious and public-spirited citizen decided to create a collective, which would be able to promote genuine Ukrainian national choral music and works by foreign composers-classics. In 1990 in the city of Ternopil began to operate a collective of the new direction, with new conceptual approaches to promote choral singing. This collective has set a goal – to promote Ukrainian national choral music, recover of the choral traditions that were prevalent in Halychyna before 1939 year.*

*Been shown that Choir “Halychyna” was born in times of political events that preceded the birth of independence of Ukraine. This period was the basis for policy rethinking repertoire and new approaches to the celebration of national holidays. Wide Audience of Ternopil region first had the opportunity to listen to spiritual songs of Ukrainian composers (M. Verbitskyi, D. Sichinskyi, O. Koshits, M. Lysenko, A. Hnatyshyn, etc.).*

*Noted that none artistic evening devoted to anniversary of the Great Kobzar not do without the participation of the choir “Halychyna”. In its repertoire included works by Ukrainian composers to Shevchenko words “Testament” of D. Gladkyi arranged for choir L. Revutskyi), “Cherry Orchard Circle house” of B. Vakhnyanyn, “Do we still get together again” of S. Lyudkevych “Count in captivity” of D. Sichinskyi et al.*

*In the past, the choir “Halychyna”, besides the concert activity, has always been an active participant in international, Ukrainian and regional competitions and festivals of choral music, which took place in Kyiv, Odesa, Ternopil, Lutsk, Poltava.*

*Significant event in the creative work of the team was the participation in the III regional competition of them. S. Krushelnytska in 1991 in the city of Ternopil.*

*The third competition took place during March-April 1991, where the best choir and solo performers were selected to the final, the third round, which took place on May 17–19, the same year, at the Ternopil Institute of National Economy’s House of Culture. His art was shown by 46 choir ensembles and 16 solo performers. Significance of the contest was added by an authoritative jury consisting of professor of the Kyiv P. Tchaikovsky State Conservatory, artistic director of the State Children’s musical theater of Ukraine, People’s Artist of Ukraine Mykhaylo Krechko (chairman of the jury), artistic director of the Hutsul state song and dance ensemble, associate professor of the Ivano-Frankivsk Pedagogical Institute, Honored Artist of Ukraine Ivan Legkyj, associate professor of the Lviv M. Lysenko State Conservatory, Honored Artist of Ukraine Bogdan Derevyanko.*

*The program of the competitive performance of the choir chapel “Halychyna” was represented by highly artistic models of national choral music, including “Our Father” Artem Vedel, “Let it Come” by Dmitro Bortniansky, cantata “Count in Captivity” by Denis Sichynsky, “The Sun Has Become”, ukrainian folk song in processing Vasyl Barvinsky. The artistic interpretation of choral works has been incompletely artistic and executed at a high professional level.*

*The competition was accompanied by favorable reviews by both the audience and the honorary jury, which gave grounds for evaluating the performance of the choir chapel “Halychyna” as the highest award of the Solomia Krushelnytska III regional festival-competition – Grand Prix of the festival.*

*So amateur folk choir “Halychyna” directed by Igor Levenets as a creative collective made a significant contribution to the revival and creation of Ukrainian national choral traditions. Its active participation in the concert life of the city of Ternopil, Ternopil region and republican art events is invaluable and example for future generations. Indicative in its activity is to promote the national church music and musical works to Shevchenko words. All this gives grounds to put Choir “Halychyna” in a number of leading highly collectives of Ukraine.*

**Key words:** Choir “Halychyna”, Igor Levenets, concert activity, regional competition named after Solomia Krushelnytska.

Українських музикознавців дедалі частіше цікавлять питання, пов’язані з творчою діяльністю відомих аматорських хорових колективів, які своєю концертною діяльністю внесли вагомий вклад у розвиток і становлення національного хорового мистецтва. Такі колективи є визначальним чинником у формуванні національних рис в українській музичній культурі. До цієї когорти з повним правом можна віднести відому в Україні аматорську народну хорову капелу “Галичина” обласного науково-методичного центру Тернопільщини під керівництвом відомого



хорового диригента, заслуженого діяча мистецтв України Ігоря Левенця. Висока виконавська майстерність цього колективу, широкий діапазон репертуару та його участь у різного рівня конкурсах та фестивалях дають підґрунтя для детальнішого наукового осмислення.

Творча діяльність хорової капели “Галичина” в музикознавчій літературі висвітлена ще недостатньо. Це особливо стосується його участі в III-му обласному конкурсі-фестивалі хорових колективів та окремих виконавців ім. Соломії Крушельницької. Якщо творча діяльність хорової капели “Галичина” менш-більш розкрита в окремих публікаціях та довідковій літературі (маємо на увазі праці О. Смоляка [8; 9], А. Ороновського [1], Б. Савака [7], Й. Шостака [10]), то про участь цього колективу в згаданому конкурсі-фестивалі літератури обмаль.

Мета статті – проаналізувати творчий шлях аматорської народної хорової капели “Галичина”, її репертуар і участь колективу в III обласному конкурсі-фестивалі хорів та окремих виконавців ім. Соломії Крушельницької.

Хорова капела “Галичина” розпочала діяти саме тоді, коли радянська комуністична система зазнала краху і стало нагальною потребою створити такий колектив, який зміг би пропагувати найкращі взірці української національної хорової музики, твори зарубіжних композиторів-класиків. Так у 1990 році, на базі обласного науково-методичного центру народної творчості Тернопільщини почав діяти колектив нового спрямування, з новими концептуальними підходами до хорового мистецтва, метою якого було пропагувати українську національну хорову музику, відновлювати хорові традиції, культивовані в Галичині до 1939 року.

Художнім керівником та першим і досі єдиним диригентом став досвідчений хоровий диригент, викладач Тернопільського обласного державного музичного училища ім. Соломії Крушельницької, заслужений працівник культури України Ігор Левенець<sup>1</sup>.

Через кілька місяців наполегливої праці колектив репрезентував концертну програму до 129-ї річниці від дня перепоховання Т. Шевченка в м. Канів на Черкащині, що відбулося 22 травня 1990 року в міському палаці культури “Березіль” ім. Леся Курбаса [4, с. 2–3]. В програмі прозвучали твори на слова поета, зокрема “Заповіт” (обробка Л. Ревуцького), “Думи мої” (обробка Є. Козака), “Чи ми ще зійдемося знову?” (музика С. Людкевича), “Ой Морозе, Морозенку” в обробці С. Людкевича та ін. В другій частині концертної програми пошановувачам української духовної музики запропонували твори “Слава єдинородний” П. Григорієва, “Достойно є” та “Ми херувимів” Д. Бортнянського, “Нехай сповняться” А. Веделя. На завершення капеляни виконали духовний гімн “Боже великий єдиний” М. Лисенка [4, с. 2–3].

Капела “Галичина” завжди серед головних учасників численних масових заходів та духовно-просвітницьких програм. Травень 1991 року став пам’ятною датою в житті “Галичан”: вони побували на відзначенні 130-х роковин перепоховання Т. Г. Шевченка в Каневі. На могилі Кобзаря прозвучали твори на слова Т. Шевченка, зокрема “Заповіт”, “Думи мої”, “Ми херувимів” Д. Бортнянського та “Боже великий єдиний” М. Лисенка. А в кінці їхнього виступу вперше на Тарасовій могилі “злетів у небо могутній спів – “Ще не вмерла Україна” [8, с. 152].

Творчий звіт хорової капели “Галичина” відбувся 3 червня 1991 р. у міському палаці культури “Березіль” ім. Леся Курбаса. На суд слухачів було представлено концертну програму в двох відділеннях. У першому відділенні прозвучали твори духовної музики та хорова Шевченкіана: “Слава Єдинородний” П. Григорієва, “Ми херувимів” і “Достойно є” Д. Бортнянського, “Нехай сповняться уста наші” А. Веделя, “Думи мої” в обробці Є. Козака, “Чи ми ще зійдемося знову?” С. Людкевича, “Лічу в неволі” Д. Січинського, “Садок вишневий коло хати” Б. Вахнянина, а також “Моя Україно прекрасна” Я. Степового на вірші О. Олеся,

---

<sup>1</sup> Левенець Ігор Прокопович – народився 16. 07 1942 року, в с. Голешів Жидачівського району Львівської обл. Закінчив Дрогобицьке державне музичне училище (1961 р.), Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка (1969 р., клас професора Миколи Колесси). З 1969 року працює викладачем Тернопільського обласного державного музичного училища ім. С. Крушельницької і тривалий час очолює симфонічний оркестр училища, з 1995 року – завідувач відділу хорового диригування та керівник хору Тернопільського обласного державного музичного училища ім. С. Крушельницької. У 1988 р. отримав звання заслуженого працівника культури України, а 1999 року удостоєний звання заслуженого діяча мистецтв України.

українська народна пісня в обробці С. Людкевича “Ой Морозе, Морозенку” і “Заповіт” (музика Г. Гладкого, обробка Л. Ревуцького).

Друге відділення було представлено обробками українських народних пісень й авторськими творами українських композиторів: “Ой у полі коршма”, “В місяці іюні”, “Щедрик”, “Дударик” (обробка М. Леонтовича), “Сон” (музика К. Стеценка на слова П. Грабовського), “Човник хитається” (музика Р. Купчинського, обробка Н. Нижанківського), “Ой там при долині” (музика Р. Купчинського, обробка В. Барвінського), “Чуєш, брате мій” (музика Л. Лепкого, слова Б. Лепкого, обробка К. Стеценка), “Засяло сонце золоте” (музика І. Недільського, слова С. Пилипенка), “Ой у лузі червона калина” (мелодія народна, слова С. Чарнецького та Г. Труха). Завершився творчий звіт хорової капели “Галичина” виконанням духовного гімну “Боже великий єдиний” (музика М. Лисенка, слова О. Кониського) [5].

За порівняно короткий термін від початку свого виникнення хорова капела досягла неабиякого рівня серед подібних колективів України, посіла чільне місце у пропагуванні та розвитку української хорової музики, що свідчить про присвоєння їй у 1991 році звання “Народна хорова капела”.

Масштабною подією в концертному житті міста Тернопіль стало виконання шедевра української класичної музики – кантати М. В. Лисенка “Б’ють пороги” на слова Т. Г. Шевченка за участю хорової капели “Галичина”, хору музичного училища, камерного хору Тернопільської обласної філармонії та симфонічного оркестру музичного училища ім. Соломії Крушельницької. Це мистецьке дійство, створене під диригентською батудою Ігора Левенця, місто приурочило вшануванню пам’яті великого Кобзаря (188-й річниці від дня народження) та не менш вагомій постаті в історії України, патріарха української класичної музики Миколи Віталійовича Лисенка (140 років від дня народження) – у Палаці культури “Березіль” ім. Леся Курбаса [1, с. 125].

Хорова капелла, крім концертної діяльності, була активним учасником міжнародних, всеукраїнських та обласних конкурсів і фестивалів хорової музики, де здобувала призові місця та почесні нагороди.

Ще однією яскравою мистецькою подією в творчій біографії колективу стала участь хорової капели у 1994 році в Першому міжнародному фестивалі хорової музики “Південна Пальміра” в м. Одесі. У конкурсі брали участь десять хорових колективів з різних міст України і з-за кордону, зокрема Кіровоградський муніципальний камерний хор (керівник Ю. Любрович), Єкатеринбурзький хор духовної музики (керівник Л. Попов), Хорова капела Богуславського педагогічного училища (керівник О. Юзефович), Оулуський камерний хор (Фінляндія, керівник Е. Накеля) та ін. У конкурсному виступі хорової капели “Галичина” прозвучали наступні твори: “Слава єдинородний” П. Григоріва, “Достойно є” та “Ми херувимів” Д. Бортнянського, “Човник хитається” Р. Купчинського, обробка Н. Нижанківського, “Для всіх ти мертва і смішна” Я. Степового, “Кам’яний сон” М. Колесси [2, с. 3]. У напруженому змаганні колектив вибором призове місце, отримав Диплом лауреата III ступеня, високу оцінку журі та бурхливі оплески від шанувувачів хорового мистецтва.

Хорова капела “Галичина” також є лауреатом другої премії Міжнародного конкурсу хорового мистецтва, що відбувся у м. Луцьку в 1996 році. Конкурсну програму колективу відзначив голова журі Віталій Лисенко.

Знаковою подією у творчій біографії колективу стала участь у III обласному конкурсі ім. С. Крушельницької в 1991 році у м. Тернополі, який започаткований у 1986 році з метою пошанування пам’яті всесвітньовідомої співачки, уродженки Тернопільщини Соломії Крушельницької, основними засадами якого стали відродження, становлення і подальший розвиток національного хорового та вокального мистецтва.

Першими організаторами конкурсу були обласне управління культури м. Тернополя (начальник управління культури Олександр Бачинський), обласне відділення Музичного товариства України, організацію проведення першого конкурсу забезпечував обласний науково-методичний центр народної творчості та культурно-освітньої роботи, який очолював Олег Вуйчик.

III обласний конкурс ім. С. Крушельницької тривав упродовж березня-квітня 1991 року, коли було відібрано кращі хорові колективи та сольні виконавці до завершального, третього туру, котрий відбувся 17–19 травня цього ж року в будинку культури Тернопільського інституту народного господарства (нині Тернопільський національний економічний університет). Своє мистецтво демонстрували 46 хорових колективів та 16 сольних виконавців. Значимості конкурсу додавало авторитетне журі: професор Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, художній керівник Державного дитячого музичного театру України, народний артист України Михайло Кречко (голова журі), художній керівник Гуцульського державного ансамблю пісні і танцю, доцент Івано-Франківського педагогічного інституту, заслужений артист України Іван Легкий, доцент Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка, заслужений артист України Богдан Дерев'янюк, старший науковий співробітник РНМЦ Міністерства культури України Роман Рохман, головний редактор Львівського телебачення Анатолій Очколас, головний режисер музичних програм Львівського телебачення Ростислав Саєнко, викладач Дрогобицького музичного училища Львівської області, заслужений працівник культури України, Ігор Циклінський. Головою оргкомітету фестивалю-конкурсу став начальник Тернопільського обласного управління культури, заслужений артист України Роман Бойко.

Програма конкурсного виступу хорової капели “Галичина” була репрезентована високохудожніми взірцями національної хорової музики, зокрема “Отче наш” Артемія Веделя, “Нехай сповняться” Дмитра Бортнянського, кантата “Лічу в неволі” Дениса Січинського, “Уже сонечко закотилося”, українська народна пісня в обробці Василя Барвінського. Художнє трактування хорових творів мало мистецьку довершеність та виконання на високому професійному рівні. Конкурсний виступ супроводжувався схвальними відгуками як глядачів, так і почесного журі, що й дало підстави оцінити виступ хорової капели “Галичина” найвищою нагородою III обласного фестивалю-конкурсу ім. Соломії Крушельницької – Гран-прі фестивалю.

Серед конкурсантів фестивалю було багато іменитих хорових колективів, які мали у творчих доробках нагороди різноманітних фестивалів, зокрема лауреатами цього конкурсу стали народний самодіяльний жіночий хор Бережанського РБК (художній керівник Євген Падучак), чоловічий хор Чортківського педучилища (диригент Іван Кікіс), зразковий дитячий хор “Зоринка” Палацу культури школярів м. Тернополя (диригент Ізидор Доскоц), народна самодіяльна хорова капела “Мрія” Львівського торгово-економічного інституту (художній керівник, заслужений артист України Богдан Дерев'янюк) та ін.

Отже, аматорська народна хорова капела “Галичина” обласного науково-методичного центру Тернопільщини під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України Ігоря Левенця вписала нову сторінку в історію відродження та пропаганди українського національного мистецтва. Уводячи до репертуару високохудожні зразки української і зарубіжної класики, колектив продемонстрував високий професіоналізм виконавської майстерності, що дає підстави віднести її до провідних хорових капел України. Важливе значення в біографії колективу мала участь у III обласному фестивалі-конкурсі хорових колективів та окремих виконавців ім. Соломії Крушельницької. Участь колективу у цьому змаганні продемонстрував високий виконавський рівень та власний індивідуалізм виконуваних конкурсних творів, що залишило незабутнє враження як для членів журі, так і для широкого кола слухачів.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Ороновський А. Історичний огляд творчої діяльності хорової капели “Галичина” (м. Тернопіль) / Анатолій Ороновський // Молодь і ринок. № 11 (82), 2011. – С. 124–127.
2. Первый Международный фестиваль хоровой музыки “Южная Пальмира”. 12–17 сентября 1994 г. (Буклет фестивалю). – Одесса, 1994. – С. 3.
3. Програма благодійного концерту майстрів мистецтв і художніх колективів Тернопільщини “Безсмертне слово Кобзаря”. – Тернопіль : Друк. вид-ва “Збруч”, 1991. – 4 с.
4. Програма першого концерту капели “Галичина” 22 травня 1990 р. // Власний архів Гук Руслани Мар’янівни (архів неупорядкований).
5. Програма творчого звіту хорової капели “Галичина” міського палацу культури “Березіль” ім. Леся Курбаса // Власний архів Гук Руслани Мар’янівни (архів неупорядкований).

6. Програма VI Всеукраїнського конкурсу солістів-вокалістів та хорових колективів “Соломія”: на здобуття премії ім. Соломії Крушельницької (18 листопада 2007 р.). – Тернопільський обласний методичний центр народної творчості, 2007. – 23 с.
7. Савак Б. Викладачі Тернопільського музичного училища ім. Соломії Крушельницької: Біографічний довідник / Богдан Савак. – Тернопіль : Терно-граф, 2008. – 160 с ; іл.
8. Смоляк О. Ігор Левенець – керівник самодіяльної народної хорової капели “Галичина” обласного методичного центру народної творчості Тернопільщини / Олег Смоляк // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016.– № 2 (вип. 35). – С. 149–156.
9. Смоляк О. Продовжувач галицьких хорових традицій (Ігорю Левенцю – 70) / Олег Смоляк // Соломія. – № 2 (52). – 2012. – Червень. – 4 с.
10. Шостаков Йосип. Відродження Держави. Тернопільщина у Всеукраїнському референдумі 1 грудня 1991 року (Документи і спогади учасників) / Йосип Шостаков. – Тернопіль : Джура, 2001. – 448 с.

#### REFERENCES

1. Oronovskyi, A. (2011), Historical review of the creative activity of the choir chapel “Halychyna” in the city of Ternopil, *Molod i rynek* [Youth and the market], no. 11 (82), pp. 124–127. (in Ukrainian).
2. *Pervyy Mezhdunarodnyy festival' khorovoy muzyki “Yuzhnaya Pal'mira”. 12–17 sentyabrya 1994 g.* [The First International Festival of Choral Music “Southern Palmyra”. September 12–17, 1994] (1994), Booklet of the festival, Odessa, p. 3. (in Russian).
3. *Prohrama blahodiinoho kontsertu maistriv mystetstv i khudozhnikh kolektyviv Ternopilshchyny “Bezsmertne slovo Kobzaria”* [Program of the charity concert of masters of arts and art groups of Ternopil region “Immortal word of Kobzar”] (1991), Ternopil, publishing house “Zbruch”. (in Ukrainian).
4. *Prohrama pershoho kontsertu kapely “Halychyna” 22 travnia 1990 r.* [The program of the first concert of the chapel “Halychyna”, May 22, 1990, Own archive of Ruslana Guk (archive is disordered). (in Ukrainian).
5. *Prohrama tvorchoho zvituv khorovoi kapely “Halychyna” miskoho palatsu kultury “Berezil” im. Lesia Kurbasa* [Program of the creative report of the choir chapel “Halychyna” of the Les Kurbas city palace of culture “Berezil”], Own archive of Ruslana Guk (archive is disordered). (in Ukrainian).
6. *Prohrama VI Vseukrainskoho konkursu solistiv-vokalistiv ta khorovykh kolektyviv “Solomiia”: na zdobuttia premii im. Solomii Krushelnytskoi (18 lystopada 2007 r.)* [Program VI All-Ukrainian competition solo singers and choirs of “Solomia”: for the prize Solomia Krushelnytska (November 18, 2007)] (2007), Ternopil regional methodical center of folk art. (in Ukrainian).
7. Savak, B. (2008), *Vykladachi Ternopilskoho muzychnoho uchylshcha im. Solomii Krushelnytskoi: Biohrafichnyi dovidnyk* [Teachers of the Ternopil Solomia Krushelnytska Music School: Biographical guide], Ternopil, Terno-hraf. (in Ukrainian).
8. Smoliak, O. (2016), Igor Levenets – the head of the amateur folk choir chapel “Halychyna” of the regional methodical center of folk art of Ternopil region, *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyr Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznnavstvo* [The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies], Ternopil, Publishing Division of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, no. 2 (issue 35), pp. 149–156. (in Ukrainian).
9. Smoliak, O. (2012), The follower of Galician choral traditions (Igor Levenets – 70), *Solomiia* [Solomia], no. 2 (52), June. (in Ukrainian).
10. Shostak, Yosyp (2001), *Vidrodzhennia Derzhavy. Ternopilshchyna u Vseukrainskomu referendumi 1 hrudnia 1991 roku (Dokumenty i spohady uchasnykiv)* [Revival of the State. Ternopil Region in the All-Ukrainian Referendum on December 1, 1991 (Documents and Memoirs of the Participants)], Ternopil, Dzhura. (in Ukrainian).

### РОЗВИТОК ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА В УМОВАХ УНІВЕРСИТЕТСЬКОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

*У статті проаналізовано мистецтвознавчу, науково-педагогічну й навчально-методичну літературу з проблеми розвитку вокального ансамблевого виконавства в Україні. Визначено зміст фахової підготовки майбутніх керівників й артистів вокальних ансамблів у вітчизняних вищих навчальних закладах. Сформульовано мету, завдання та результат підготовки студентів на заняттях навчальних вокальних ансамблів і фахових методик. Охарактеризовано особливості розвитку вокального ансамблевого виконавства в умовах університетської освіти й окреслено перспективні напрямки подальших наукових розвідок у цій сфері.*

**Ключові слова:** вокальне ансамблеве виконавство; навчальний вокальний ансамбль; методика роботи з вокальним ансамблем; фахова підготовка керівника й артиста вокального ансамблю; університетська освіта.

Татьяна Ланина

### РАЗВИТИЕ ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В УСЛОВИЯХ УНИВЕРСИТЕТСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ УКРАИНЫ

*В статье проанализирована искусствоведческая, научно-педагогическая и учебно-методическая литература по проблеме развития вокального ансамблевого исполнительства в Украине. Определено содержание профессиональной подготовки будущих руководителей и артистов вокальных ансамблей в отечественных высших учебных заведениях. Сформулированы цель, задачи и результат подготовки студентов на занятиях учебных вокальных ансамблей и специальных методик. Охарактеризованы особенности развития вокального ансамблевого исполнительства в условиях университетского образования и намечены перспективные направления последующих научных исследований в этой сфере.*

**Ключевые слова:** вокальное ансамблевое исполнительство; учебный вокальный ансамбль; методика работы с вокальным ансамблем; профессиональная подготовка руководителя и артиста вокального ансамбля; университетское образование.

Tetiana Lanina

### DEVELOPMENT OF VOCAL ENSEMBLE PERFORMANCE IN THE CONDITIONS OF UNIVERSITY EDUCATION IN UKRAINE

*The article analyzes art criticism, scientific-pedagogical and educational-methodical literature on the problem of the development of vocal ensemble performance in Ukraine. The role of well-known Ukrainian singers, composers, vocal and vocal-instrumental groups in the formation and development of pop art ensemble has been determined.*

*Vocal ensemble performance in the system of university education of Ukraine is a relatively new kind of professional training of future music teachers, singers and leaders of musical groups, which develops in two directions – pedagogical and performing. Therefore, improvement of the process of teaching students in the classes of the vocal ensemble and the methods of working with vocal ensembles is carried out in the scientific-pedagogical and art-study aspects.*

*The author of the article analyzes scientific research on the problem of the professional training of future music teachers in the vocal ensemble class, in which the educational vocal ensemble is considered as one of the creative laboratories of vocal and choral training of students of the specialty, as well as a means of forming the professional culture of the future teacher of music in non-*

teaching activities. The article states that application at the University of practical classes in the vocational vocal ensemble of techniques T. Plyachenko makes it possible to develop the interest of students in this type of activity, to systematize professional knowledge and to consolidate them on a qualitatively new level, transform the process of acquiring knowledge into the ability to practically realize it during the work with the educational vocal class, to master the technique of solving artistic-performing and pedagogical tasks, to instill skills of creative mastering of vocal-choral repertoire.

The analysis of the scientific research by I. Shevchenko enabled the author of the article to determine the role of vocal ensemble performance in shaping the professional culture of the future teacher of music in extracurricular activities, since it is precisely in the classes of the creative collective (vocal ensemble) that the intricate integrative quality of the individual of the music teacher is formed, which combines the needs, possibilities and professional experience, provides creative use of the indicated competencies in practical musical and pedagogical activity.

On the basis of analysis of university educational programs, the author identifies the features of vocal-ensemble training of students of higher educational establishments of Ukraine, defines the purpose, tasks, content and result of students' training on vocal ensemble classes and methods of work with vocal ensemble. The author of the article reveals the contents of his syllabus of ensemble class for students of the University specialty "Solo singing", as well as defines the tasks of this training course: mastering of practical techniques of ensemble performance and management of vocal ensemble; development of acoustic self-control skills; understanding and observance of the style, form and content of the works performed; expansion of the musical world outlook by means of assimilation of ensemble repertoire of different musical styles and genres and analysis of creativity of professional vocal groups, etc.

The analysis of the work program on the methodology of work with the vocal ensemble of the author T. Plyachenko showed that the main emphasis in methodical preparation of students is not on the mastering of individual knowledge, skills and abilities, but on the formation of professional competencies (vocal-methodical, vocal-performing, musical-theoretical, instrumental-performing, organizational, communicative, research), which meets the modern requirements and ensures the success of the professional activity of future leaders and artists of vocal ensembles.

**Key words:** vocal ensemble performance; educational vocal ensemble; methods of working with a vocal ensemble; professional preparation of the leader and the artist of the vocal ensemble; university education.

Позитивною тенденцією розвитку вітчизняної музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть є те, що вона суттєво збагатилася й урізноманітнілась у результаті активного поширення на теренах України професійного й аматорського вокального ансамблевого виконавства.

Значний внесок у становлення й розвиток цього жанру в Україні зробили відомі співаки, композитори та керівники вітчизняних вокально-інструментальних колективів окресленого періоду (І. Білозір, О. Білозір, В. Білоножко, І. Бобул, М. Гнатюк, П. Дворський, П. Зібров, В. Зінкевич, В. Івасюк, М. Мозговий, В. Морозов, Л. Прохорова, С. Ротару, Т. Петриненко, В. Шпортько, Н. Яремчук та інші), а також учасники вокально-інструментальних ("Ватра", "Водограй", "Троно", "Кобза", "Козацькі забави", "Краяни", "Мальви", "Медобори", "Світязь", "Свято", "Смерічка", "Червона рута" та інші) та вокальних гуртів ("Гетьман", "Коло", "Явір", "Man Sound", "Пікардійська терція" та інші).

Але на сучасному етапі розвитку вокального ансамблевого виконавства загострюється проблема професійної підготовки кадрів (керівників й артистів ансамблів) у вітчизняних вищих мистецьких навчальних закладах, що й визначило актуальність статті.

Вітчизняні науковці вже дослідили різні аспекти вокального ансамблевого виконавства, а саме: розкрито значення вокального виконавства у системі музичного мистецтва естради (Н. Дрожжина [3]); досліджено тенденції становлення та розвитку українського естрадного пісенного жанру (М. Мозговий [7]); визначено соціокультурні функції української масової музики – джазу, рок- і поп-музики (В. Дряпіка [4]); розроблено методіку формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблів (Д. Бабіч [1]); науково

обґрунтовано етапи розвитку й національні особливості української масової музики другої половини ХХ століття (О. Бойко [2]) і значення українського пісенного фольклору в професійному становленні вокаліста (А. Ковбасюк [5]); виявлено витoki та інтонаційні складові української пісенної естради (Т. Рябуха [10]); проаналізовано генезу естрадного вокально-ансамблевого виконавства і шляхи його професіоналізації (С. Чернікова [11]); розроблено авторську програму та методику роботи з навчальними студентськими вокальними ансамблями (Т. Пляченко [8–9]); експериментально перевірено технологію формування у студентів навичок ансамблевого співу в позанавчальній діяльності (І. Шевченко [12]). Проте проблема розвитку вокального ансамблевого виконавства у системі університетської освіти потребує окремого наукового дослідження.

Мета статті – дослідити особливості розвитку вокального ансамблевого виконавства в умовах університетської освіти України та розкрити зміст підготовки студентів на заняттях навчальних вокальних ансамблів.

Вокальне ансамблеве виконавство в системі університетської освіти є порівняно новим видом фахової підготовки майбутніх музичних педагогів, співаків та керівників музичних колективів, який розвивається у двох напрямках – педагогічному і виконавському. Відповідно до цього розвиток та вдосконалення процесу навчання студентів у класах вокального ансамблю й методики роботи з вокальними ансамблями здійснюються у науково-педагогічному і мистецтвознавчому аспектах.

Незважаючи на актуальність та необхідність наукового обґрунтування процесу ансамблевого навчання студентів-вокалістів і майбутніх музичних педагогів ця проблема залишається малодослідженою як у музичній педагогіці, так і в мистецтвознавстві.

У 1990-ті роки проблема фахової підготовки майбутніх учителів музики у класі вокального ансамблю стала предметом наукового дослідження Т. Пляченко, в якому навчальний вокальний ансамбль розглянуто як одну з творчих лабораторій вокально-хорової підготовки студентів музично-педагогічної спеціальності [8]. Експериментальне навчання у навчальному вокальному ансамблі за методикою цієї авторки ґрунтувалося на інтеграції чотирьох компонентів: психологічного (формування у студентів інтересу до професії та готовності до вокально-хорової діяльності); теоретико-педагогічного (формування у студентів системи фахово необхідних знань); методичного (засвоєння різноманітних методів вокально-хорового навчання і виховання учнів); практичного (формування умінь і навичок, необхідних для цього виду музично-педагогічної діяльності) [8, с. 14].

У процесі експериментального навчання студентів педагогічного університету дисертантка реалізувала метод розв'язання різних за ступенем складності навчально-педагогічних і творчих завдань. Використання у роботі з навчальним вокальним ансамблем художньо-виконавських, аналітичних і проєктивних завдань дало студентам змогу: систематизувати вокально-хоровознавчі знання у процесі роботи над різножанровим пісенним репертуаром; опанувати технологію визначення у вокально-хоровому творі основних художньо-технічних і педагогічних завдань; удосконалити вокальні навички засобами ансамблевого співу; розвинути функціональний вокальний слух; закріпити репетиційну техніку (одночасне застосування вокальних, диригентських та інструментальних навичок); сформувати й розвинути навички читання нот з аркуша, гри на слух, гармонізації пісенного матеріалу, створення нескладного фортепіанного супроводу до ансамблевих творів; засвоїти елементи аранжування пісенного матеріалу; сформувати навички педагогічного спілкування студентів у малих групах (творчому колективі) тощо [8, с. 14].

Застосування на практичних заняттях у навчальному вокальному ансамблі методики Т. Пляченко дало змогу розвинути у студентів інтерес до цього виду діяльності, систематизувати фахові знання і закріпити їх на якісно новому рівні, трансформувати процес набуття знань в уміння практично реалізувати їх у роботі з навчально-виконавським колективом, опанувати методику розв'язання художньо-виконавських і педагогічних завдань, прищепити навички творчого засвоєння вокально-хорового репертуару.

У науковому дослідженні І. Шевченко обґрунтовано значення вокального ансамблевого виконавства у формуванні професійної культури майбутнього вчителя музики в позанавчальній

діяльності. На думку автора, саме на заняттях творчого колективу (вокального ансамблю) формується складна інтегративна якість особистості вчителя музики, яка поєднує потреби, можливості та професійний досвід, забезпечує творче застосування означених компетенцій у практичній музично-педагогічній діяльності. Дослідниця зазначила, що позанавчальна вокально-ансамблева діяльність студентів сприяє формуванню якісно нового рівня підготовки вчителя музики, виокремлюючи при цьому індивідуально-творчий, професійно-творчий та професійно-адаптивний рівні професійної культури вчителя музики [12, с. 9].

Культурологічний підхід І. Шевченко при дослідженні проблеми позанавчального вокально-ансамблевого виконавства студентів уможливив виявлення позитивних тенденцій застосування технології творчого співробітництва викладачів і студентів педагогічного університету. Складовими технології творчої співпраці дисертантка визначила: а) участь студентів (учасників вокального ансамблю) у формуванні репертуару й аранжуванні музичних творів; б) роботу в студії звукозапису; в) спільну творчу діяльність викладачів і студентів (репетиційну, концертну); г) формування сценічної культури студентів тощо.

У процесі роботи вокального ансамблю як концертно-виконавського колективу під керівництвом викладача-експериментатора у студентів формувалися професійний інтерес, музичні смаки, активна творча позиція, здатність до творчої самореалізації, розвивалися музичне мислення й музично-педагогічні навички, удосконалювалися виконавська майстерність. Основними формами позанавчальної діяльності учасників вокального ансамблю І. Шевченко визначила: відвідання концертів і художніх виставок; зустрічі з діячами культури й мистецтва; диспути; творчі презентації; засідання клубу сучасної музики; розроблення творчих проєктів та програм; участь у конкурсах, фестивалях і концертах [12].

Із урахуванням накопиченого у цій сфері науково-педагогічного і практично-виконавського досвіду ми здійснюємо фахову підготовку студентів професійного спрямування “Сольний спів” в Інституті мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка на заняттях з дисциплін “Ансамблевий клас” та “Методика роботи з вокальним ансамблем”, що є обов’язковими для студентів-вокалістів, які здобувають додаткову кваліфікацію керівника й артиста вокального ансамблю.

Так, метою навчального курсу “Ансамблевий клас” ми визначили підготовку майбутніх естрадних співаків до професійної діяльності в умовах колективної творчості, що передбачає: естетичне виховання студентів – майбутніх керівників вокальних ансамблів; засвоєння студентами фахово необхідних компетентностей; ознайомлення студентів з різноманітним репертуаром для вокальних ансамблів, а також із сучасними творчими колективами, які виконують ці твори; формування у майбутніх керівників й артистів вокальних ансамблів художньо-естетичних цінностей у сфері вокального ансамблевого виконавства; уміння творчо застосовувати досвід відомих керівників у власній практичній діяльності; формування здатності швидко засвоювати нову інформацію і вдало її адаптувати в умовах діяльності свого вокального колективу [6, с. 4].

До завдань фахової підготовки студентів-вокалістів у ансамблевому класі ми віднесли: формування системи спеціальних знань, понять, термінології щодо вокального ансамблевого виконавства; засвоєння практичних ансамблево-виконавських прийомів і навичок керування вокальним ансамблем; розвиток і вдосконалення функціонального вокального слуху й навичок слухового самоконтролю як результату систематичних занять (уміння чути і трактувати свою партію як частину спільно виконуваного твору); розуміння й дотримання стилю, форми та змісту виконуваних творів; розширення музичного світогляду засобами засвоєння ансамблевого репертуару різних музичних стилів і жанрів й аналізу творчості професійних вокальних колективів; виховання правильного стереотипу поведінки у творчому колективі [6, с. 4].

Отже, характерною особливістю розвитку вокального ансамблевого виконавства в умовах університетської освіти України є те, що у практичній і методичній ансамблевій підготовці студентів-вокалістів акцентовано не на опануванні окремих знань, умінь та навичок, а на формуванні фахових компетентностей, що відповідає сучасним вимогам і забезпечує успішність фахової діяльності майбутніх керівників й артистів вокальних ансамблів.



ЛІТЕРАТУРА

1. Бабіч Д. Р. Формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 “Теорія та методика навчання музики і музичного виховання” / Д. Р. Бабіч ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2004. – 21 с.
2. Бойко О. М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / О. М. Бойко ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Київ, 2016. – 16 с.
3. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Н. В. Дрожжина ; Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2008. – 16 с.
4. Дряпіка В. І. Розкриваючи світ джазу, рок і поп-музики: книга для вчителя / В. І. Дряпіка. – Київ ; Кіровоград : “Трелакс”, 1997. – 184 с.
5. Ковбасюк А. М. Український пісенний фольклор у професійному формуванні вокаліста (на прикладі львівської вокальної школи другої половини ХХ – початку ХХІ століття) : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / А. М. Ковбасюк. – Львівська нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2017. – 216 с.
6. Ланіна Т. О. Ансамблевий клас : робоча програма навчальної дисципліни [для студентів галузі знань 02 “Культура і мистецтво” спеціальності 025 “Музичне мистецтво” професійного спрямування “Сольний спів” другого (магістерського) освітнього рівня] / розробник Т. О. Ланіна. – Київ : Київський ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. – 15 с. (нормативний документ). – Режим доступу : <http://elibrary.kubg.edu.ua/15970/>
7. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / М. П. Мозговий. – Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2007. – 20 с.
8. Пляченко Т. Н. Вокально-хорова підготовка будучих учителів музики в умовах групового навчання на музикально-педагогічному факультеті : автореф. дис. на соискание учён. степени канд. пед. наук : спец. 13.00.02 “Методика преподавания музыки” / Т. Н. Пляченко. – Российская Академия образования. – Москва, 1993. – 17 с.
9. Пляченко Т. М. Методика роботи з вокальним ансамблем : робоча програма навчальної дисципліни [для студентів галузі знань 0202 “Мистецтво” напряму підготовки 6.020204 “Музичне мистецтво” професійного спрямування “Сольний спів” першого (бакалаврського) освітнього рівня] / розробник Т. М. Пляченко. – Київ : Київський ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. – 37 с. (нормативний документ). – Режим доступу : <http://elibrary.kubg.edu.ua/12341>
10. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Т. М. Рябуха ; Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2017. – 203 с.
11. Чернікова С. В. Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / С. В. Чернікова. – Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2008. – 20 с.
12. Шевченко І. Л. Формування професійної культури майбутнього вчителя музики в позанавчальній діяльності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.04 “Теорія і методика професійної освіти” / І. Л. Шевченко. – Кіровоградський держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. – Кіровоград, 2008. – 21 с.

## REFERENCES

1. Babich, D. R. (2004), "Formation of masterly performance of the future actors of variety ensembles", Thesis abstract for Cand. Sc. (Pedagogical), 13.00.02, Kyiv national university of culture and art, Kyiv, 23 p. (in Ukrainian).
2. Boiko, O. M. (2016), "Ukrainian mass music: stages of development, national characteristics", Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical Arts), 17.00.03, M. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of NAS of Ukraine, Kyiv, 16 p. (in Ukrainian).
3. Drozhzhyna, N. V. (2008), "Vocal performance in the system of the variety musical art", Thesis abstract for Cand. Sc. (Art studies), 17.00.03, Kotlyarevsky Kharkiv State University of Arts, Ministry of Culture and Tourism of Ukraine, Kharkiv, 16 p. (in Ukrainian).
4. Dryapika, V. I. (1997), *Rozkryvaiuchy svit dzhazu, rok i pop-muzyky : knyha dlia vchytelia* [Expanding the world of jazz, rock and pop music: a book for a teacher], Kyiv, Kirovohrad, Trelax. (in Ukrainian).
5. Kovbasiuk, A.M. "Ukrainian song folklore in the professional formation of the vocalist (on the example of the Lviv vocal school of the second half of the XX – beginning of the XXI century)", The dissertation of the candidate of art studies sciences. Specials 17.00.03, "Musical art", Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv, 216 p. (in Ukrainian).
6. Lanina, T. O. (2016), "Ensemble class": work syllabus for the students of the field of knowledge 02 "Culture and art" of the specialty 025 "Musical art" of the professional direction "Solo singing" of the second (master's) educational level, Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, available at : <http://elibrary.kubg.edu.ua/15970>
7. Mozghovyi, M. P. (2007), "Formation and tendency of development of the Ukrainian variety songs", Thesis abstract for Cand. Sc. (Art studies), 17.00.01, Kyiv National University of culture and Arts, Kyiv, 18p. (in Ukrainian).
8. Plyachenko, T. N. (1993), "Vocal choral training of future music teachers in group teaching at the music-pedagogical faculty", Thesis abstract for Cand. Sc. (Pedagogical), 13.00.02, Russian Academy of Education, Moscow, 17 p. (in Russian).
9. Plyachenko, T. M. (2015), "Methodology of work with the vocal ensemble: the work program of the discipline" [for the students of the field of knowledge 0202 "Art" of the direction of preparation 6.020204 "Musical art" of professional direction "Solo singing" of the first (Bachelor) educational level] Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, available at : <http://elibrary.kubg.edu.ua/12341>
10. Ryabuha, T.M. (2017), "Origins and intonation parts of the Ukrainian song variety art", Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical Arts), 17.00.03, Kharkiv I. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, 20 p. (in Ukrainian).
11. Chernikova, S. V. (2008), "Genesis of variety show vocal and ensemble performance and way of its professionalization", Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical Arts), 17.00.03, Kharkiv I. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, 21 p. (in Ukrainian).
12. Shevchenko, I. L. (2008), "Formation of the professional culture of the future teacher of music in extracurricular activities", Thesis abstract for Cand. Sc. (theory and methods of professional education), 13.00.04, Kirovograd V. Vynnychenko State Pedagogical University, Kirovograd, 21 p. (in Ukrainian).

Денис Кочержук

### **ВПЛИВ ЕСТЕТИКИ ЗВУКОЗАПИСУ НА ФОРМУВАННЯ І СТАНОВЛЕННЯ ТЕХНІКИ СПІВУ ЕСТРАДНИХ ВИКОНАВЦІВ**

*У статті досліджено вагомі чинники аудіовізуального мистецтва з боку звукозапису, що впливають на результат роботи естрадного співака в умовах студійного процесу. Проведена паралель між використанням мистецьких технологій звукозаписуючих компонентів у період концертної та студійної діяльності. Охарактеризовано вплив комп'ютерних музичних програм на основі естетичного сприйняття, що впливатиме на фахову майстерність співака, підкріплюючись перспективами обробки звуку під час виступу.*

**Ключові слова:** *техніка співу, звукозапис, концертна практика, студійна робота, виконавець, естрадний спів, естетика виконання.*

Денис Кочержук

### **ВЛИЯНИЕ ЭСТЕТИКИ ЗВУКОЗАПИСИ НА ФОРМИРОВАНИЕ И СТАНОВЛЕНИЕ ТЕХНИКИ ПЕНИЯ ЭСТРАДНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ**

*В статье исследованы весомые факторы аудиовизуального искусства со стороны звукозаписи, влияющие на результат работы эстрадного певца в условиях студийного процесса. Проведена параллель между использованием художественных технологий звукозаписывающих компонентов в период концертной и студийной деятельности. Охарактеризовано влияние компьютерных музыкальных программ на основы эстетического восприятия, которые влияют на профессиональное мастерство певца, подкрепляясь перспективами обработки звука во время выступления.*

**Ключевые слова:** *техника пения, звукозапись, концертная практика, студийная работа, исполнитель, эстрадное пение, эстетика исполнения.*

Denis Kocherzhuk

### **INFLUENCE AESTHETICS OF AUDIO RECORDING IS ON FORMING AND BECOMING TECHNIQUE OF SONG OF POP SINGING**

*The article examines the important factors of audiovisual art, on the part of the recording, influencing the result of the performance of the pop singer in the conditions of the studio process. A parallel between the use of artistic technologies of the recording equipment during the concert and studio activity is carried out. Characterized by the influence of computer musical programs based on aesthetic value, which influence the professional skills of the singer, reinforced by the outlooks of sound processing during the performance.*

*Musical technologies provide opportunities for performers to use all technical means of expressiveness of a work. Synthesis of musical programs, studio processes and artistic work of the vocalist is embodied in the scientific activity and practical directions of the managers responsible for the development of the new product. Modern computer systems of work on works fulfill a sufficiently substantiated position in the sense of a creative work of the artist. The technologies of studio recording and concert practice have occupied top priority niche in pop art, from well-known singer to unremarked performers and musical groups. However, the importance of sound recording is not sufficiently highlighted in the art criticism, which prompts certain tasks. In addition to technological peculiarities, there is a factor in the aesthetic direction in the recording, which must be complemented by the skill and professional knowledge of the pop singer.*

*The questions of comprehension of the sound recording in the aesthetic interpretation of the performers has in sufficient number of grounds in the analyzed works, because it appears in somewhat obscure and experimental form of vocal theory and practice regarding contemporary pop art. Since the formation of sound recording went in parallel with the development of radio, photography and cinematography, the spheres of activity mutually influenced each other, so the questions of the artistic and aesthetic status of the recording, is still discussed in professional creative circles of musicians. However, if the problems of cinematography and photographic art are dealt with quite a lot of theoretical issues and their solution, then from the part of art studies, the scientific literature in the field of sound recording of pop performers has been analyzed in insufficient quantity. The scheme and specificity of processing a musical composition with the help of computer programs now have not found enough coverage in modern musicology literature. However, the practice of pop culture development demonstrates the remarkable importance of technology in contemporary musical art. This fact gives rise to the study of this problem, revealing the main stages of work on the creative work of pop singers.*

**Key words:** *singing technique, sound recording, concert practice, studio work, singer, pop singing, esthetic singing.*

Комп'ютерні музичні технології – це процеси запам'ятовування, редагування та відтворення музики, що допомагають виконавцям використовувати усі модифіковані засоби виразності твору. Досвідчені фахівці (звукорежисери, музиканти) відповідають за створення нового музичного продукту. Технології студійного звукозапису та концертної практики зайняли важливу нішу в естрадному мистецтві. Це стосується творчості як відомих вокалістів і колективів, так і солістів, котрі тільки-но формуються як артисти. Проте значимість звукозапису недостатньо висвітлена у мистецтвознавчій проблематиці, що спонукає до виконання певних завдань. Окрім технологічної особливості, виникає чинник естетичного напрямку в звукозаписі, що має доповнювати майстерність і фахову обізнаність естрадного співака.

Впровадження музичних процесів у звукозапис та розвиток комп'ютерних програм обробки звуку привернули увагу багатьох фахівців індустрії шоу-бізнесу, виконавців, дослідників та ін. Проте, питання, що заслуговують на детальний аналіз з боку мистецтвознавства, і запозичення певних практичних настанов для співаків – у значному обсязі не досліджено. Особливої уваги заслуговують певні праці, що виокремили актуальні теми в галузі естрадного співу: фізіологічні основи постановки голосу вокаліста (О. Кліпп [11], В. Откидач [18] тощо); техніка постановки голосу та фізіологія виконавських процесів (Л. Дмитрієв [6], В. Ємельянов [8], Н. Козлов [12] та ін.), систематична структура особливості студійного звукозапису в діяльності естрадних виконавців (Н. Гонтаренко [4], І. Ісаєва [9], Л. Коваль [13], І. Красильников [14]). Попри це, детальніше були проаналізовані праці щодо процесу створення та роботи над феноменом студійного звукозапису (С. Васенина [2], Б. Меєрзон [15], Ф. Ньюелл [17] та ін.). Проблематикою комп'ютеризації музичного мистецтва та необхідності її вивчення в галузі вокального виконавства і використання комп'ютерних музичних програм в теоретичних аспектах займалися науковці І. Гайденко [3], І. Горбунова [5], С. Пучков [20] та ін. Загальні основи студійного звукозапису в галузі естрадного співу розглядали А. Карнак [10], В. Нікамін [16], А. Севашко [21] та ін.

Мета статті – показати вплив естетики звукозапису на вдосконалення вокальної майстерності співака, що спонукає до високоякісної роботи під час студійної діяльності та у період концертного виступу.

Поява музичних устаткувань у просторах шоу-бізнесу стала відкриттям для багатьох музикантів у швидкоплинному написанні композиції, поступовому процесі їх редагування і навіть, перезаписові та відродженню творів минулого століття. Така модернізована система характеризується з двох позицій, що є загальним вираженням позитивних та негативних явищ. Серед них: записи старих зразків матимуть нове відродження і забарвлення звуковими кольорами, певними переспівами та імпровізацією у нових версіях твору. Проте музичними програмами користуються задля власної швидкоплинної популяризації, що унеможливорює

фільтрування високоякісного та недостатньо досконалого музичного продукту, котрий створюють за короткий термін роботи у студії, де можуть бути вокальні помилки некваліфікованого соліста. З погляду виконавців, розвиток естетичного напрямку в музиці є частковим впливом звукозаписувального мистецтва на культуру естрадного співу, яскравий прояв якого – аналізування процесів звукозапису під час концертної та студійної роботи естрадного виконавця. Практика звукозапису відомих солістів (Duke Time, Naturally 7 та ін.) відображає розвиток методів фоно-візуалізації, що їх створюють у поєднанні з використанням комп'ютерно-музичних технологій. Звукозапис естрадного виконавця втілює інтерпретацію авторського задуму, викладену у специфічній формі. Звукорежисер – це ключова особа, котра допомагає створити композицію на студії, втілюючи в реальне звучання як естетичні, так і музичні сторони задуму. На думку фахівця О. Юсси, роботу звукорежисера розмежовують на три ключових етапи: праця над партитурою твору, діяльність зі звуком та процеси запису з виконавцем [23, с. 160]. Дослідниця упевнилася в тому, що нині звукорежисер – це жива “людина-техніка” у методах поведінки зі студійною апаратурою та вокалістом; його сформовані погляди мають чітко й максимально можливо скомпонувати образ звукового простору голосу та музики воєдино, надаючи яскравій картинці мелодії. Звукорежисер має орієнтуватись у техніці співу, технологіях, з якими працює, музичній композиції, стилістиці твору та, навіть, аналізувати ідею композиторського задуму. Це необхідно для того, щоби втілити його особливості в інтерпретації і максимально розкрити виражальні засоби твору. Надалі технічне уособлення та пристрої стануть допоміжним компонентом у відображенні звуку, накопиченні й поєднанні всіх складників фонограми.

Творче мислення – це певний процес у конфігурації спонтанних та експериментальних систем розвитку професійності митця. Підкріплювальним фактором є звукова образність у галузі аудіовізуалізації, розглянута з позицій художньої фільмографії. О. Бут проаналізувала та охарактеризувала механізми творчої лабораторії, що дотепер використовували у фільмографічній основі, а наразі спонукають видовищними звуками до співпраці з естрадними виконавцями в музичних кліпах та міні-постановках їх концертної роботи. “На нашу думку, творча лабораторія має три механізми (методи) організації художнього звуко-простору: адитивний, субтрактивний та інтеграційний” [1, с. 133]. Дані методи пояснюють процеси “картинки” та фільмографічних сцен, що підкріплені звуками; зазначені характеристики що наявні в естрадній музиці. Виконавці привертають увагу слухачів неординарними засобами забарвлення тембру, різними звуковими ефектами інструментальної частини твору (різноманітними звуковими обробками та спеціальними ефектами), доповнюючи усе це голосом. Проте праця соліста з усіма формоутворюючими складовими залежить від особи, яка контролює процеси створення звуку – звукорежисера.

Аналізуючи поняття, В. Дьяченко наголошує, що “звукорежисер – це особа, яка керує певними технічними процесами та уособленням директорських можливостей над музичним матеріалом та групою робітників, котра відповідає за кінцевий результат продукту”. Саме звукорежисер впливає на основи власного кваліфікування і технічного устаткування, на простір звукових хвиль, фонокомпозицію, що виражена панорамою, глибиною, характеристикою частотних спектрів та ознак, гучністю тощо... [7, с. 135–136]. Автор досліджує проблематику становлення напрямів кіно- та теле-індустрії, також торкається музикознавства. Нині вивчення звукорежисерського профілю – це значний розвиток у дослідженні вагомого впливу на масову публіку в різних галузях музичних спеціальностей. Діяльність звукорежисера характерна пізнанням світу музики за допомогою технічних устаткувань, ознайомленням слухача зі звуковими ефектами та просторами звуковисотних хвиль. Технології, що перебувають за межами виконавського процесу, – це сторона завдання звукорежисера. Він також часто пояснює солісту особливості роботи над його голосом, демонструє музикантам різні варіанти відтворення звуку, манери співу, техніки професійного володіння голосом. Технології звукозапису, як устаткування комп'ютерних музичних компонентів, представлені зразками комп'ютерних програм: Pro Tools, Ableton Live, Live Looping та ін. Це засоби накопичення та відтворення музичної фонограми. Вміле використання зазначених модулів створює авторський

стиль виконавця-соліста або колективу: поведінку, виконавську манеру, впливаючи на зовнішній вигляд та сценічну моду тощо.

В. Папченко стверджує, що наукові публікації у сфері індустрії звукозапису актуальні в сьогоденні, тому мистецтвознавці приділяють увагу й роботі взаємодії продюсера з виконавцем під час студійної роботи. Втілюючи ці знання у реальність, фахівець наголосив, що нині продюсер орієнтується на “власні смаки та почуття”, генеруючи творчі ідеї і задуми [19, с. 126]. Під час мастерингу, мікшування та зведення продюсер бере активну участь у розробленні порядку запису композиції, що на основі власного професійного досвіду допоможе звукорежисеру в деталізації якості звуку. Під час запису продюсер має виявити тонкий естетичний смак, відчуття стилю та форми, адже виконавець має прислухатися до його порад. Так виникає певний образ, що формує вплив технології звукозаписувального мистецтва на творчу діяльність співака. Позиція продюсера-постановника увібрала в себе усі загальноосновні моменти, що становитимуть музичну композицію. Музично-комп'ютерне устаткування впливає на властивості голосу соліста незалежно від умов: чистого або ж фальшивого співу. Специфіка даної обробки спрямована на те, щоб відтворити звук насичено та високоякісно. Проте мікрофонний пристрій дещо видозмінює частотні хвилі голосу співака. Для відмінного запису та обробки композиції у студійному приміщенні повинні бути пристрої для результативної роботи. Це – вокальний мікрофон, підсилювач мікрофонного устаткування, звукова карта та персональний комп'ютер із вбудованими модульними компонентами музичних програм. Звукорежисерові необхідно подбати й про умови виконання запису: від розпланованої послідовної роботи з виконавцем до самостійного опрацювання накопиченого матеріалу. Співак відчуває власний голос та звук з певною затримкою у часі, що впливає на амплітудні фактори та тембральні характеристики. Сучасний звукозаписувальний процес використовує функції додавання гучності звуковим хвилям під час співу, що виводить його на передній план у фонограмі, наголошуючи на параметрах змін панорами. Але для природнішого звучання соліст має найефективніше і найпрофесійніше виконати твір.

Більшість технічних пристроїв (рекордери, конденсатори, сатуратори, резистори тощо) редагують звукові хвилі та недоліки, надаючи голосу характеру “неприродного звучання”. Важливою умовою під час запису є мікрофонний пристрій, що діє на підставі точної передачі звукового сигналу. Роль підсилювача звуку під час запису в мікрофон виконує функцію природного звучання голосу співака без залучення програм попередньо-контрольного налаштування, котрі редагують вхідні сигнали. Професійна студія звукозапису накопичує вокал із позиції “сирого” матеріалу, що жодним чином не змонтований у певному порядку. Але якщо під час запису наявні сторонні шумові ефекти, виконавцеві та звукорежисеру необхідно попіклуватися про повторний запис або ж відкоригувати його певними програмами, що зменшать потрапляння шумових ефектів до пристрою мікрофонної системи (наприклад “iZotope RX”).

М. Ужинський значну увагу приділив роботі виконавця перед мікрофонами у процесі студійного звукозапису, тому порадив звернути увагу на те, що “перед мікрофоном мовець не повинен форсувати голос без потреби... В усіх випадках рекомендується запобігати надмірному зниженню гучності, адже зміниться тембр голосу, і під час відтворення він здаватиметься неприродно низьким...” [22, с. 319]. Також автор доповідає про манеру поведінки перед звукозаписувальними пристроями, що впливатиме на характер інтонації. Виділивши дві важливі особливості, крім форсування, акцентує увагу на дотриманні однакової відстані між мікрофоном та виконавцем у період запису твору [22, с. 319]. Ознайомитися з певними компонентами студійного звукозапису можна, переглянувши відеокурси або фрагменти праці вокалістів та інструменталістів. Звукорежисери наголошують на певних можливостях і недоліках музичних устаткувань, радять, як правильно та професійно ставитися до різних за стилями й жанрами творів. Певні відеоджерела оповідають про теоретично-практичний запис виконавця: відстань біля мікрофонного пристрою, що вплине на динаміку голосу та звуку, частоту музичної композиції. Також приділено увагу роботі співака над усуненням допущених помилок, та їх уникненню надалі.

Звукорежисер Джастін Колетті (J. Colletti) опублікував у власних дослідженнях три відеофрагменти з приводу процесів редагування голосу музиканта-виконавця. Проаналізований матеріал розрахований здебільшого на фахові дисципліни аудіовізуалізації, але для соліста значимість досліджу не менша. Дж. Колетті радить майбутнім звукорежисерам сфокусувати рівні контролера та реверберації, подрібнивши їх на сесії. Саме витримані вимоги до музичного матеріалу дають виконавцеві змогу слухати себе прискіпливо та без значних обробок голосу, що заважатимуть під час звукозапису [24]. Далі автор продемонстрував вплив музичних програм на голос вокаліста, вимір його потужності, загальний процес редагування та кількісний час роботи над виправленням і усуненням помилок. Формуючи ефекти у голосі з додаванням еквалайзера, маніпуляціями динамічного забарвлення й автоматизацією, фахівець розкрив кілька основоположних ступенів щодо рівня стисненості та гармонійності звучання методів обробки звуку. Додавання ефектів “бас” – це динаміка звуку соліста, “деесер” – устаткування, що налагодить проблеми зі звуками: шиплячими й губними, “Fabfilter Pro Q” – змінює певні частотні спектри шумових коливань, корегуючи низькі та верхні хвилі забарвленості голосу [25]. Значення відеоуроків полягає в дослідженні комп’ютерних ефектів, що детально відредагують твір.

Дж. Колетті маніпулює ефектами реверберації та “хорус” задля затримки звукових хвиль під час запису. Музичне устаткування скорегує певні звукові й голосові “фішки” у пісні. Ехо-сигнали із затримками записаних фрагментів, що повторюватимуться, насичуватимуть твір відтінками динаміки, безмежним почуттям глибокого мислення, явищем відображення картинки-відео в уяві слухача [26]. Проте творчі настанови щодо звукозапису, котрі розраховані на звукорежисерський профіль, стануть корисними й для виконавця. Співаки дедалі частіше захоплюються якістю власного музичного матеріалу, структурою звуку-голосу (звертаючи увагу на відмінність його від музичних інструментів), сольного співу, бек-вокалу, компонентів комп’ютерних музичних технологій. Ефекти – це важливі складові діяльності вокаліста, що відповідають за якість процесу звукозапису. Запозичивши знання з науково-творчих джерел мультимедійних компаній, виконавець повинен, власне, виокремлювати для себе певні технічні характеристики запису на студії. Під час концертного виступу потрібно врахувати властивості діапазону голосу, дихання, манери поведінки з публікою, що є комплексом в поєднанні з музичним й аудіовізуальним мистецтвом для створення естетичної композиції.

Отже, продемонструвавши вплив естетики звукозапису на вдосконалення вокальної майстерності співака, ми довели, що сучасний естрадний виконавець – це ключова особа музичної культури у процесі студійного звукозапису та концертного виступу, який користується усіма модулями технічно-апаратних програм комп’ютерного устаткування. Проте усіх проблем та похибок неможливо уникнути за допомогою професійного опанування спеціалізацією музичного мистецтва і практичних занять із вокалу, гри на музичних інструментах, акторської майстерності тощо. Можливості ХХІ ст. глобально торкнулися проблем діяльності груп музикантів та солістів на сценічних майданчиках, якості їх репертуарного музичного матеріалу. Виконавці плідно працюють із сучасними сферами аудіовізуалізації, практикуючись на устаткуваннях акторсько-виконавської гри з публікою, структурою звуко-записаного голосу і накопиченого студійного матеріалу. Подальший розвиток даних напрямів поширить нові явища у мистецтві естрадного співу. Проблематика дослідження не є вичерпною, а, без сумніву, матиме нові відкриття й доробки, що створять широкую платформу для досліджень.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бут О. В. Методика творення звукової образності // О. В. Бут // Тези доповідей Восьмої міжнародної науково-творчої конференції “Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології”, 16 квітня 2015 р., – Київ : НАКККіМ, 2015. – С. 133.
2. Васенина С. А. Феномен музикального пространства в концертній практиці та звукозаписі: автореф. дис. на получение науч. степени канд. искусствovedения : спец. 17.00.09. “Теория

- и история культуры” / С. А. Васенина. – Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2012. – 24 с.
3. Гайденко І. А. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці: дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03. “Музичне мистецтво” / І. А. Гайденко. – Харківський державний університет ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2005. – 187 с.
  4. Гонтаренко Н. Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства / Н. Б. Гонтаренко. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2008. – 183 с.
  5. Горбунова И. Б. Музыкально-компьютерные технологии: к проблеме моделирования процесса музыкального творчества / И. Б. Горбунова, С. В. Чибирев. – Санкт-Петербург : РГПУ им. А. В. Герцена, 2012. – 160 с.
  6. Дмитриев Л. Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. – Москва : Музыка, 2007. – 252 с.
  7. Дьяченко В. В. Значення творчої діяльності звукорежисера / В. В. Дьяченко // Тези доповідей Восьмої міжнародної науково-творчої конференції “Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології”, 16 квітня 2015 р., – Київ : НАКККіМ, 2015. – С. 135–136.
  8. Емельянов В. Развитие голоса. Координация и тренинг / В. Емельянов. – Москва : Лань, 2007. – 300 с.
  9. Исаева И. Эстрадное пение: ускоренный курс обучения / И. Исаева. – Москва : Экспресс, 2006. – 376 с.
  10. Карнак А. Нові комп'ютерні технології в сучасній музиці та концепція творчого процесу / А. Карнак // Сучасне мистецтво. – 2005. – Вип. 2. – С. 123–135. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/S\\_myst\\_2005\\_2\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2005_2_16)
  11. Клипп О. Я. Постановка голоса эстрадного исполнителя / О. Я. Клипп. – Москва : МГПУ, 2003. – 57 с.
  12. Козлов Н. И. Особенности пластической выразительности эстрадного исполнителя / Н. И. Козлов. – Орёл : Весник, 2012. – 311 с.
  13. Коваль Л. М. Интерактивный подход к обучению эстрадных вокалистов: автореф. дис. на получение науч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Л. М. Коваль. – Московский педагогический государственный университет. – Москва, 2013. – 29 с.
  14. Красильников И. Цифровые технологии в музыке: педагогические и творческие перспективы / И. Красильников. – Москва : Педагогика, 2001. – 295 с.
  15. Меерзон Б. Я. Основы звукорежиссуры и оборудования студии звукозаписи / Б. Я. Меерзон. – Москва : Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина, 2009. – 260 с.
  16. Никамин В. А. Цифровая звукозапись. Технологии и стандарты / В. А. Никамин. – Санкт-Петербург : Наука и техника, 2002. – 256 с.
  17. Ньюелл Ф. Звукозапись: акустика помещений. Электроакустика и звуковоспроизведение / Ф. Ньюелл, А. М. Кравченко. – Москва : Шоу-мастер, 2004. – 365 с.
  18. Откидач В. М. Эстрадный спів і шоу-бізнес: навчально-методичний посібник. / В. М. Откидач. – Вінниця : Нова книга, 2013. – 367 с.
  19. Папченко В. Особливості роботи музичного продюсера в студії звукозапису / В. Папченко // Тези доповідей Десятої міжнародної науково-творчої конференції “Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології”, 20 квітня 2017 р., – Київ : НАКККіМ, 2017. – С. 125–127.
  20. Пучков С. В. Музыкальные компьютерные технологии как новый инструментарий современного творчества: диссертация на соискание науч. степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.09. “Теория и история культуры” / С. В. Пучков. – Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, Санкт-Петербург, 2002. – 278 с.
  21. Севашко А. В. Звукорежиссура і запис фонограм / А. В. Севашко. – Харків : Професійне керівництво, 2007. – 176 с.
  22. Ужинський М. Особливості мистецтва запису художнього мовлення в контексті створення звукового образу / М. Ужинський // Науковий вісник Київського національного



- університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2013. – Вип. 13. – С. 317–326. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo\\_2013\\_13\\_25](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2013_13_25)
23. Юсса Е. Б. Организация творческого взаимодействия субъектов звукозаписи в контексте современного музыкального искусства как фактор качества фонограммы / Е. Б. Юсса // Тези доповідей Восьмої міжнародної науково-творчої конференції “Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології”, 16 квітня 2015 р., – Київ : НАКККіМ, 2015. – С. 160.
  24. Colletti J. Pro Mixing Tips: Vocal Processing Masterclass Part 1 [Електронний ресурс] / Justin Colletti // В and Н. – 2016. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=3es8zXTliU>
  25. Colletti J. Pro Mixing Tips: Vocal Processing Masterclass Part 2 [Електронний ресурс] / Justin Colletti // В and Н. – 2016. – Режим доступу: [https://www.youtube.com/watch?v=AanlpkBiJ\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=AanlpkBiJ_0)
  26. Colletti J. Pro Mixing Tips: Vocal Processing Masterclass Part 3 [Електронний ресурс] / Justin Colletti // В and Н. – 2016. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=8-6FkRR-2Q0>

#### REFERENCES

1. But, O. V. (2015), “Methodology of creation of voice character”, *Tezy dopovidei Vosmoi Mizhnarodnoi naukovo-tvorchoi konferentsii “Kulturno-mystetske seredovyshe: tvorchist ta tekhnolohii”*, 16 kvitnia 2015 r. [the Cultural and art environment: work and technologies. Collection of scientific works of the Eighth International scientifically creative conference], Kyiv, NAKKKiM, April 16, 2015, p. 133. (in Ukrainian).
2. Vasenina, S. A. (2012), “The Phenomenon of musical space in concerto practice and audio recording”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Art studies), 17.00.09, Nizhniy Novgorod M. Glinka state conservatory (academy), Nizhniy Novgorod, 24 p. (in Russian).
3. Gaidenko, I. A. (2005), “Role of musical computer technologies in modern composer’s practice”, The dissertation of the candidate of art studies. Specials 17.00.03. “Musical art”, Kharkiv I. Kotlyarevsky State University, Kharkiv, 187 p. (in Ukrainian).
4. Gontarenko, N. B. (2008), *Sol’noe penie: sekrety vocal’nogo masterstva* [Solo singing: secrets of vocal mastery], Rostov-on-Don, Fenix. (in Russian).
5. Gorbunova, I. B. (2012), *Muzykal’no-komp’yuternye tekhnologii: k probleme modelirovaniya protsessa muzykal’nogo tvorchestva* [Musically-computer technologies: to the problem of design of process of musical work], Saint Petersburg, of RGPU the name of A. Hertsen. (in Russian).
6. Dmitriev, L. (2007), *Osnovy vocal’noy metodiki* [Basis of vocal methodology], Moscow, Music. (in Russian).
7. Diachenko, V. V. (2015), “Value of creative activity of sound producer”, *Tezy dopovidei Vosmoi Mizhnarodnoi naukovo-tvorchoi konferentsii “Kulturno-mystetske seredovyshe: tvorchist ta tekhnolohii”*, 16 kvitnia 2015 r. [the Cultural and art environment: work and technologies. Collection of scientific works of the Eighth International scientifically creative conference], Kyiv, NAKKKiM, April 16, 2015, pp. 135–136. (in Ukrainian).
8. Emelianov, V. (2007), *Razvitie golosa. Koordinatsiya i trening* [Development of voice. Coordination and training], Moscow, Lan. (in Russian).
9. Isaeva, I. (2006), *Estradnoe penie: uskorennyy kurs obucheniya* [Pop singing: speed-up year], Moscow, Express. (in Russian).
10. Karnak, A. (2005), “New computer technologies in modern music and conception of creative process”, *Producing 2*, available at: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/S\\_myst\\_2005\\_2\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2005_2_16) (access February 2, 2005).
11. Klipp, O. Y (2003), *Postanovka golosa estradnogo ispolnitelya* [Voice of pop performer], Moscow, MGPU. (in Russian).
12. Kozlov, N. I. (2012), *Osobennosti plasticheskoy vyrazitel’nosti estradnogo ispolnitelya* [Features of plastic expressiveness of pop performer], Orel, Vesnik. (in Russian).
13. Koval’, L. M. (2013) “The interactive going near educating of pop singers”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical art.), 17.00.02, Moscow pedagogical state university, Moscow, 29 p. (in Russian).

14. Krasil'nikov, I. (2001) *Tsifrovye tekhnologii v muzyke: pedagogicheskie i tvorcheskije perspektivy* [Digital technologies in music: pedagogical and creative prospects], Moscow, Pedagogika. (in Russian).
15. Meerzon, B. Y. (2009) *Osnovi zvukorezhisuri i oborudovaniya studii zvukozapisi* [Bases of sound records and equipment of studio of the audio recording], Moscow, M. Litovchin Humanitarian institute of television and broadcast. (in Russian).
16. Nikamin, V. A. (2002) *Tsifrovaya zvukozapis'. Tekhnologii i standarty* [Digital audio recording. Technologies and standards], Saint Petersburg, Nauka i tehnika. (in Russian).
17. N'yuell, F. (2004) *Zvukozapis': akustika pomeshcheniy. Elektroakustika i zvukovosproizvedenie* [Audio recording: acoustics of apartments. Electroacoustics and sound recording], Moscow, Show-Master. (in Russian).
18. Otkydach, V. M. (2013), *Estradniy spiv i shou-biznes. Navchalno-metodychniy posibnyk* [Pop singing and show business. Scientifically methodology manual], Vinnytsia, Nova Knyha. (in Ukrainian).
19. Papchenko, V. (2015), "Features of work of musical producer in the studio of the audio recording", *Tezy dopovidei Desiatoi Mizhnarodnoi naukovo-tvorchoi konferentsii "Kulturno-mystetske seredovyshe: tvorchist ta tekhnolohii"* [The Cultural and art environment: work and technologies. Collection of scientific works of the Eighth International scientifically creative conference], Kyiv, NAKKKiM, April 16, 2015, pp. 125–127. (in Ukrainian).
20. Puchkov, S. V. (2002), "Musical computer technologies as new tool of modern work", The dissertation of the candidate of art studies. Specials 17.00.09. "Theory and history of art", Saint Petersburg humanitarian university of trade unions, Saint Petersburg, 278 p. (in Russian).
21. Sevashko, A. V. (2007), *Zvukorezhysura i zapys fonohram* [Sound engineering and record of phonogram], Kharkiv, Profesiine kerivnytstvo. (in Ukrainian).
22. Uzhynskiy, M. (2013), "Features of art of record of the artistic broadcasting in the context of creation of voice character", *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho* [The scientific announcer of the Kyiv I. Karpenko-Karyi national university of theatre, cinema and television], Iss. 13, available at: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo\\_2013\\_13\\_25](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2013_13_25) (2013).
23. Yussa, E. B. (2015), "Organization of creative cooperation of subjects of the audio recording in the context of modern musical art as a factor of quality of phonogram", *Tezy dopovidei Vosmoi Mizhnarodnoi naukovo-tvorchoi konferentsii "Kulturno-mystetske seredovyshe: tvorchist ta tekhnolohii"* [the Cultural and art environment: work and technologies. Collection of scientific works of the Eighth International scientifically creative conference], Kyiv, NAKKKiM, April 16, 2015, p. 160. (in Ukrainian).
24. Colletti, J. (2016), "Pro Mixing Tips: Vocal Processing Masterclass", B and H, part 1, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=3es8zXTliU> (2016).
25. Colletti, J. (2016), "Pro Mixing Tips: Vocal Processing Masterclass", B and H, part 2, available at: [https://www.youtube.com/watch?v=AanlpkBiJ\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=AanlpkBiJ_0) (2016).
26. Colletti, J. (2016), "Pro Mixing Tips: Vocal Processing Masterclass", B and H, part 3, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=8-6FkRR-2Q0> (2016).

УДК 78.087.68:785.7

Катерина Левицька

#### ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ КАМЕРНОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОЇ КАПЕЛИ "ОРЕЯ"

*У статті досліджено основні принципи українського камерного хорового виконавства на прикладі діяльності Хорової капели "Орея" крізь призму історико-культурного процесу другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Охарактеризовано головні репертуарні та*

виконавські можливості мистецької діяльності згаданого колективу. Висвітлено перспективний вектор художньої еволюції Хорової капели “Орея” як складової сучасних трансформаційних процесів, котрі детермінують новаторські пошуки в царині української та світової хорової професійної музики.

**Ключові слова:** камерне хорове виконавство, творча діяльність О. Вацека, Хорова капела “Орея”, українська хорова музика.

Екатерина Левицкая

### ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ КАМЕРНОГО ХОРОВОГО ИСПОЛНТЕЛЬСТВА НА ПРИМЕРЕ ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЫ “ОРЕЯ”

*В статье анализируются основные принципы украинского камерного хорового исполнения на примере храмовой капеллы “Орея” сквозь призму историко-культурного процесса второй половины XX – начала XXI века. Описан основной репертуар и возможности художественной деятельности вышеупомянутого коллектива. Освещен перспективный вектор художественной эволюции Хоровой капеллы “Орея” как составляющей современных трансформационных процессов, которые детерминируют новаторские поиски в области украинской и мировой хоровой профессиональной музыки.*

**Ключевые слова:** камерное хоровое исполнительство, творческая деятельность А. Вацека, Хоровая капелла “Орея”, украинская хоровая музыка.

Kateryna Levytska

### THE BASIC PRINCIPLES OF CHAMBER CHOIR EXECUTION ON THE EXAMPLE OF THE CHOIR CHAPEL “OREYA”

*The article is dedicated to the study of the basic principles of chamber choir performance on the example of the Choir chapel “Oreya”. One of the important aspects of the research is the clarification of the repertoire and performing possibilities of the artistic activity of the Choir chapel “Oreya”.*

*At the beginning of the publication, the current state of the study of the outlined problems is reasoned, as well as the vector of application of the modern methodology of art analysis through the prism of the identified problem is defined.*

*In particular, it is stated that the majority of scientific researches (O. Bench-Shokalo, L. Dychko, A. Lashchenko, O. Marach, Y. Stasyuk) on the analysis of issues related to Ukrainian chamber choir performance, despite their substantiality, do not adequately cover the aspect of the practical application of the universal principles of ensemble and choral activity in the context of the artistic experience of outstanding contemporary choir collectives.*

*Starting from the second half of the twentieth century a fundamentally new phenomenon, called chamber choirs, has appeared in Ukrainian choral environment. Their emergence happened due to the bloom of music difficult to perform, which required high-qualified choristers, because its performance is not available for untrained performers, such as amateur choirs.*

*The development of chamber choir performance has become a peculiar kind of a catalyst for innovative trends in Ukrainian choral music of the second half of XX century – beginning of XXI century, namely the neo-folklore wave and the revival of spiritual music on a qualitatively new stage in the works of modern leading composers (L. Dychko, E. Stankovych, M. Skoryk, G. Gavrylets, V. Silvestrov, etc.).*

*The article emphasizes that chamber choral performance in its modern form is characterized by a number of specific features, namely: small composition (compactness); convenience of transportation; an ability to quickly reorganize the structure for different performance practices; a focus on close interaction with various related arts (choreography, theatrical performance (directorial installations) with the use of photo and video, modern means of light music using 3D and laser*

*technologies); exclusive timbral and ensemble individualization taking into account various scenario location algorithms; episodic engagement of various forms of instrumental performances (involving choir artists) that distinguish its artistic concept from the classical model of the choir collective.*

*Choir chapel "Oreya" is a bright representative of modern chamber choir performances and one of the most original choirs in Ukraine, which, despite its rather substantial time of existence (1986), surprises the listener with new projects and always high-quality filigree sound.*

*The characteristic features of the Choir chapel "Oreya" include: 1) use of different singing manners; 2) repertoire is different from most chamber Ukrainian choirs; 3) performance of songs in their authentic form (approximate pronunciation of words, manner of sounding, costumes); 4) the involvement of various "special effects" in the concert (the noise sounds produced by chorists themselves with the help of hands, lips (in particular, "beatbox") and various instruments); 5) an original arrangement of O. Vatsek.*

*The reasons stated in the article prove that the Choir chapel "Oreya", which since its formation (1986) has been representing itself as a highly-qualified team, can be considered as an example of chamber choral performance without exaggeration. This is evidenced by the fact that participating in numerous prestigious international contests and festivals, they have always received the highest honours and awards (9 Grand Prix and 31 first places).*

**Key words:** *chamber choir performance, creative activity of O. Vatsek, Choir chapel "Oreya", Ukrainian choral music.*

Після багаторічного періоду помпезно-монументальної музики, що виникла і особливо розвинулася ще на етапі становлення Радянського Союзу внаслідок заборони церковної практики та пов'язаної з нею традиції співу а cappella, а також на хвилі політизації мистецтва, де перевагу віддавали "великим" жанрам (кантатно-ораторіальним, оперно-симфонічним, а також масовій пісні) на перший план, у зв'язку з послабленням тоталітарного режиму, вийшли малі жанри – камерні<sup>1</sup> (На протизвагу надто суперечливій та мінливій стихії музичного мистецтва ХХ ст. вони характеризувалися чутливістю до найменших душевних коливань та емоційних станів, а також можливістю відображення відповідних філософсько-етичних категорій та помітно зростаючих тенденцій інтелектуалізму і психологізму. Актуальність даного дослідження визначається недостатньою висвітленістю окремих аспектів проблематики камерного хорового виконавства, котра простежується на рівні універсальних методологічних засад хорової діяльності видатних колективів, таких, як Хорова капела "Орея" під керівництвом О. Вацек, а також у площині репертуарних та концертно-виконавських підходів, що характеризують розглянутий колектив як оригінальне мистецьке явище.

У площині аналізу питань, пов'язаних із камерним хоровим виконавством України в різний час було здійснено такі наукові напрацювання: зокрема, пов'язані з універсальними засадами камерного хорового співу та специфікою роботи з камерними хорами частково окреслено в працях О. Бенч-Шокало [1], Л. Дичко [2], А. Лашенко [5–8], поряд із цим у працях інших дослідників, зокрема, Ю. Стасюк [11] творчість В. Іконника як видатного представника камерного хорового виконавства, його регіональний аспект досліджує у працях О. Марач [9]. Утім, незважаючи на цікаві спостереження, викладені у працях згаданих дослідників, досі залишаються недостатньо з'ясованими аспекти, пов'язані з індивідуальним втіленням універсального принципу камерного хорового виконавства у діяльності визначних українських колективів сучасності, до яких безумовно належать Хорова капела "Орея" (художній керівник О. О. Вацек).

Мета статті – дослідити основні принципи камерного хорового виконавства на прикладі діяльності Хорової капели "Орея" крізь призму мистецтвознавчо-хормейстерського та історико-культурного ракурсу.

Із 60-х років ХХ ст. на концертну сцену України виходять колективи нового типу – камерні хори. Їх виникнення зумовлене розквітом складної для виконання музики, що

<sup>1</sup> Від італ. camera – кімната, палата, покій) – вид музичного мистецтва: вокальна, інструментальна, вокально-інструментальна музика, створена для виконання малим складом музикантів у невеликих приміщеннях.

потребувала від хористів високої підготовки, адже її виконання недоступне для невідготовлених виконавців, наприклад, самодіяльних хорів.

Виникнення камерних хорів значною мірою активізувало Б. Лятошинського писати твори для хору а cappella (хорові цикли “У камина”, “Из прошлого”, на слова Т. Г. Шевченка та М. Т. Рильського), що були дуже складні для виконання поширеними на той час колективами, за винятком кількох професійних хорів; це спричинило трансформацію з аматорського хору (любительський хор при Музично-хоровому товаристві України) у фактично перший український камерний колектив – Київський камерний хор ім. Б. Лятошинського (1973), диригент В. Іконник. Саме особиста дружба і творча співпраця диригента та композитора зумовили реалізацію цього новаторського мистецького проекту. [11, с. 124–125]

Фактично Б. Лятошинський, створивши свої останні хорові цикли (1960–1968 рр.), спровокував цим потребу виникнення високопрофесійних колективів принципово нового типу, характерною ознакою яких стала спроможність відтворити найтонші емоційні переживання, закладені в мистецькому задумі автора. Безперечно, визначні хорові колективи могли б також досконало виконати ці твори, але ціною великих зусиль, проте навіть за таких умов їх виконання не набуде прозорої філігранності звучання, що притаманне саме камерним колективам.

І в наш час подібний алгоритм творчої діяльності в системі “композитор-диригент” є вагомим рушійним фактором розвитку камерно-хорового виконавства, адже в даному разі хор постає мистецькою лабораторією, де композитор апробує експериментальні ідеї і творчі задуми. Приклади даної концепції можна було спостерігати протягом усього існування камерного хорового виконавства.

Еволюція камерного хорового виконавства значною мірою стала своєрідним каталізатором новаторських тенденцій в українській хоровій музиці другої половини ХХ – початку ХХІ ст., а саме неофольклорна хвиля та відродження духовної музики на якісно новому етапі в творчості провідних композиторів сучасності (Л. Дичко, Є. Станкович, М. Скорик, Г. Гаврилець, В. Сильвестров та ін.).

Саме завдяки камерному хоровому виконавству до вітчизняного слухача дійшли старовинні духовні твори. Спочатку латинською мовою – мотети, мадригали та ін. (В. Іконник – О. Лассо, К. Монтеверді, Дж. Палестрина), а потім, коли зняли цензуру, і на православні канонічні тексти.

Якщо продовжувати розглядати репертуарну проблематику, то варто було б наголосити, що камерні хори можуть виконувати музику різних жанрів та різної складності, за винятком масштабних творів, що написані саме для великих колективів (опера, ораторія, кантата та ін.), адже камерні, внаслідок малочисельності виконавців, незважаючи на те, що співаки професійні з гарними вокальними даними, просто фізично не можуть відтворити звучання, притаманне лише великим хорам – тембраліку, об’ємність, монументальність, “органність”. Отже, можна зробити висновок, що є твори, виконання яких краще вдається камерним хорам, а є такі, котрі ліпше звучатимуть у виконанні великих колективів.

Розглянемо ознаки камерного хорового виконавства; до них можна віднести, зокрема, такі: малочисленний склад (від 12–24), прозора філігранність звучання, професіоналізм хористів (учасники здебільшого – випускники музичних училищ й академій), складність музики виконання, різноманітний репертуар, образно-стильовий синкретизм (поєднання акторської та хореографічної майстерності, гарного ансамблево-хорового вокалу, володіння грою на різних інструментах). Це суттєво розширило потребу таких колективів для нашого суспільства: вони можуть виступати на будь-яких концертних майданчиках і виконувати музику різної складності й різних стилів – від простоти народної музики до манірності класичної та складності сучасної. Вагомим фактором у поширенні камерно-хорового виконавства постає “економічна” причина – з огляду, що колективи малочисленні, вони зручні для транспортування та утримання (плата хористам), особливо якщо порівнювати із самодіяльними колективами, адже там хористи працюють на зовсім інших умовах – переважно на ентузіазмі.

Колектив маестро Вацека – Камерний хор “Орея” дуже виділяється із загальної маси українських камерних хорів. Головною відмінністю є те, що жіноча група (саме манера виконання цієї групи хору відрізняє народний хор від академічного) володіє і народною “відкритою”, і “прикритою” академічною, і, що найсуттєвіше, може користуватися цим на одному концерті, навіть в одному творі (соло S “Kyrie” Пярт Уусберг) [14]. У зв'язку з цим варто нагадати, що складність зміни манери співу полягає в зміні положення гортані та місця звуковидобування – при народному співі гортань перебуває в звичайному положенні, локація звуковидобування – “горло”, звук “плоский”, “білий”, при академічному – гортань опущена, місце звуковидобування – головний резонатор, звук – “округлий”. Це значно розширює репертуар концерту та робить його надзвичайно цікавим для слухача.

Однією з особливостей творчої діяльності О. Вацека<sup>1</sup> є те, що диригент намагається, до речі успішно, виконати будь-яку музику в її автентичному звучанні – особливо народну, не тільки українську, а й інших народів світу – значну увагу приділяючи правильній манері виконання: вимові слів, звукоутворенню, притаманному саме цій народній культурі.

Також значною відмінністю хору “Орея” від більшості українських камерних хорів є репертуар. Репертуарна політика Хорової капели “Орея” дуже відрізняється від усталених традицій. Якщо взяти до уваги концепцію репертуару переважної більшості камерних хорів України, то можна побачити закономірність – виконують українську духовну музику, як сучасну, так і старовинну, класику та, звичайно, різноманітні обробки української народної пісні. Натомість хор “Орея” виконує переважно закордонну сучасну музику (навіть є закордонні композитори, які довіряють колективу перше виконання своїх творів). Це пояснюється тим, що колектив постійно бере участь у різноманітних закордонних конкурсах та фестивалях, майже не виступаючи на концертних майданчиках України, і, звичайно, політикою О. Вацека, який спрямований на закордонну аудиторію і вважає, що репертуар сучасного українського хорового виконавства – бідний та дещо одноманітний<sup>2</sup>. До того ж репертуар “Орей” дуже різноманітний у всіх напрямках, стилях і жанрах світової хорової музики.

Не можемо не згадати те, що в одному з інтерв'ю маестро Вацек сказав про заснування своєї хорової школи. На жаль, результати її діяльності поки що невідомі, але з того, що диригент має власну систему викладання музично-теоретичних дисциплін, театрального мистецтва та вокально-хорових дисциплін (в інтерв'ю митець розповів, що хоче, аби кожен хорист був сформованим професіоналом: “... якщо “Орей” не стане, то я хочу, щоб вони мали професію...” [3]), можемо зробити висновки про рівень підготовки хористів його колективу. Це тим більше важливо, якщо брати до уваги, що хор “Орея” житомирський. Київським хорам, пощастило з місцем базування (до столиці тягнуться найпідготовленіші спеціалісти). Не секрет, що місто Київ вважається найбільшим осередком культури України і, на відміну від Житомира й не тільки Житомира, тут умови перебування колективів склалися дуже сприятливо – можливість оплати хористам, вибір виконавців (найрізноманітніша палітра голосів, професійні спеціалісти) дають керівникам хорів багато переваг. Але хор “Орея” не має таких сприятливих умов, на чому диригент неодноразово акцентував увагу в інтерв'ю.

Отже, можна зробити висновок, що рівень колективу повністю залежить від унікального підходу та системи виховання хористів О. О. Вацека, і, як згадано в програмі до 30-річчя хорової капели “Орея” (2016 р.) хор належить до четвірки найкращих хорів світу.

“Цей колектив встановлює нові стандарти хорового мистецтва і є найкращим послом України за всі роки!” (художній керівник I-го міжнародного хорового фестивалю у м. Інчонг, Південна Корея, Келлі Парк) [13].

Окремо варто згадати те, що колектив у своїй творчій діяльності під орудою О. Вацека, використовує різні шумові ефекти за допомогою рук та губ. Наприклад, шум моря, крик чайок

<sup>1</sup> Український та чеський хормейстер, диригент, вокальний педагог, хоровий консул від Чехії та України, член журі багатьох престижних міжнародних хорових конкурсів; засновник і керівник багаторазового лауреата міжнародних хорових конкурсів – Хорової капели “Орея” та найкращого студентського хору Чехії 2002 року “Гаудеамус” (м. Брно); заслужений діяч мистецтв України.

<sup>2</sup> З виступу О. Вацека під час концерту на фестивалі присвяченому 100-річчю консерваторії, 75 річчю одеської хорової кафедри, 2013 р.

тощо. Відомо навіть, що в хорі застосовують “beatbox” (створення ритмічних малюнків та мелодій за допомогою голосового апарата), і це суттєво розширило його можливості і стало цікавим новаторським внеском О. Вацека в звучання колективу – його унікальна інтерпретація української хорової обробки М. М. Гобдича “Шуміла ліщина” частково виконана в новому оригінальному світлі на програмі “Ранок” [12].

Олександр Олександрович Вацек – видатний музикант і зміг плідно реалізувати себе не тільки як один з найкращих хорових диригентів сучасності, а і як прекрасний аранжувальник – він надає, здавалося, знайомим творам таких рис, що зал аплодує стоячи<sup>1</sup>.

Кожен хормейстер, як ми знаємо, повинен мати особисте бачення твору. В О. Вацека воно унікальне – кожен твір в інтерпретації цього митця набуває оригінального, іноді дуже сміливого звучання і приємно дивує слухачів, навіть найвимогливіших із них.

Головними принципами виконавської діяльності О. Вацека є наступне: “Хор повинен співати так, щоби брало за душу. Якщо хор так не співає, то його виконання нікому не потрібне. Хор повинен співати все! Диригент повинен працювати на репетиціях так, щоб хористу було цікаво”<sup>2</sup>.

Отже, є підстави стверджувати, що українське камерне хорове виконавство – вагомий рушій української хорової культури. Творча діяльність більшості наших камерних хорових колективів розгортається в площині двох головних напрямів – академічної і народноспівацької традицій. На їх перетині актуалізується ідея відродження усїєї розмаїтості української національної співочої культури і водночас триває пошук нових звукових образів у поєднанні з традиційними канонами хорової естетики, що є однією з найхарактерніших прикмет сучасного хорового мистецтва. У цьому значенні камерне хорове виконавство постає експериментальним середовищем творчих лабораторій, спрямованих на втілення нових методів музикування, нових репертуарних установок, нових принципів функціонування співочої традиції, переосмисленої через колорит етнотрадиційного інтонування (термін О. Бенч-Шокало. – *К. Л.*).

Викладені в статті міркування переконують у тому, що Хорову капелу “Орея”, яка від початку створення (1986 р.) репрезентує себе як висококваліфікований колектив, можна, без перебільшення, назвати взірцем камерного хорового виконавства. Це засвідчує, зокрема той факт, що, беручи участь у численних престижних міжнародних конкурсах і фестивалях, житомирці незмінно отримували найвищі відзнаки (9 Гран-прі та 31 перше місце).

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів : Актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник / О. Бенч-Шокало. – К. : Ред. журн. “Український Світ”, 2002. – 440 с. : іл., нот.
2. Дичко Л. Сучасний стан хорового мистецтва ; тенденції розвитку / Л. Дичко // Матеріали до українського мистецтвознавства. – Київ, 2003. – Вип. 2. – С. 18–22.
3. Житомир.info. Новини Житомира / Ексклюзив: керівник капели “Орея” Олександр Вацек. – Житомир.info // Youtube – 25 квітня 2014 р. – / Режим доступу – <https://www.youtube.com/watch?v=RtN4Wv7M3Go>
4. З історії української музичної культури: тематичний збірник наукових праць / [упоряд. Н. О. Герасимова-Персидська, гол. ред. І. Д. Безгін]. – Київ : Видання Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, 1991. – 96 с.
5. Лашенко А. З історії Київської хорової школи / А. Лашенко. – К. : Муз. Україна, 2007. – 198 с.
6. Лашенко А. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України / А. П. Лашенко // Музичне виконавство. Книга сьома. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2001. – Вип. 18. – С. 8–25.

<sup>1</sup> Виступ в Одеській музичній академії, Раков “Ой, дуб дуба” – кінець був переписаний для 8-ми голосного хору.

<sup>2</sup> Із виступу О. Вацека під час концерту на фестивалі (2013 р.) присвяченому 100-річчю консерваторії та 75-річчю Одеської хорової кафедри.

7. Лашченко А. Проблеми дослідження вітчизняної хорової культури / А. П. Лашченко // Музична україністика в контексті світової культури : науково-методичний збірник. – Київ, 1998. – Вип. 28. – С. 24–36.
8. Лашченко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А. П. Лашченко. – К. : Муз. Україна, 1989. – 136 с.
9. Марач О. Камерне хорове виконавство: тенденції розвитку у добу державної незалежності (на прикладі Західного регіону України) / О. М. Марач // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – 2014. – Вип. 20 (1). – С. 236–242.
10. Певзнер Б. Камерний хор – структура, організація, принципи роботи / Б. Певзнер // Советская музыка. – 1979. – № 7. – С. 40–41.
11. Стасюк Ю. Іконник – диригент Київського камерного хору імені Б. Лятошинського / Ю. Стасюк // Хорове мистецтво України та його подвижники: матеріали Другої міжнародної науково-практичної конференції / [ред.-упор. П. Гушоватий, З. Гнатів]. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – 2012. – С. 120–128.
12. Телеканал Житомир / Житомирська обласна державна телерадіокомпанія. Ранок. Олександр Вацек // Youtube – 18 квіт. 2014 р. – / Режим доступу – <https://www.youtube.com/watch?v=CN7X7PXwD24>
13. Телеканал Житомир / Житомирська обласна державна телерадіокомпанія. Програма “Червона калина”. “Орея” зачаровує світ // Youtube – 25 квіт. 2014 р. – / Режим доступу – <https://www.youtube.com/watch?v=2C2Z-hmzI9E>
14. Уусберг Пярт «KYRIE» / Хорова капела «Орея» ; ValentynVatsek // Youtube – 2 вер. 2010 р. – / Режим доступу – <https://www.youtube.com/watch?v=uEGQkHl6FtE>
15. Шатова И. Стилевые основы Одесской хоровой школы : монография / И. А. Шатова. – Одесса : Астропринт, 2013. – 184 с.

#### REFERENCES

1. Bench-Shokalo, O. (2002), *Ukrainskyi khorovyi spiv : Aktualizatsiia zvychaiyvoi tradytsii : navchalnyi posibnyk* [Ukrainian choral singing: Actualization of the customary tradition: a textbook], Kyiv, Red. Journal. “Ukr. Svit” pp. 440 (in Ukrainian).
2. Dychko, L. (2003), *Suchasnyi stan khorovoho mystetstva ; tendentsii rozvytku* [Current state of choral art; development trends], *Materialy do ukrainskoho mystetstva* [Materials for Ukrainian art], Kyiv, vol. 2, pp. 18–22. (in Ukrainian).
3. Zhytomyr.info. News of Zhytomyr (2014), “Exclusive: Head of the Orea Chapel Alexander Vacek. – Zhytomyr.info”, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=RtN4Wv7M3Go> (access March 25, 2014).
4. Herasymova-Persydska, N. O. (1991), *Z Istorii Ukrainskoi muzychnoi kultury. Tematychnyi zbirnyk naukovykh prats* [From the History of Ukrainian Music Culture. Thematic collection of scientific works], Kyiv, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. (in Ukrainian).
5. Lashchenko, A. (2007), *Z istorii Kyivskoi khorovoi shkoly* [From the history of the Kiev Choir School], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
6. Lashchenko, A. (2001), Recent trends of modern choral art in Ukraine, *Muzychne vykonavstvo. Knyha soma. Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho* [Musical performance. The book is seventh. Scientific herald of P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, Vol. 18, pp. 8–25. (in Ukrainian).
7. Lashchenko, A. (1998), Problems of research of the national choral culture, *Muzychna ukrainistyka v konteksti svitovoi kultury : naukovo-metodychnyi zbirnyk* [Musical Ukrainian Studies in the Context of World Culture: Scientific and Methodical Collection], Kyiv, Vol. 28, pp. 24–36. (in Ukrainian).
8. Lashchenko, A. (1989) *Khorovaya kul'tura: aspekty izucheniya i razvitiya* [Choral culture: aspects of learning and development], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Russian).
9. Marach, O. (2014), Chamber choral performance: tendencies of development during the period of state independence (on the example of the Western region of Ukraine)], *Ukrainska kultura:*



- mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* [Ukrainian culture: past, modern, ways of development], Vol. 20 (1). pp. 236–242. (in Ukrainian).
10. Pevzner, B. (1979), Chamber Choir – structure, organization, principles of work, *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no. 7, pp. 40–41. (in Russian).
  11. Stasiuk, Yu. (2012), Ikonnik – conductor of the Kyiv B. Lyatoshynsky Chamber Choir”, *Khorove mystetstvo Ukrainy ta yoho podvyzhnyky: materialy druhoi mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii* [Choral Art of Ukraine and its ascetics: materials of the second international scientific-practical conference], Drohobych, Editorial-publishing department of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, pp. 120–128. (in Ukrainian).
  12. Television channel Zhytomyr (2014), “ZHDTRK. Morning. Alexander Vacek”, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=CN7X7PXwD24> (access March 18, 2014)
  13. Television channel Zhytomyr (2014), “The program “Red Kalyna”. “Orea” captivates the world”, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=2C2Z-hmzI9E> (access March 25, 2014)
  14. Chamber choir “Oreya” ; Valentyn Vatssek (2010) “Pärt Uusberg “KYRIE”” available at: <https://www.youtube.com/watch?v=uEGQkh16FtE> (access September 2, 2010)
  15. Shatova I. (2013), *Stilevye osnovy Odesskoy khorovoy shkoly : monografiya* [Styles of Odessa Choral School: monograph], Odessa, Astroprint. (in Russian).

УДК 786.2

Юлія Каплієнко-Ілюк

#### МІНІАТЮРА ЯК ПРИНЦИП КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ ЙОСИПА ЕЛЬГІСЕРА

*У статті охарактеризовано жанр мініатюри як один із принципів композиторського мислення Йосипа Ельгісера. Застосовано методи історико-культурологічного, теоретичного і жанрово-стильового аналізу, що дало змогу визначити жанр фортепіанної мініатюри як основний принцип його композиторської творчості. Висвітлено жанр мініатюри у творчості цього буковинського автора. Проаналізовано його твори та виявлено стилістичні ознаки композиторського мислення, одного з малодосліджених персоналій сучасної музики.*

**Ключові слова:** фортепіанна мініатюра, фортепіанний цикл, композитори Буковини, творчість Йосипа Ельгісера.

Юлія Каплиенко-Илюк

#### МИНИАТЮРА КАК ПРИНЦИП КОМПОЗИТОРСКОГО МЫШЛЕНИЯ ИОСИФА ЭЛЬГИСЕРА

*В статье охарактеризован жанр миниатюры, как один из принципов композиторского мышления Иосифа Эльгисера. Применены методы историко-культурологического, теоретического и жанрово-стилевого анализа, что позволило определить жанр фортепианной миниатюры как основной принцип его композиторского творчества. Освещен жанр миниатюры в творчестве буковинского автора. Проанализированы его произведения и выявлены стилистические признаки композиторского мышления одного из малоисследованных персоналий современной музыки.*

**Ключевые слова:** фортепианная миниатюра, фортепианный цикл, композиторы Буковины, творчество Иосифа Эльгисера.

### MINIATURE AS THE PRINCIPLE OF THE COMPOSITIONAL THINKING OF JOSEPH ELGISER

*The article describes the genre of miniatures, as one of the principles of the compositional thinking of a Bukovynian contemporary composer Joseph Elgiser. Methods of historical-cultural, theoretical and genre-style analysis have been applied, allowing to define the genre of piano miniatures as the basic principles of his artistry. The article highlights the genre of miniatures in the works of a Bukovinian composer, analyzes his works and identifies the style of his compositional thinking as one of the insufficiently studied personalities of contemporary music.*

*The works of Joseph Elgiser established him as highly original composer. Most of his legacy is piano music, which reveals the features of his style in various genres. J. Elgiser's music is rich in images and ideas; a modern man with his emotions and experiences, complex world of feelings and thoughts about the present and past social life is paramount in his music. Elgiser multiplied the range of images, ideas and mood which can be represented by music. Therefore, the rich content of his music contributed to the frequent change in musical themes, requiring the continuous embodiment of musical images in the musical composition. To fulfil his ideas, Elgiser chose romantics' favourite instrumental miniature – the smallest genre in music able to reveal the spiritual world of a man, his psychological life.*

*The main Elgiser's works are notable for the program piano miniatures. Creating musical images in the form of piano miniature, Elgiser grouped them into cycles and named them. Along with the overwhelming number of program miniatures, grouped into cycles, he repeatedly turned to romantics' favourite miniatures of traditional genres of small form: etudes, nocturnes, mazurkas, quadrilles, marches, waltzes, polkas, impromptus.*

*Thus, J. Elgiser's piano works make most of his legacy and are represented by almost all genres of piano music. His knowledge of almost the entire piano repertoire and the active performance influenced greatly the origins of his style, professional skill of the creative process and compositional techniques. He might have been inspired by music of different eras, styles, directions, but, having analyzed the legacy of Elgiser, we conclude that the greatest influence on his work made: the piano style of Beethoven, especially, "Bagatelles", which were true precursors of Schubert's piano pieces, romantic composers – Chopin, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Brahms, Grieg, tendencies of piano music of the Impressionists, especially Debussy, the works of Russian and Soviet composers – Scriabin, Rachmaninov, Tchaikovsky, Prokofiev, Shostakovich and the representatives of Ukrainian piano school – Lysenko, Revutskyi, Kosenko and others.*

**Key words:** *piano miniature, piano cycle, Bukovinian composers, artistry of Joseph Elgiser.*

У сучасному культурному просторі та процесі його дослідження важливого значення набувають окремі персоналії різних регіонів України, які здійснили важливий внесок у розвиток національної музичної культури. Серед таких представників сучасного композиторського кола значне місце належить одному з професійних композиторів Буковини – Йосипові Ельгісеру (1929–2014 рр.). Його життя і творчість сповнені особистих переживань та особливого трагізму, адже він був учасником подій Другої світової війни, коли довелося пережити катування й знущання над єврейським народом з боку нацистського режиму. Ельгісер поєднував кілька професій: піаніст, композитор, лікар-хірург, педагог, музикознавець. Його перу належить велика кількість опусів (більше 400), серед яких твори різних жанрів, тематики та образності. Творчість Й. Ельгісера у цілому програмна, її особлива ознака – автобіографічність. Отже, дослідження діяльності митців, яскравих персоналії сьогодення – важливе завдання сучасного музикознавства. Тому будь-які розвідки у даному напрямку є актуальними і стануть дуже доречними у наш час.

Композиторська діяльність представників Буковини в сучасному музикознавстві досліджена недостатньо. У наявних джерелах з історії музики та музичної літератури розглянуті питання розвитку музичної культури Буковини в контексті загальної характеристики

західноукраїнської музики. Окремого дослідження культури краю, особливо його сучасних митців, у сучасному науковому просторі не вистачає. Відомо кілька публікацій, присвячених історичному минулому мистецтва Буковини, серед яких дві історично-публіцистичні праці К. Демочко [2; 3]. Детальнішим, проте тільки інформативним джерелом про історію музичної культури Буковини залишається колективна праця науковців кафедри музики Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича: А. Кушніренка, О. Залуцького, Я. Вишпінської [7]. Але у цих розвідках стиль композиторів Буковини не досліджений. Творчість Й. Ельгісера не проаналізована у мистецтвознавчій літературі. Про життя, виконавську та громадську діяльність композитора є багато публікацій у пресі та довідкових виданнях. 2007 року вийшла у світ книга А. Ісака “Лицар музики” [5], де увага приділена біографії Ельгісера, проте публіцистичний стиль видання не дає змогу вважати її ґрунтовним дослідженням творчості композитора. Цього ж року була захищена дипломна робота І. Кобяцької, в якій проаналізовані фортепіанні цикли Й. Ельгісера [6], однак дане дослідження так і залишилося на рівні студентської роботи.

Мета статті – охарактеризувати жанр мініатюри як одного з принципів композиторського мислення Йосипа Ельгісера.

Творчість Й. Ельгісера тісно пов’язана з його активною виконавською діяльністю, знанням фортепіанного репертуару і західноєвропейських, і українських композиторів. Як піаніст Ельгісер провів майже 30 історичних концертів, присвячених творчості композиторів різних епох і стилів. За такий вагомий внесок у популяризацію професійного світового мистецтва він отримав звання “Золоте ім’я світової культури” та був нагороджений Золотою медаллю ЮНЕСКО (єдиний в Україні!). Тому основна частина його творчості – фортепіанна музика різножанрової палітри, де переважають програмні твори. Зазначимо, що в Західній Україні ще від зародження композиторського професіоналізму жанри фортепіанної музики мало розвивались, оскільки у цьому регіоні, як підкреслює М. Дремлюга, були “тяжкі умови музичної творчості”, що пов’язано з тривалою владою іноземних держав [4, с. 87].

Музика Й. Ельгісера багата образною характерністю, а в центрі його творчості – тема, що розкриває сучасну йому людину з її емоціями, переживаннями, складним світом почуттів, думками про теперішнє і минуле суспільне життя. Він глибоко відчував усі протиріччя своєї епохи, болісно сприймав страждання рідного народу, намагався прикрасити буття сучасників, а крізь музику розкрити душевні муки, радості, надії, враження й настрої. Він писав про те, що його хвилює, що торкається його серця. Такий тісний зв’язок з дійсністю, постійне відображення навколишнього світу, подій з безпосередньою участю композитора надали його творчості рис сучасного реалізму. Порівняно з іншими композиторами Буковини, Ельгісер значно збагатив коло образів, ідей, настроїв, які можна зобразити музикою. Тому багатий зміст його творів сприяв частій зміні музичних тем, потребував постійного втілення образів у музичному творі, адже таким був сенс життя митця – розкрити навколишнє та особисте у своїй творчості. Для втілення ідей Ельгісер обрав улюблену у середовищі романтиків інструментальну мініатюру як найменшу жанрову одиницю в музиці, проте спроможну розкривати цілісність душевного світу людини, її психологічне життя. “Художній зміст мініатюри, – як відзначає Н. Рябуха, – спрямований на відображення внутрішніх почуттів, вражень, емоцій, що надає можливості авторові розкрити емоційну сферу психіки людини в усій різноманітності її прояву” [8, с. 7].

Часта зміна образності у творах композитора привела до об’єднання його мініатюр у цикли, зокрема сюїти. Серед багатьох творів виділимо такі зразки, як “Сюїта в стилі хоку”, “Метафізичні ескізи”, “Карпатська сюїта”, “Єврейська сюїта”, “Альбом літа 1997 р.”, “Альбом літа 1999 р.”, “Альбом літа 2000 р.”, “Альбом весни і літа 2002 р.”, “Альбом літа 2003 р.”, у яких переважають мініатюри узагальнено-програмного та вільного жанрового типів. Така форма характерна і для Р. Шумана, у фортепіанній творчості якого цикл – “послідовність окремих невеликих п’єс, поєднаних загальною ідеєю, що вільно, згідно із задумом композитора, слідує одна за іншою” [1, с. 123].

Оригінальністю відрізняється “Сюїта в стилі хоку”, в якій Ельгісер поєднав 12 мініатюр, зміст яких визначається позначеннями характеру твору на початку кожного розділу. Хоку – це

традиційний жанр японської поезії, трирядкові вірші зі 17 складів (5-7-5), а Ельгісер поєднує невеликі музичні побудови, котрі, на його думку, можуть нагадувати невеликі стовпчики віршів. Частина сюїти викладені у формі періоду, квадратної та неквадратної будови; контрасту досягнуто тональними, темповими, фактурними й артикуляційними засобами, чим створюється враження “калейдоскопічності” сюжетів. Подібний прийом Ельгісер використовував у фортепіанних сюїтах нерідко, що свідчить про одну з ознак стилю композитора.

Аналізуючи мініатюри Ельгісера, знаходимо зразки, котрі певною мірою нагадують окремі стилістичні риси К. Дебюссі, М. Мусоргського, П. Чайковського. Цікава ідея написання “24 п’єс в усіх тональностях”, котру композиторів навчали, звичайно, традиції Бароко, зокрема творчість Й.-С. Баха. “Добре темперований клавір” вплинув майже на всіх композиторів наступних епох, багато з них створювали цикли з 24 прелюдій і фуг, розташовуючи їх за певним тональним принципом. Серед композиторів, які наслідувати такі традиції, згадаємо Д. Шостаковича, Р. Щедрина, В. Задерацького, С. Слоніського. Починаючи від Ф. Шопена, прелюдія змогла отримати самостійне значення, відділившись від циклу з фугою, і стати окремим циклом із 24 прелюдій. Особливий вплив на творчість наступних композиторів здійснили 24 прелюдії К. Дебюссі, яким захоплювався Й. Ельгісер. Окрім того, можна пригадати й 24 прелюдії О. Скрябіна, С. Рахманінова, Д. Кабалевського та 24 етюди Ш. В. Алькана у 12 мажорних і 12 мінорних тональностях.

Ельгісер назвав свій цикл не “24 прелюдії” чи “24 етюди”, а “24 п’єси”, адже, з одного боку, намагався продовжити традиції відомих циклів, а з іншого – створити свою власну концепцію побудови і жанрової належності. Оригінальним став принцип розташування тонального плану п’єс, де частини написані спочатку в тональностях по діатоніці уверх та по пентатоніці вниз, чергуючи мажор з паралельним мінором. Загальна драматургія циклу – чергування контрастних музичних міні-картин різних жанрів та стилів. Композитор до всіх частин циклу додав невеликі, як і кожні п’єси циклу, дворядкові вірші, в кожен з яких вкладає назва твору.

Цикл побудовано на зіставленні принципів, що стало результатом широких художніх узагальнень і творчої концепції Ельгісера зі своєю програмною багатоплановістю, жанрово-побутовою сферою, чергуванням різних технік композиторського письма. Вступна п’єса циклу, “Оптимістичний вступ”, не має жанрової належності, виконуючи у циклі функцію прелюдії. Характер урочистого маршу в тональності до мажор з активним пунктирним ритмом дещо нагадує п’єси з “Дитячого альбому” П. Чайковського. До такого типу нежанрових п’єс циклу можна віднести “Пастораль” (№ 7), “Запорізький гомін” (№ 12), “Відгомін ХХ століття” (№ 21). Більшість п’єс – жанрові зарисовки у простих формах, деякі з них одночастинної або періодичної структури: “Скерціно” (№ 2), “Елегія” (№ 4), “Інтермеццо” (№ 6), “Токата” (№ 10), “Арабеска” (№ 14), “Марш” (№ 15), “Романс” (№ 18), “Експромт” (№ 19), “Капріс” (№ 20), “Ноктюрн” (№ 23) і “Бурлеска” (№ 24). Серед частин циклу трапляються танцювальні п’єси – завзята “Полька” (№ 3), старовинний “Гавот” (№ 9), романтичний “Вальс” (№ 11).

Окремої уваги заслуговують жанри народної музики, зокрема, календарно-обрядова “Щедрівка” (№ 8) та дитяча “Колискова” (№ 17). У щедрівці композитор використовує типові наспіви вузькооб’ємного ладового діапазону, що нагадують прості дитячі різдвяні колядки та щедрівки, а також в окремих її елементах можна упізнати інтонації української народної мелодії – веснянки “Вийди, вийди, Іванку”, яку П. Чайковський використовував у фіналі Першого фортепіанного концерту, а М. Римський-Корсаков в аріозо Оксани з IV дії опери “Майська ніч” [9, с. 122].

Певний інтерес викликають застосовані в циклі жанри та форми поліфонічної музики. Серед п’єс знаходимо “Ехо” (№ 5), що побудоване на постійній імітації мелодичних мотивів у далеких регістрах, створюючи відчуття простору, діалогу, чим композитор досягає програмного задуму. Цікавою в плані авторського засвоєння поліфонічних форм стала триголосна “Фуга” (№ 16) з циклу “24 п’єси в усіх тональностях”, яка постає перед нами у вигляді 19-тактової мініатюри. Проте композитор у такій малій формі зміг розмістити усі традиційні три розділи форми – експозицію, розробку та репризу. Тема фуги лаконічна, стримана, в тональності соль мінор, але рельєфна й нагадує “бахівську” тему фуги тієї ж

тональності з першого тому “Добре темперованого клавiру”: контури, діапазон зменшеної септими, той самий темп і характер фуги допомагають зробити висновки про своєрідну стилізацію на фугу Й.-С. Баха. Однак утримані протискладення дещо відрізняють стиль митців, нагадуючи у фугі Й. Ельгісера прийоми мелодичного розвитку, характерні для Д. Шостаковича. Двотактова тема почергово проведена у тоніко-домінантовому співвідношенні в експозиції, що охоплює 8 тактів і завершується двотактовою інтермедією, базованою на початкових зворотах першого протискладення. Розробка фуги займає 6 тактів, де тема звучить спочатку в фа мажорі, а потім, аналогічно експозиції, у тональності домінанти – до мажорі, на фоні утриманого другого протискладення. Перехід до репризи здійснено за допомогою двотактової інтермедії, в якій тепер використаний елемент розгортання першого протискладення та контрапункт із першої інтермедії. Реприза утворена з двох проведень теми в основній тональності й завершується недосконалою каденцією. Отже, fuga струнка за формою, незважаючи на лаконізм засобів поліфонічного розвитку, але це дає їй змогу не виходити за межі загальної концепції мініатюрних зарисовок циклу.

Характеристику поліфонічного мислення композитора можна доповнити аналізом “Канону в стилі серійної техніки” (№ 22) з того ж циклу “24 п’єси в усіх тональностях”. Ельгісер у цій п’єсі, знову ж таки в мініатюрі, використав деякі прийоми композиторської техніки митців ХХ століття. Однотактова послідовність звуків у розмірі 5/4 і тональності до мінор проходить ряд модифікацій, утворюючи ланцюжок коротких варіацій: пряма октавна імітація, імітація в оберненні, зворотна імітація, зворотна і в оберненні імітація. Від четвертої варіації, композитор видозмінив тему шляхом горизонтальних перестановок звуків мелодії, починаючи її з різних порядкових звуків мелодії: з п’ятої чверті на початок, 5-4 чвертей на початок, 5-3 чвертей на початок. У другому розділі форми Ельгісер використав нове тематичне утворення в розмірі 5/8, що теж перетворив по-різному, змінюючи послідовність звуків. Нова серія виникає від такої ж зміни і стає новою темою, що пройшла ряд перестановок та крізь секвенційний розвиток досягла завершальних повторів з поступовим збільшенням тривалостей.

Будучи прихильником академізму в музиці, Ельгісер творив у класичних жанрах. Поряд з переважною кількістю мініатюр програмного значення, об’єднаних здебільшого у цикли, він не раз звертався до улюблених у колі романтиків мініатюр, традиційних жанрів малої форми: етюди, ноктюрни, мазурки, кадрили, марші, вальси, польки, експромти тощо. Нерідко різного роду жанрові п’єси композитор теж поєднував у цикли з програмною назвою. Адже програмні заголовки для нього були життєвою необхідністю, стилем творчості та всього музичного життя.

Оригінальною танцювальною сюїтою романтичного наповнення стали “Миті” Ельгісера, де знаходимо кадрили, марш, вальс, польку, краков’як та п’єсу з назвою “Гумореска”. Кожен жанр розкрито додатковою назвою: “Мить кадрили”, “Мить маршу”, “Начебто вальс”, що надають творам рис символізму. Танцювальність у цілому характерна для багатьох творів Ельгісера, а деякі риси побутових танців пронизують і нетанцювальну музику композитора.

Етюди Ельгісера виявляють тісний зв’язок з художніми зразками жанру в творчості Ф. Шопена; вони наближаються до програмних п’єс з характерними назвами – “Хвилювання”, “Наполегливість”, “Сум’яття”, “Дош”, “Іжак”.

Отже, фортепіанна творчість Й. Ельгісера займає найважливіше місце в його доробку, представлена майже усіма жанрами фортепіанної музики. Центральним принципом композиторського мислення стала програмна мініатюра, що є основою майже усіх його композицій. Створення такого роду невеликих музичних картин і жанрових зарисовок сприяло об’єднанню мініатюр у цикли з програмними назвами, частини яких відображають “калейдоскопічну” зміну музичних образів. Витоки творчого стилю Й. Ельгісера, майстерність творчого процесу, володіння прийомами композиторської техніки пов’язані передусім зі знаннями майже всього фортепіанного репертуару й активною виконавською діяльністю митця. На його композиторську діяльність могла вплинути музика різних епох, стилів, напрямків, проте, аналізуючи спадщину Ельгісера, дійдемо висновку, що найбільше значення у цьому процесі мали: фортепіанний стиль Бетховена, зокрема, “Багателі”, які, своєю чергою, стали попередниками фортепіанних мініатюр Шуберта, композитори-романтики – Шопен,

Мендельсон, Шуберт, Шуман, Брамс, Гріг, тенденції фортепіанної музики імпресіоністів, зокрема Дебюссі, творчість російських і радянських композиторів – Скрябіна, Рахманінова, Чайковського, Прокоф'єва, Шостаковича, представників української фортепіанної школи – Лисенка, Ревуцького, Косенка та інших.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Владыкина-Бачинская Н. Роберт Шуман / Н. Владыкина-Бачинская. – 2-е перераб. изд. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1959. – 208 с.
2. Демочко К. Мистецька Буковина: нариси з минулого / К. Демочко. – Чернівці : Книги XXI, 2008. – 336 с.
3. Демочко К. Музична Буковина: сторінки історії / К. Демочко. – К. : Музична Україна, 1990. – 136 с.
4. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика / М. Дремлюга. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. – 168 с.
5. Ісак А. Лицар музики: Штрихи до портрета заслуженого діяча мистецтв України, володаря Золотої медалі ЮНЕСКО та звання “Золоте ім'я світової культури” Йосипа Мойсейовича Ельгісера / А. Ісак. – Чернівці : Зелена Буковина, 2007. – 134 с.
6. Кобяцкая И. Фортепианный цикл в творчестве Иосифа Ельгисера : дипломная работа / И. Кобяцкая. – Одесса, 2007. – 143 с.
7. Кушніренко А. М. Історія музичної культури й освіти Буковини : навч. посібник / А. М. Кушніренко, О. В. Залуцький, Я. М. Вишпінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – 376 с.
8. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX–XX століть) : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / Н. О. Рябуха. – Харків, 2004. – 20 с.
9. Сорокер Я. Л. Українська пісенність у музиці класиків : спроба дослідження : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Я. Л. Сорокер / [пер. та упорядкув., вступна стаття В. Грабовського]. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2012. – 184 с.

#### REFERENCES

1. Vladykina-Bachinskaya, N. (1959), *Robert Shuman* [Robert Schumann], Moscow, Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo. (in Russian).
2. Demochko, K. (2008), *Mystetska Bukovyna: narysy z mynuloho* [Art Bukovina: essays from the past], Chernivtsi, Knygy XXI. (in Ukrainian).
3. Demochko, K. (1990), *Muzychna Bukovyna: storinky istorii* [Musical Bukovina: history pages], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
4. Dremlugh, M. (1958), *Ukrainska fortepianna muzyka* [Ukrainian piano music], Kyiv, Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchogho mystetstva i muzychnoi literatury URSR. (in Ukrainian).
5. Isak, A. (2007), *Lytsar muzyky: Shtrykhy do portreta zasluhenoho diiacha mystetstv Ukrainy, volodaria Zolotoi medali YuNESKO ta zvannia “Zolote imia svitovoi kultury” Yosypa Moiseiovycha Elhisera* [Knight of music: Strokes to the portrait of the Honored Art Worker of Ukraine, the holder of the UNESCO Gold Medal and the title “The Golden Name of World Culture” by Joseph Elgiser], Chernivtsi, Zelena Bukovyna. (in Ukrainian).
6. Kobyatskaya I. (2007), *Fortepiannyi tsykl v tvorchestve Iosifa Yelgisera : diplomnaya rabota* [Piano cycle in the works of Joseph Elgiser. Graduate work], Odessa. (in Ukrainian).
7. Kushnirenko, A. M., Zalutskyi, O. V. and Vyshpinska, Ja. M. (2011), *Istoriia muzychnoi kultury y osvity Bukovyny : navch. posibnyk* [History of musical culture and education of Bukovina: tutorial], Chernivtsi, Chernivetskyi natsionalnyi universytet. (in Ukrainian).
8. Riabukha, N. O. (2004), “Miniature as a phenomenon of musical culture (on the material of piano works of Ukrainian composers of the end of XIX–XX centuries)”. Thesis abstract for Cand. Sc. (Art Studies), 17.00.01, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 20 p. (in Ukrainian).

9. Soroker, Ja. L. (2012), *Ukrainska pisennist u muzytsi klasykiv : sprobа doslidzhennia : navchalnyi posibnyk dlia studentiv vyshchyykh navchalnykh zakladiv* [Ukrainian singing in the music of the classics: an attempt of research: a textbook for students of higher educational institutions], translation and streamlining, introductory article by V. Grabovsky, Vinnytsia, NOVA KNYHA. (in Ukrainian).

УДК 783.2

Іван Міщенко

### ЛІТУРГІЙНІ ТЕКСТИ ПРАЗНИКА ПРЕОБРАЖЕННЯ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ВІЗАНТІЙСЬКОГО БОГОСЛУЖІННЯ

*У статті досліджено особливості розвитку гимнографічних текстів служби Преображення в контексті розвитку візантійського богослужіння. Розглянуто грецькі, грузинські та слов'янські літургійні ненотовані збірники. Охарактеризовано процес формування візантійського уставу шляхом синтезу катедральних і монаших літургійних традицій.*

**Ключові слова:** візантійський обряд, типікон, Ядгари, служба Преображення.

Іван Мищенко

### ЛИТУРГИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ ПРАЗДНИКА ПРЕОБРАЖЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ВИЗАНТИЙСКОГО БОГОСЛУЖЕНИЯ

*В статье исследованы особенности развития гимнографических текстов службы Преображения в контексте развития византийского богослужения. Рассмотрены греческие, грузинские и славянские литургические ненотованные сборники. Охарактеризован процесс формирования византийского устава путем синтеза кафедральных и монашеских литургических традиций.*

**Ключевые слова:** византийский обряд, типикон, Ядгари, служба Преображения.

Ivan Mishchenko

### LITURGICAL TEXTS OF THE FEAST OF THE TRANSFIGURATION IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT OF BYZANTINE RITE

*The question of the repertoire of the feast service is an important part of its liturgical and musical essence study, which needs first source material. Orthodox worship had different stages of development and was imprinted in the hymnography and church statutes. Diversity of liturgical material needed arrangement and creating of the clear mechanisms of its alternation, complementarity. A certain order was formed within both a separate service, as well as daily, weekly and annual cycles. The issue of the statute, the rules of the organic combination of different genres material is fundamental when considering hymnography drama. After all, it defined not only the content and order of chants in liturgical collections but also testified about certain liturgical practices of certain Christian communities or local territory, whence comes one or another manuscript. Feast of the Transfiguration belongs to a series of Lord's holidays to which Modern Greek and Slavic euchology attribute little evening liturgy, evening liturgy with lithium and the blessings of bread, Morning Liturgy and liturgy. However, a retrospective analysis of Typicon, tropolohion, euchology, and noted liturgical collections illustrates the long process of forming the repertoire of the feast service in different regions of the Byzantine rite distribution.*

*The oldest liturgical collection containing the hymnography material of Jerusalem worship of before iconic period is ancient Yadgari – translation of Greek Lectures and Tropolohion on Georgian language, made in the VIII – beginning of IX century. A complete list of ancient Yadgari published in 1980 under the guidance of Helen Metreveli, Ts. Chankyeva and L. Hevsuriani, likened by its structure to Lectionary of Jerusalem Church, which contained psalms and monstrophones – troparion. The analysis of the poetic troparion of Jerusalem lecture, which in a small amount is preserved in the Greek version, certifies its use as rhythmic patterns for writing the verse of the early Byzantine hymnographers. With regard to the canons, the Georgian translators of Tropolicon follow the verbal translation, neglecting the syllabic and tonic principles of Greek poetry. The liturgical poetry of the Byzantine rite, as well as the rubric, regulating its use, was formed within the Antiochian liturgical tradition. Among the prayer practices of local Christian apostolic communities of Asia Minor and Palestine such centers gradually emerged as temple of St. Sophia in Constantinople, Monastery Theodore Studite, Temple of Resurrection in Jerusalem, monastery of St. Sava and Athos. Each of these main cores of ceremonial “fermentation” created new forms of worship and transformed, supplemented already existing ones guided mostly by the requires of time and place.*

**Key words:** byzantine rite, Typicon, Yadgari, feast service of the Transfiguration

Церкви візантійського обряду впродовж свого існування сформували великий пласт літургійно-богословської поезії, що поруч із псалмодією лягли в основу богослужінь добового кола. Корпус празничних гімнографічних текстів, тісно поєднаних з музикою, змінювався відповідно до розвитку самого богослужіння, яке відповідало на запити катедральної та монашої спільнот. Розуміння принципів поєднання різножанрового літургійного матеріалу уможливує розвиток візантійського обряду – невід’ємної складової української культурної спадщини.

Публікацією й аналізом найдавніших пам’яток з гімнографічним матеріалом, що зберігся у кількох списках грузинського Ядгарі, завдячуємо К. Кекелідзе [4] та Е. Метревелі [5]. Переклад частини цих текстів (серед яких і піснеспіви Преображення) французькою здійснив Шарль Рену [19–20]. Розвитку візантійського обряду, зокрема літургійних текстів та збірників, присвячені праці таких науковців, як М. Скабаланович [11], А. Никифорова [6], А. Дмитрієвський [2–3], Р. Тафт [13], А. Пентковський [7–9], В. Рудейко [10], Х. Ганнік [16] та ін.

Мета статті – простежити етапи розвитку репертуару празника Преображення в контексті змін уставних рубрик візантійського богослужіння.

Питання репертуару служби празника є важливою складовою вивчення його богослужбово-музичної сутності. Православне богочитання проходило різні етапи розвитку й закарбовувалось у гімнографії та церковних уставах. Багатоманіття літургійного матеріалу потребувало впорядкування та створення чітких механізмів його чергування, взаємодоповнення. Певний порядок формувався як в межах окремої служби, так і добового, тижневого та річного циклів. Питання уставу, правил органічного поєднання різножанрового матеріалу є фундаментальним при розгляді гімнографічної драматургії. Адже це визначало не лише зміст і порядок піснеспівів у літургійних збірниках, а й свідчило про ті чи інші богослужбові практики певних християнських громад або локальної території, звідки походить той чи інший рукопис.

Празник Преображення належить до господських празників, яким сучасні грецькі та слов’янські мінеї приписують малу вечірню, вечірню з литією і благословенням хлібів, утрєню та літургію. Проте ретроспективний аналіз типіконів, тропологонів, міней, нотованих літургійних збірників ілюструє тривалий процес формування репертуару служби празника в різних регіонах поширення візантійського обряду.

Найдавнішим літургійним збірником, що містить гімнографічний матеріал ерусалимських богослужінь доіконоборчого періоду, є Давній Ядгарі – переклад грецького Лекціонарія і Тропологіона грузинською мовою, виконаний у VIII – на початку IX століть. Грецький оригінал збірника не зберігся, однак вміщені тут гімнографічні тексти IV–VIII ст. свідчать про те, що “ймовірно грецький прототип Ядгарі підготував ґрунт для сплеску гімнографічної творчості, який відображений у працях відомих палестинських церковних



піснетворців VIII ст.” [14, с. 422]. Повний список Давнього Ядгарі, опублікований 1980 року під керівництвом Єлени Метревелі, Ц. Чанкієвої та Л. Хевсуріані, за структурою уподібнений до Лекціонарія Єрусалимської церкви, до якого належали псалми та монострофні гимни – тропарі. Цей збірник, на думку Антона Баумштарка й Корнелія Кекелідзе, остаточно сформувався в VII ст. і ліг в основу Тропологіона, що містить уже й багатострофні гимни (стихири, канони), поява яких стала поштовхом до витворення збірника нового зразка [4, с. 423]. У видання Давнього Ядгарі увійшли рукопис лаври св. Сави IX ст. (H-2123)<sup>1</sup> та кілька редакцій Тропологіона Sin 18, Sin 40, Sin 41, Sin 34, Sin 26, Sin 20 [6, с. 18]. Аналіз поетичних тропарів єрусалимського Лекціонарія, котрі в невеликій кількості збереглися у грецькому варіанті, засвідчує використання їх як ритмічних моделей для написання стихир ранньовізантійськими гимнографами. На це вказує, зокрема, інтеграція моностроф у стихири (здебільшого як першої строфи) [5, с. 925]. Трапляються випадки використання кількох монострофних тропарів у одній стихирі. Стосовно канонів, то грузинські перекладачі Тропологіона дотримувалися дослівного перекладу, нехтуючи при цьому силабо-тонічними засадами грецької поезії. Зовсім інший підхід бачимо в грузинських ірмологіонах, де максимально збережено метро-ритмічний малюнок грецького відповідника [5, с. 927–928].

Репертуар служби Преображення в Давньому Ядгарі представлений близько 40 гимнами, відомими у трьох різних списках – H-2123, Sin 18, Sin 40. З усього багатоманіття гимнографічного матеріалу лише три стихири знаходимо в грецьких відповідниках: дві на *Господи воззвах* (Προ του Σταυρου σου, εις ορος υψηλον μεταμορφωθεις) та стихира, що сьогодні вже не входить до служби Преображення, а є в Тріоді Σε τον εκ Πατρος αχρονως. Упродовж останніх років грузинські тексти Давнього Ядгарі перекладено французькою мовою. Останні доробки у цій сфері належать Шарлю Рену (Charles Renoux), який переклав гимни Воскресіння Христового із синайської колекції рукописів – Sin 40, Sin 41 та Sin, 34 [19] а також гимни Преображення [20, с. 527–539].

Літургійна поезія візантійського обряду, як і рубрики, що регламентували її використання, сформувались у межах антиохійської літургійної традиції. З-поміж молитовних практик локальних християнських апостольських спільнот Малої Азії та Палестини поступово виокремилися такі центри, як *Константинополь*: храм св. Софії, де в IX ст. вже сформувався так званий катедральний тип богослужінь (Устав Великої церкви<sup>2</sup>), що містив свої синаксар, лекціонар, евхаристійний чин, евхологійон і катедральний часослов (ασματικη ακολουθια) [13, с. 64–67]; монастир Теодора Студита (+ 826), який у IX ст. поєднав монаший саваїтський часослов з катедральним [13, с. 85]; *Єрусалим*: храм Воскресіння<sup>3</sup> монастир св. Сави, що зазнав гимнографічного розквіту в VIII – першій половині IX ст. завдяки Андрею Критському, Йоанові Дамаскину, Косьмі Маюмському, вихованих у сирійській літургійній традиції та, ймовірно, ознайомих з її поетичними жанрами (мадраш, согіте, мемра й ін.), і Теофанові Граптосу (+847); з кін. X ст. – *Афон*: Діатипос Атанасія Афонського з Великої лаври<sup>4</sup>, що взорувався на Іпотипос Теодора Студита<sup>5</sup> та готував ґрунт для формування нового літургійного уставу, занотованого у Діатаксісі ігумена Великої лаври, а згодом патріарха Філотея Коккіна (+1379). Кожен з цих головних осередь обрядового “бродіння” творив нові форми богошанування і трансформовав, доповнював уже наявні, керуючись, здебільшого, вимогами часу та місця. Починаючи з VIII ст., саваїтська поезія, збережена в одножанрових літургійних

<sup>1</sup>Вперше детальний опис цього рукопису (включно з вказівкою гласів) опублікував Корнелій Кекелідзе у праці “Литургические грузинские памятники в отечественных книгохранилищах и их научное значение. Тифлис 1908”. На жаль, сторінки, що містять празник Преображення, не описані (арк. 207 зв. 211), лише на арк. 207 є примітка про цей празник. Див.: К. Кекелідзе [4, с. 368].

<sup>2</sup>Найдавніші відомі нам списки Типікону св. Софії в Константинополі датуються кін. IX ст. (рук. Patmos 266), X ст. (рук. St. Crucis 40) та XI ст. (cod. Dresde A 104). Детальніше про це див.: А. Дмитрієвський [3, с. 1–163]; К. Агентаєв [1].

<sup>3</sup>Типікон Єрусалимської церкви Воскресіння з 1122 року (рук. St. Crucis 43) опублікував Атанасій Пападопулос-Керамес: Παπαδόπουλος-Κεραμέυς Α. Αναλέκτα ιεροσολημικῆς σταχυολογίας ἢ συλλογῆ ἀνεκδότων. Πετρούπολη 1894, σ. 1–254.

<sup>4</sup>Грецький текст Διατύπωσις опублікований Алексієм Дмитрієвским: А. Дмитрієвський [3, с. 238–256].

<sup>5</sup>Текст Ὑποτύπωσις див.: А. Дмитрієвський [3, с. 224–238].

книгах (збірки канонів, стихир, кондаків, тропарів і катизм), була “кодіфікована у візантійських антологіях змінних молитов добового (октоїх), великопосно-пасхального (тріодь) та нерухомого (мінея) кіл богослужбового року” [13, с. 85–86].

Перші розвинені типікони відомі з XI століття Це – студитський типікон патріарха Алексія та Єрусалимський типікон, згадки про який містяться в Тактиконі Нікона Чорногорця [16]. Єрусалимський устав<sup>1</sup> (Типікон лаври св. Сави<sup>2</sup>), що виник у першій половині XI ст. в результаті синтезу студійського синаксаря і палестинських монаших практик (уставу монастиря св. Сави), швидко поширився в Антіохії та Константинопольському патріархаті (з 1088 року – в монастирі Йоана Богослова на о. Патмос, із XIII ст. – у монастирі Лазаря на г. Галесій та в усій Нікейській імперії, а з 1261 року регламентував порядок богослужінь Студійського монастиря в Константинополі та храму Святої Софії). З XIII ст. Єрусалимський устав застосовували також на Афоні<sup>3</sup>; він пройшов низку редакцій<sup>4</sup> і доповнень, формуючи так званий новосаваїтський літургійний тип, що невдовзі став основним у церквах візантійського обряду. Перше друковане видання Єрусалимського типікону вийшло у Венеції 1545 року. Він складається з п’яти частин: уставно-дисциплінарна, місяцеслов, тріодь, Маркові глави і додаткові статті [11, с. 488].

Серед рукописної спадщини Єрусалимського уставу особливо цікавим є Типікон св. Сави (Τυπικὸν τοῦ ἁγίου Σάββα) ms. Lesbiacus Leimonos 88 [18, с. 78–79] з монастиря св. Ігнатія (Μόνη Ἰεζώνορος) на острові Лесбос біля побережжя Малої Азії. Рукопис датований XIV ст. і містить 214+і. аркушів. Тут, в мінейній частині, знаходимо також чинопослідування на празник Преображення (арк. 97 зв.–99).

Незважаючи на монаший характер богослужінь святогорського Типікону (новосаваїтського уставу), він став головним як для монаших, так і для катедральних храмів грецького й слов’янського православного простору, починаючи з XIV століття. Варто зауважити, що від XI до XIV ст. вагому роль у літургійному житті Константинополя відіграв устав патріарха Алексія (+1043) (ктиторський типікон і богослужбовий синаксар), що він уклав для монастиря Успіння Пресвятої Богородиці. Цей устав акумулював богослужбові практики Студійського монастиря і ліг в основу слов’яно-руського уставу Києво-Печерської лаври під назвою Студитсько-Алексіївський устав (САУ) [9, с. 5], замінивши вживаний тоді устав константинопольського монастиря св. Георгія в Манганах (автор Константин Мономах) [12, с. 120–121; 9, с. 23]. Відомі сім рукописів, що містять розширену або часткову редакцію САУ<sup>5</sup>. Найповніший список є в рук. Син. 300. Переклади слов’янською в різних редакціях розпочалися з першої половини XIV століття. Новітнє видання типікона Єрусалимського типу здійснив відомий грецький літургіст першої половини XX ст. Георгій Ріга (1888–1961) [21].

Ще одним джерелом, що проливає світло на літургійне благочестя монастирських спільнот Константинополя XI–XII ст., є богослужбовий синаксар та ктиторський типікон монастиря Пресвятої Богородиці Благодійниці (Евергетидський). Ці два збірники становили, ймовірно, одну книгу та були результатом праці ігумена Темотея. Впродовж XX століття наукове співтовариство провело низку цінних досліджень цього матеріалу. Зокрема, були виявлені спільні елементи з Патмоським списком Типікону Великої Церкви, синаксарем

<sup>1</sup> Найдавніша редакція Єрусалимського типікону збереглася в сирійському рукописі XIII ст. Sinai syriac 136. “Використання Єрусалимського типікону не вносило якихось кардинальних змін у перебіг богослужінь в монастирях Малої Азії, оскільки в основі тексту знаходився Студійський синаксар константинопольського походження. Різниця полягала, головним чином, в наявності або відсутності всенічного бдіння [αγρυπνία], а також незначних розбіжностей в календарі та в гимнографії”. Див: А. Пентковський [8, с. 77–87].

<sup>2</sup> Устав, що, згідно з переданням, був написаний св. Савою в VI ст., не зберігся, тому йдеться про новосаваїтський устав.

<sup>3</sup> Зокрема, в 1200–1208 рр. св. Сава Сербський упроваджував його в Хиландарському монастирі.

<sup>4</sup> Рукописні та друковані джерела вказують на шість редакцій типікону монастиря св. Сави: Єрусалимську, Єрусалимсько-Константинопольську, Синайську, Трапезундську, Сербо-Болгарську, Венеційську друковану. Детальний опис рукописів див.: А. Дмитрієвський [3, с. 1–508].

<sup>5</sup> ГТГ К-5349, Соф. 1136, КОКМ 20359, Син. 330, Хлуд. 16-д, Барс. 1153; див. описи: *Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI-XIII в.* Москва 1984 / Пентковський А. *Типікон патріарха Алексія Студита в Византиї і на Русі*, с. 40.

Алексія Студита (порядок читань); в основі Евергетидського синаксаря (ЕС) була використана перша редакція Студійського синаксаря. Пояснення на празник Благовіщення, що міститься в ЕС, підтверджує літургійні з'язки з таким монашим центром Малої Азії, як Олімп у Віфінії<sup>1</sup>. Є тут і рубрики палестинського походження: празничні блаженні на Літургії, на воскресній та празничній утрени після катизм виконують Поліелей, спів 17 катизми (Непорочні) з воскресними тропарями. Однак немає тут палестинських агріпній (велика вечірня з литією та благословенням хлібів). Цей матеріал, а також низка особливостей синаксаря дали підстави Олексієві Пентковському твердити, що при написанні уставу Евергетидського монастиря упорядник взорувався також на устав монастиря Воскресіння на горі Галесій біля Ефесу, що функціонував за Діатипосом Лазаря Галесійського (+1053) [7, с. 76–79]. Типікони ктиторських монастирів Константинополя XI–XII ст. (Евергетидський, монастиря Христа Пантократора, Христа Чоловіколюбця, Богородиці Благодатної і Типікон Алексія Студита) ілюструють механізм формування цього виду книг, що, на відміну від богослужбового синаксаря, були юридичними документами:

“Основна увага ктитора була спрямована на створення ктиторського типікону, який був юридичним документом і визначав статус, організацію, функціонування й матеріальне забезпечення монастиря. Тексти, що містять опис монашої трапези, богослужіння, поставлення ігумена та посадових осіб, зазвичай, брали з уставу монастиря, вибраного в якості зразка. Наприклад, при укладанні типіконів монастирів Христа Чоловіколюбця та Богородиці Благодатної використовувався текст Евергетидського типікону, а при укладанні Пантократорського типікону і Типікону Алексія Студита використовувались тексти студійського походження” [7, с. 87].

Активне запозичення літургійного матеріалу з одних духовних центрів іншими, що спостерігаємо на прикладі Евергетидського уставного корпусу та ктиторських типіконів, підтвержує думку о. Василя Рудейка про те, що “хоч би скільки ми намагалися знайти “ідеальний” катедральний чи монаший обряд тої чи іншої традиції, ми приречені на необхідність узагальнень і постійної апеляції до “винятків” зі створеного нами правила” [10, с. 76].

При вивченні уставних практик Афону XV–XIX ст. доцільно виокремити велику групу так званих святогорських рукописних типіконів, що продовжують літургійну традицію тієї чи іншої обителі та послуговуються своїми літургійними збірниками, відмінними від класичних друкованих уставів [2, с. 79–87]. У грецькому катедрально-парафіальному середовищі сформувалося чинопослідування, наближене за змістом до уставу Студійського чи св. Софії, проте в основному базоване на Єрусалимському уставі. Типікон, що його уклав протопсалт Великої церкви Христової Константин та опублікували в Константинополі 1838 року, на відміну від монашого Єрусалимського уставу, не має вказівок щодо малої вечірні, часів та литії на великій вечірні; відсутня й літургійно-дисциплінарна частина. Також знаходимо тут низку особливостей мінейного циклу [11, с. 492–494]. 1888 року вийшла оновлена редакція збірника під редакцією протопсалта Віолакиса [15].

Найповніший репертуар служби Преображення, вміщений у друкованих грецькій та слов'янській Августівських мінеях, упорядкований за Єрусалимським уставом.

Отже, на основі аналізу джерел ми змогли дослідити особливості розвитку гимнографічних текстів служби Преображення в контексті розвитку візантійського богослужіння, розглянути грецькі, грузинські та слов'янські літургійні ненотовані збірники, а також охарактеризувати процес формування візантійського уставу шляхом синтезу катедральних і монаших літургійних традицій.

<sup>1</sup>На горі Олімп у Віфінії, де у VIII–X ст. діяли десятки монастирів, перебували також свв. Кирило та Методій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Акентьев К. Типикон Великой Церкви Cod. Dresde A 104 / К. Акентьев. – Санкт-Петербург, 2009. – 161 с.
2. Дмитриевский А. Богослужение на Афонѣ и въ Константинополѣ. Святогорскій (Афонскій) Типиконъ / А. Дмитриевский // Руководство для сельскихъ пастырей. – Київ, 1887. – № 3. – С. 79–87.
3. Дмитриевский А. Описание литургическихъ рукописей. Тутика / А. Дмитриевский. – Київ, 1895 – Том 1. – 912 с.
4. Кекелидзе К. Литургические грузинские памятники в отечественных книгохранилищах и их научное значение / К. Кекелидзе. – Тифлис, 1908. – 515 с.
5. Метревели Е. Древнейший Иадгари / Е. Метревели. – Тбилиси, 1980. – 942 с.
6. Никифорова А. Из истории миней в Византии / А. Никифорова. – Москва, 2012. – 396 с.
7. Пентковский А. Еврегетидский монастырь и императорские монастыри в Константинополе в конце XI – начале XII века / А. Пентковский // Византийский временник. – Москва, 2004. – Том 63 (88). – С. 76–88.
8. Пентковский А. Иерусалимский типикон в Константинополе в Палеологовский период / А. Пентковский // Журнал московской патриархии. – Москва, 2003. – № 5. – С. 77–87.
9. Пентковский А. Типикон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси / А. Пентковский. – Москва, 2001. – 443 с.
10. Рудейко В. Христос посеред нас. Впровадження в літургійне богослов'я Церков візантійської традиції / В. Рудейко. – Львів, 2015. – 284 с.
11. Скабаланович М. Толковый Типикон / М. Скабаланович. – Київ, 1910. – 494 с.
12. Спасский С. Полный месяцеслов Востока: восточная агиология / С. Спасский. – Москва, 1997. – 732 с.
13. Тафт Р. Візантійський обряд. Коротка історія / Р. Тафт. – Львів, 2011. – 136 с.
14. Хевсуриани Л. Иадгари / Л. Хевсуриани // Православная энциклопедия. – 2009. – Том 20. – С. 419–424.
15. Βιολάκης Γ. Τυπικὸν τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας ομοῖον καθὲ ὄλα / Γ. Βιολάκης. – Ἀθήναι, 1888.
16. Hannick Ch., Plank P., Lutzka C., Afanas'eva T. Das Taktikon des Nikon vom Schwarzen Berge. Griechischer Text und kirchenslavische Übersetzung des 14. Jh. / Ch. Hannick, P. Plank, C. Lutzka, T. Afanas'eva. – Т. 1–2. – Freiburg i. Br. : Weiher, 2014. – 1276 s.
17. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α. Αναλέκτα ιεροσολημιτικής σταχυολογίας ή συλλογή ανεκδότων / Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς. – Πετρούπολη, 1894. – 540 σ. *Analekta hierosolymitikēs stachilogias: hē, Syllogē anekdotōn.*
18. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α. Μαυρογορδάτειος Βιβλιοθήκη, ἥτοι γενικὸς περιγραφικὸς κατάλογος τῶν ἐν ταῖς ἀνά τὴν Ἀνατολὴν βιβλιοθήκαις εὑρισκομένων ἑλληνικῶν χειρογράφων / Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς. – Т. 1. – Κωνσταντινούπολη, 1884. – 212 σ.
19. Renoux Ch. Les Hymnes de la Résurrection II. Hymnographie liturgique géorgienne. Texte des manuscrits Sinai 40, 41 et 34 / Ch. Renoux. – *Patrologia orientalis.* – Т. 51. – Brepols : Turnhout/Belgique, 2008.
20. Renoux Ch. L'Hymnaire de saint-Sabas (V–VIII siècle) / Ch. Renoux. – *Patrologia orientalis.* – Т. 53. – Brepols : Turnhout/Belgique, 2015.
21. Ρήγα Γ. Τυπικὸν / Γ. Ρήγα. – Θεσσαλονίκη, 1994. – 881 σ.

## REFERENCES

1. Akent'ev, K. (2009), *Tipikon Velikoy Tserkvi* [The Typicon of the Great Church], St. Petersburg. (in Russian).
2. Dmitrievskiy, A. (1887), Divine service on Athos and Constantinople. Agion Oros (Athos) Typicon, *Rukovodstvo dlya sel'skikh pastyrey* [A Guide for rural priests], vol. 1, Kyiv, pp. 79–87. (in Russian).
3. Dmitrievskiy, A. (1887), *Opisanie liturgicheskikh rukopisey. Tipika* [Description of liturgical manuscripts. Tipika], Vol. 1, Kyiv. (in Russian).
4. Kekelidze, K. (1908), *Liturgicheskie gruzinskie pamyatniki v otechestvennykh knigokhranilishchakh i ikh nauchnoe znachenie* [Liturgical Georgian monuments in the national book depositories and their scientific significance], Tiflis. (in Russian).
5. Metreveli, E. (1980), *Drevneyshiy Iadgari* [The Oldest Iadgari], Tbilisi. (in Georgian, in Russian).
6. Nikiforova, A. (2012), *Iz istorii minei v Vizantii* [From the History of Menaion in Byzantium], Moscow. (in Russian).
7. Pentkovskiy, A. (2004), Evergetid monastery and imperial monasteries in Constantinople at the end of XI – the beginning of XII century, *Vizantiyskiy vremennik* [Byzantine magazine], vol. 63, Moscow, pp. 76–88. (in Russian).
8. Pentkovskiy, A. (2003), Jerusalem typicon in Constantinople in the Palaeologian period, *Zhurnal moskovskoy patriarkhii* [Journal of the Moscow Patriarchate], vol. 5, Moscow, pp. 77–87. (in Russian).
9. Pentkovskiy, A. (2001), *Tipikon patriarkha Aleksiya Studita v Vizantii i na Rusi* [The Patriarch Alexy Studit's Typicon in Byzantium and Rus'], Moscow. (in Russian).
10. Rudeiko, V. (2015), *Khrystos posered nas. Vprovadzhennia v liturhiine bohoslovia Tserkov vizantiiskoi tradytzii* [Christ is in the middle of us. Implementation of the liturgical theology of the Churches of the Byzantine tradition], Lviv. (in Ukrainian).
11. Skabalanovich, M. (1910), *Tolkovyy Tipikon* [Interpretation Tipikon], Kyiv. (in Russian).
12. Spasskiy, S. (1997), *Polnyy mesyatseslov Vostoka: Vostochnaya agiologiya* [Full Menologium of the East: Eastern hagiology], Moscow. (in Russian).
13. Taft, R. (2011), *Vizantiiskiy obriad. Korotka istoriia* [Byzantine rite. Brief history], Lviv. (in Ukrainian).
14. Khevsuriani, L. (2009), Iadgari, *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox encyclopedia], vol. 20, pp. 419–424. (in Russian).
15. Biolakis G. *Tipikon tis Megalis tou Khristou Ekklisias* [The Tipikon of the Great Church of Christ], Athene. (in Greek).
16. Hannick, Ch., Plank, P., Lutzka, C. and Afanas'eva, T. (2014), *Das Taktikon des Nikon vom Schwarzen Berge. Griechischer Text und kirchenslavische Übersetzung des 14. Jh.* [The Taktikon of the Nikon from the Black Mountain. Greek text and church slavonic translation of the 14th century], Freiburg i. Br., Weiher. (in German).
17. Papadopoulos-Kerameus, A. (1894), *Analekta ierosolimitikis stakhiologias* [Selected works of the Jerusalem collection], Petroupoli. (in Greek).
18. Papadopoulos-Kerameus, A. (1884), *Maurogordateios Bibliothiki: itoi genikos perigrafikos katalogos ton en tais ana tin Anatolin bibliothikais euriskomenon ellinikon kheirografon* [Mavrogordateos Library: a general descriptive list of Greek manuscripts that were found in the Eastern Library], Constantinople. (in Greek).
19. Renoux, Ch. (2008), *Les Hymnes de la Résurrection II. Hymnographie liturgique géorgienne. Texte des manuscrits Sinai 40, 41 et 34* [The Hymns of the Resurrection II. Georgian liturgical hymnography. Text of Sinai manuscripts 40, 41 and 34], Brepols, Turnhout/Belgique. (in French).
20. Renoux, Ch. (2015), *L'Hymnaire de saint-Sabas (V–VIII siècle)* [The hymnary of St. Sabas (V–VIII century)], Brepols, Turnhout/Belgique. (in French).
21. Riga, G. (1994), *Tipikon* [Tipikon], Thessalonike. (in Greek).

УДК 785+792.077

Богдан Водяний

**ВИКОРИСТАННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ  
В УКРАЇНСЬКОМУ АМАТОРСЬКОМУ ТЕАТРИ  
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

*У статті висвітлено питання використання традиційної інструментальної музики у виставах українського аматорського театру в період національно-культурного відродження кінця ХІХ – початку ХХ століття. Проаналізовано взаємозв'язки між етносоціальною функцією аматорського сценічного мистецтва і широким контекстом функціонування традиційних жанрів народної інструментальної музики.*

**Ключові слова:** аматорський театр, традиційна інструментальна музика, театральні вистави, сценічне мистецтво, народна мистецька творчість.

Богдан Водяний

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ  
В УКРАИНСКОМ ЛЮБИТЕЛЬСКОМ ТЕАТРЕ  
КОНЦА ХІХ – НАЧАЛА ХХ ВЕКА**

*В статье освещены вопросы использования традиционной инструментальной музыки в спектаклях украинского любительского театра в период национально-культурного возрождения конца ХІХ – начала ХХ века. Проанализированы взаимосвязи между этносоциальной функцией любительского сценического искусства и широким контекстом функционирования традиционных жанров народной инструментальной музыки.*

**Ключевые слова:** любительский театр, традиционная инструментальная музыка, театральные представления, сценическое искусство, народное художественное творчество.

Bohdan Vodianyі

**USE OF TRADITIONAL INSTRUMENTAL MUSIC  
IN THE UKRAINIAN AMATEUR THEATER IN THE END  
OF THE XIX – THE BEGINNING OF THE XX CENTURY**

*The article covers the use of traditional instrumental music in the performances of the Ukrainian amateur theater during the period of national-cultural revival of the end of the XIX and the beginning of the XX century.*

*The coverage of this problem is due to the fact that in the relevant historical period, these genres performed not only aesthetic tasks, but also a number of ethnosocial functions – ethnosaving, ethnoconsolidating, nation-building. The issue of the relationship between traditional instrumental music and the activities of amateur theater groups was not yet the subject of consideration of individual scientific works.*

*The chronological boundaries of the given material cover the second half of the nineteenth and early twentieth centuries. This period is characterized, on the one hand, by the intensification of the onset of Russian tsarism in Ukrainian culture, and on the other by the further growth and spread of the national liberation movement. It was during those years that the first Ukrainian professional drama troupe arose, the amateur stage movement spread and became popular, regular theatrical connections between the Ukrainians of the Dnipro region and Halychyna developed.*

*Analysis of literature and sources shows that in the 60's and 70's of the nineteenth century. The theater was the basis of Ukrainian theatrical life. He played an important role in spreading the use of the Ukrainian language and the development of national drama. Family performances were*

*first of all organized by representatives of the democratic intelligention. The home theater remained popular and popular in the coming decades.*

*In the 80's and 90's of the nineteenth century there is a process of expanding the social base of the amateur theater. Amateur circles appear among representatives of different sectors of society: among learners, students, in the military environment, among workers and peasants. This process took place under the influence of new socio-political and economic conditions.*

*Leading stage figures of this period are M. Starytskyi, M. Kropyvnytskyi, I. Tobilevych and others tried in the conditions of colonial oppression to realize not only artistic functions of stage art, but also no less important tasks of the cultural stage of the Ukrainian liberation movement. To do this, they used the entire creative toolkit – a specific household repertoire, an ethnographic character of costumes, scenery, appropriate choreographic and musical accompaniment of performances using traditional folk instruments.*

*The process of gradual entry into the stage of traditional instrumental music was due to its participation in amateur theatrical performances.*

*In amateur theatrical performances, instrumental music performed the following functions: musical accompaniment to dancing, which included as a separate number in the script; separate musical instruments or whole ensembles were accompanied by independent vocal numbers that were performed in the performances; the use of instrumental works when changing scenery and intermissions.*

*Thanks to the participation in the national amateur theater, traditional instrumental music consolidated its stage existence.*

*Thus, the phenomenon of the interaction of traditional instrumental music and amateur theatrical performances contributed to the propagation of the ethnographic principles and customs of Ukrainians, intensified the awakening of ethnic consciousness in a certain part of the performers and spectators. Folk-artistic creativity of the studied period became an important factor of national-cultural revival.*

**Key words:** *amateur theater, traditional instrumental music, stage art, theatrical performances, folk artistic creativity.*

Потреба сучасного українського суспільства в утвердженні своєї національно-культурної ідентичності, ціннісних орієнтирів, необхідність знаходження адекватної відповіді на виклики світової глобалізації та експансії низькопробних зразків маскультури, що приходять до нас як із Заходу, так і зі Сходу спонукають до нового наукового осмислення багатьох історичних подій та культурних явищ минулого. Одним із таких самобутніх та цікавих мистецьких явищ є функціонування традиційної інструментальної музики в діяльності аматорських театральних колективів.

Правомірність окреслення даної проблеми зумовлена об'єктивністю існування цього конкретного історико-культурного явища, яке було невід'ємним компонентом культурного життя суспільства згаданого періоду та відсутністю наукового аналізу проблеми взаємозв'язків різних жанрів традиційного й аматорського мистецтва. У вітчизняній культурології, мистецтвознавчих та історико-етнографічних працях це питання не вивчено як цілісне явище, тому і досі бракує концептуально зрілих підходів до пояснення багатьох важливих аспектів його розвитку. Крім цього, висвітлення даної проблеми зумовлено тим, що у відповідний історичний період вказані жанри виконували не тільки естетичні завдання, а й низку етносоціальних функцій: етнозберігаючу, етноконсолідуючу, націєтворчу. Актуальним є з'ясування взаємозв'язку між етносоціальною функцією аматорського сценічного мистецтва і широким контекстом функціонування традиційних жанрів народної творчості як об'єктивного чинника його розвитку.

Спеціальних праць із вивчення історії аматорського театрального мистецтва зовсім небагато. Перші такі праці з історії української культури й театру були опубліковані лише в 60-х рр. ХХ ст. Зокрема, це дослідження Н. Андріанової [1], колективна праця “Український драматичний театр. Нариси історії: В 2 т.” [12]. Незважаючи на певну політичну заангажованість, ці наукові розвідки містять величезний фактичний матеріал, комплексно

оцінюють досліджувані явища. Напевно, єдиним спеціальним дослідженням з історії аматорського сценічного руху була праця О. Казимира [6], що висвітлювала багато аспектів цього мистецького явища, а також праці О. Дорогих [4–5]. У вивченні аматорського театрального мистецтва також можна використовувати праці з історії театру – Д. Антоновича [2], С. Чарнецького [15], І. Франка [13], О. Кисіля, М. Йосипенка та ін.

Для розкриття теми даної статті важливими є також праці, автори яких досліджували комплексну проблему функціонування у широкому соціокультурному контексті традиційної інструментальної музики. Це насамперед роботи К. Квітки, Г. Хоткевича, С. Мерчинського, А. Гуменюка, І. Мацієвського, М. Загайкевич [10], М. Хая [14], Б. Яремка, автора цих рядків та ін.

Мета статті – проаналізувати використання традиційної інструментальної музики та визначення її місця і функційного призначення у виставах аматорських театральних колективів; на основі аналітичного осмислення зібраного матеріалу виявити сутність і природу цього мистецького явища; простежити зв'язок аматорського театрального мистецтва і традиційної народної інструментальної музики.

Хронологічні межі поданого матеріалу охоплюють другу половину XIX – початок XX ст. Цей період характерний, з одного боку, посиленням наступу російського царизму на українську культуру – в 1876 році видано указ, яким “припинялась і без того неширока воля української літератури, а український театр і вистави на українській мові заборонялися зовсім” [2, с. 122], а з другого – подальшим зростанням і поширенням національно-визвольного руху, в якому важливу роль відіграло театральне мистецтво. Саме в ці роки виникла перша українська професійна драматична трупа, поширився й набув популярності аматорський сценічний рух, розвинулися регулярні театральні зв'язки між українцями Наддніпрянщини і Галичини.

Колонізаторська політика російського царизму, з одного боку, й австро-угорської і польської культурної експансії – з іншого, викликала в українському суспільстві дедалі зростаючу захисну реакцію, що проявилось у комплексі подій і явищ, котрі свідчили про зростання національної свідомості інтелігенції та всього народу, про активізацію усіх форм українського національного руху – як політичного, так і культурного – про розвиток усіх галузей культурного життя України. Сукупно ці процеси отримали назву українського національно-культурного відродження XIX – початку XX ст.

Територіальні межі були визначені кордонами Наддніпрянської України й Галичини, що зумовлено чинником політичної роз'єднаності українських земель і, відповідно, різними умовами їх розвитку. Українські землі в другій половині XIX – на початку XX ст. належали до двох імперій: західноукраїнські території були частиною Австро-Угорської держави, а Наддніпрянщина – колоніальною окраїною царської Росії.

Аматорське мистецтво цього періоду відзначалось як явище не тільки художнє, а передусім соціокультурне, що функціонувало у певному соціокультурному середовищі, існувало для представників цього середовища як засіб самовираження, самореалізації та спілкування. Воно чітко відокремлювалося певними локально-часовими межами.

Аматорське мистецтво другої половини XIX ст. здійснило суттєвий внесок в історію української культури, воно відіграло значну роль у поширенні української мови, формуванні національної свідомості, в утвердженні демократичних ідеалів і становить одну з найяскравіших сторінок нашої історії.

У своєму дослідженні Л. Дорогих проаналізувала історичні умови розвитку аматорського мистецтва в другій половині XIX століття і виявила такі головні чинники:

- розвиток міст, формування української інтелігенції, становлення демократичної відкритої міської культури;
- розвиток освіти, престижність занять аматорською творчістю в системі навчальних закладів та сімейному вихованні;
- розвиток української літератури і створення національної драматургії;
- формування професійних форм мистецтва – музичного і театрального;
- посилення культурно-просвітницької діяльності, виникнення об'єднувальних факторів – культурно-просвітніх та мистецьких товариств, спілок, організацій [5].



Аматорство належить до сфери дозвілля. Дозвілля – один із важливих показників культурного життя суспільства, його розуміють як систему конкретних культурних форм. Однією з таких форм і є художнє аматорство. Дозвілля характеризує соціокультурну реальність як прояв суспільно-економічного ладу в конкретній повсякденній життєдіяльності людей та соціальних груп. Характер дозвілля відображає умови життя людей, їх етнічну, класову або станову приналежність, рівень соціального розвитку суспільства.

Духовно-естетичні потреби задовольняють переважно під час дозвілля, де людина вільно виявляє себе як особистість, обираючи види діяльності відповідно до нахилів та інтересів. Своєю чергою, соціальна значимість мистецтва зростає, коли воно стає невід'ємним компонентом культурного життя суспільства. І в цьому аматорське мистецтво є незамінним [4, с. 8].

Розвиток українського аматорського мистецтва віддзеркалював складне співіснування та переплетіння об'єктивних (економічні, політичні, етносоціальні процеси) і суб'єктивних (особливості психології, різноманітні творчі погляди окремих культурних діячів тощо) чинників. Відповідно мотивація дій суб'єктів цього процесу була багатопланою, залежала від їх соціальних ролей. Це зумовило багатофункціональність та суперечливість розвитку аматорського мистецтва.

Культурне життя населення тогочасної України попри всі негаразди було яскравим і напруженим. Культурна діяльність залишалась єдиною сферою, де позбавлені держави українці могли виразити свою самобутність. Побут різних верств населення – як міського, так і сільського, – був насичений всілякими різновидами художніх занять, що ставали невід'ємним елементом повсякденного життя. Найпоширенішими серед них були співи, інструментальне музикування, участь у постановці театральних вистав.

У 60–70-ті рр. XIX ст. основою українського театального життя був родинний театр. Родинні вистави влаштовували передусім представники демократичної інтелігенції. Домашній театр залишався популярним і в наступні десятиліття. Він відіграв важливу роль у поширенні сфери життєвої української мови і розвитку національної драматургії.

У 80–90-х рр. XIX ст. соціальна база аматорського театру розширилася. Аматорські гуртки виникли серед представників різних верств суспільства: із джерел довідуємося про популярність українських вистав поміж студентів, учнів, військовиків, робітників і селян. Цей процес відбувався під впливом нових соціально-політичних і економічних умов.

Аматорський театр тісно взаємодіяв з іншими соціокультурними явищами. Його виникнення й становлення збіглося з культурницьким етапом національно-визвольного руху. Провідні сценічні діячі цього періоду, керуючись патріотичними міркуваннями, намагалися в умовах колоніальних утисків реалізувати не тільки художні функції сценічного мистецтва, а й не менш важливі етнозберігаючі, етнопропагандистські, які відповідали завданням культурницького етапу українського визвольного руху. Для цього вони використовували увесь творчий інструментарій – специфічний побутовий репертуар, етнографічність костюмів, декорацій, відповідний хореографічний і музичний супровід вистав за допомогою традиційних народних інструментів.

Процес використання традиційної інструментальної музики у виставах аматорських театрів описував Д. Антонович: “Дуже колоритним музичним явищем на сцені побутового українського театру явився звичай з більшою або меншою етнографічною докладністю ставити народні обряди, мелодії яких часто зберігають архаїчні риси і представляють великий музичний інтерес. Особливо часто для музичних картин на сцені використовували пісні весільного обряду, а іноді і сцени весільного дійства. Більше або менше заокруглені сцени або тільки музичні номери з весільного обряду вставлено у Старицького в п'єсах “Чорноморці” і “Циганка Аза”, ще більші музичні сцени весілля у Кропивницького в “Дві сім'ї”, і особливо “Пісні в лицах”, у Тобілевича в “Паливоді XVIII століття”, у Янчука в “Пилипі-музиці”; сцени сватання пішли ще від Котляревського з “Наталки Полтавки” і стрічаються у Квітки – “Сватання на Гончарівці”, Шевченка “Назар Стодоля”, Кропивницького “Зайдиголова” і в багатьох інших. /.../ Ці побутові сцени представляють свіже і може одно з більше цікавих музичних явищ на українському театрі” [2, с. 187].

Процес поступового виходу на сцену традиційної інструментальної музики відбувався саме завдяки її участі у аматорських театральних виставах. Іван Франко оцінював аматорський театр як “один із конечних, органічних проявів національного життя, /.../ наше селянство /.../ доходить до того духовного рівня, /.../ коли добра книжка і театральні вистави робляться для нього конче потрібною духовною стравою. Доказом служать аматорські вистави, до яких так рвуться наші селяни, не вважаючи на брак відповідного репертуару і вмілого проводу” [13, с. 22]. Перша українська вистава відбулась уже в 1835 році. На сцені був показаний весільний обряд з його звичаями, піснями і народною музикою [10, с. 74–75].

В аматорських театральних виставах інструментальна музика виконувала такі функції:

1. Музичний супровід до танців, які входили як окремий номер у сценарій. Наприклад, у виставі за п'єсою Т. Шевченка “Назар Стодоля” (сцена вечорниць) виконували гопак; танцювальні номери вмонтовано у спектакль за п'єсою М. Кропивницького “Дай серцю волю, заведе в неволю”. Наведемо фрагмент із рецензії І. Франка: “Це п'єса переважно етнографічна: місцевий український колорит, звичаї, пісні, танці, народні приказки – ось головна окраса цієї п'єси (...), танці в другій яві викликали бурю оплесків, і їх довелося повторити” [13, с. 228–229]. Для супроводу танців підбирали традиційний склад інструментального ансамблю і виконували переважно місцеві мелодії певного регіону.
2. Окремі музичні інструменти або цілі ансамблі акомпанували самотійним вокальним номерам, виконуваним у спектаклях. У цю частину репертуару вводили як народні пісні, так і композиторські твори. Це зумовлювало диференційований підхід до вибору інструментального супроводу. Організатори вистав вишукували можливості залучення до цієї роботи професійних музикантів, а також використовували нетрадиційні для сільського побуту інструменти – акордеон, гітару, мандоліну. Часом на цій інструментальній базі виникали невеликі ансамблі. Й хоч їх роль була здебільшого епізодичною, все ж вони вносили нові інтонаційні елементи з міського репертуару й академічної сфери, які активно засвоювали народні музиканти.
3. Використання інструментальних творів під час зміни декорацій і антрактів. Оскільки в селах не було залів для театральних постановок, спектаклі відбувались у великих стодолах або й у стайнях. Зокрема, інформанти в західноподільському регіоні розповідали, що глядачі розміщалися на лавках попід стінами так, щоби середина приміщення була вільна і до початку вистави, а також в антрактах молодь мала змогу потанцювати. Музиканти базувалися переважно збоку від завіси (роль завіси виконували кілька домотканних тонких килимів). Описуючи гастрольну подорож до Галичини у 1875 році, М. Кропивницький звернув увагу на подібні моменти організації і проведення театральних вистав: “Що ж до таких міст, як Кіцмань /.../, Снятин, Заліщики, то там робились вистави в стайнях /.../, і в антрактах якийсь місцевий аматор грав на скрипці, здебільшого все вальси, а я пригравав йому на фісгармонії” [9, с. 59–60]. Після закінчення вистав, як правило, молодь організовувала танці, де інструментальна музика виконувала звичну для неї роль. У цілому, завдяки участі в народному аматорському театрі, традиційна інструментальна музика закріплювала своє сценічне побутування.

Отже, підсумовуючи, можна стверджувати, що явище взаємодії традиційної інструментальної музики й аматорських театральних вистав сприяло пропаганді етнографічних засад і звичаїв українців, інтенсифікувало пробудження етнічної свідомості у певної частини виконавців та глядачів. В умовах, коли три чверті населення всієї України були неписьменні, не вмiли навіть читати й писати, аматорське театральне мистецтво з його зрозумілим побутовим репертуаром та використанням традиційної музики не потребувало спеціальних знань і набуло популярності серед широких кіл суспільства. Безпосереднє сприйняття глядачами вистав посилювало їх емоційний стан і, відповідно, етносоціальну активність. Швидкий розвиток музичного і театального аматорства другої половини XIX ст. засвідчив зростання творчих сил широких народних мас, поширення кола їх художніх інтересів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андріанова Н. Шляхи розвитку українського театру / Н. Андріанова. – К. : Знання, 1960. – 40 с.
2. Антонович Д. Триста років українського театру (1619–1919) / Дмитро Антонович. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2001. – 272 с.
3. Волошин И. П. К. Саксаганский – народный артист СССР / И. П. Волошин. – К. : Держ. вид-во образ. мист. і муз. літ. УРСР, 1960. – 47 с.
4. Дорогих Л. В. Аматорське мистецтво як історико-культурне явище (на матеріалах України другої половини XIX ст.): Автореф. дис... канд. іст. наук: спец. 17.00.01 “Історія України” / Л. В. Дорогих. – Київський державний університет культури і мистецтв. – Київ, 1998. – 20 с.
5. Дорогих Л. Художнє аматорство як елемент повсякденного життя і побуту населення України у другій половині XIX ст. / Л. Дорогих // Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова: Соціально-гуманітарні дисципліни: Актуальні проблеми сучасної культурології. – К., 1998. – С. 23–27.
6. Казимиров О. А. Український аматорський театр (дожовтневий період) / О. А. Казимиров. – К. : Мистецтво, 1965. – 130 с.
7. Кендзерский В. Малорусский театр М. П. Старицкого в Воронеже / В. Кендзерский. – СПб., 1885. – 41 с.
8. Корифеи украинской сцены: [критико-биограф. очерки] (с 8 портретами). – К. : Тип. Барского, 1901. – 192 с.
9. Кропивницький М. Гастролі у Галичині в 1875 році / М. Кропивницький // Нова громада. – Київ, 1906. – № 9. – С. 59–60.
10. Загайкевич М. Розвиток музичної фольклористики на Західній Україні в XIX ст. / М. Загайкевич // Народна творчість та етнографія. – 1958. – № 3. – С. 45–58.
11. Русова С. К двадцатиліттю українського театру / С. Русова // Русская мысль. – 1901. – № 12. – С. 36–51.
12. Український драматичний театр : нариси історії : в 2 т. / [відп. ред. М. Т. Рильський] ; Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – К. : Наукова думка, 1967. – Т. 1 : Дожовтневий період. – 1967. – 519 с.
13. Франко І. Уваги про галицько-руський театр / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. – К. : Наук. думка, 1982. – Т. 33. – С. 18–24.
14. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / М. Хай. – Київ – Дрогобич, 2007. – 537 с.
15. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині / С. Чарнецький. – Львів : Накладом фонду “Учітеся, брати мої” ; з друкарні Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові, 1934. – 258 с.

REFERENCES

1. Andrianova, N. (1960), *Shliakhy rozvytku ukrainskoho teatru* [Ways of development of the Ukrainian theater], Kyiv, Znannia. (in Ukrainian).
2. Antonovych, D. (2001), *Trysta rokiv ukrainskoho teatru (1619–1919)* [Three hundred years of Ukrainian theater (1619–1919)], Lviv, Lviv I. Franko National University. (in Ukrainian).
3. Voloshin, I. (1960), P. K. Saksaganskiy – narodnyy artist SSSR [P. K. Saksaganskiy – People’s Artist of the USSR], Kyiv, State Publishing House of Fine Arts and Music Literature of the Ukrainian SSR. (in Russian).
4. Dorohykh, L. V. (1998), “Amateur art as a historical and cultural phenomenon (on materials of Ukraine of the second half of the XIX century.)”, Thesis abstract for Cand. Sc. (History of Ukraine), 17.00.01, Kyiv State University of Culture and Arts, Kyiv, 20 p. (in Ukrainian).
5. Dorohykh, L. (1998), Artistic amateurism as an element of life and everyday life of the population of Ukraine in the second half of the XIX century, *Naukovi zapysky Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. M. Drahomanova: Sotsialno-humanitarni dystsypliny: Aktualni problemy suchasnoi kulturolohii* [Scientific notes of the M. Drahomanov National Pedagogical

- University: Social and Humanitarian Disciplines: Actual Problems of Modern Culturology], Kyiv, M. Drahomanov National Pedagogical University, pp. 23–27. (in Ukrainian).
6. Kazymyrov, O. A. (1965), *Ukrainskyi amatorskyi teatr (dozhovtnevyi period)* [Ukrainian amateur theater (pre-October period)], Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
  7. Kendzerskiy, V. (1885), *Maloruskiy teatr M. P. Starits'kogo v Voronezhe* [Malorussky Theater of M. Starytsky in Voronezh], Saint Petersburg. (in Russian).
  8. *Korifei ukrainskoy stseny: [kritiko-biogr. ocherki] (s 8 portretami)* [Coryphaeus of the Ukrainian scene: [critical-biogr. essays] (with 8 portraits)], (1901), Kyiv, Barskyi printing house. (in Russian).
  9. Kropyvnytskyi, M. (1906), Tour in Halychyna in 1875, *Nova hromada* [New community], Kyiv, no. 9, pp. 59–60. (in Ukrainian).
  10. Zagaykevych, M. (1958), Development of musical folklore in Western Ukraine in the nineteenth century, *Narodna tvorchist ta etnografiia* [Folk art and ethnography], no. 3, pp. 45–58. (in Ukrainian).
  11. Rusova, S. (1901), *K dvadtsatiletiyu ukrainskogo teatra* [To the twentieth anniversary of the Ukrainian theater], no. 12, pp. 36–51. (in Russian).
  12. Rylskyi, M. T. (1967), *Ukrainskyi dramatychnyi teatr : narysy istorii : v 2 t.* [Ukrainian Drama Theater: Essays on History: in 2 vol.], M. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnography, Kyiv, Naukova dumka, Vol. 1 pre-October period. (in Ukrainian).
  13. Franko, I. (1982), Attention to the Galician-Russian theater, *Franko I. Zibrannia tvoriv: u 50 t* [Franko I. Collected Works: in 50 volumes.], Kyiv, Nauk. dumka, Vol. 33, pp. 18–24. (in Ukrainian).
  14. Khai, M. (2007), *Muzychno-instrumentalna kultura ukraintsev (folklorna tradytsiia)* [The Musical and Instrumental Culture of Ukrainians (Folklore Tradition)], Kyiv, Drohobych. (in Ukrainian).
  15. Charnetskyi, S. *Istoriia ukrainskoho teatru v Halychyni* [The history of the Ukrainian theater in Halychyna], The fund “Learn my brothers”, from the printing house of the Shevchenko Scientific Society in Lviv. (in Ukrainian).

УДК 78.421

Ірина Антонюк

### МОДЕРНІ ТА ДЖАЗОВІ СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ У ТВОРАХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ З ГОЛОСОМ

У статті досліджено використання модерних і джазових стильових тенденцій у творах сучасних композиторів для голосу. Розглянуто приклади вокальних творів та інструментальних композицій з голосом М. Скорика, І. Карабиця, О. Козаренка, С. Азарової з позицій модернізації музичної мови. Охарактеризовано, як сучасні українські композитори трактують унікальний тембр людського голосу та гнучкість підходів щодо його використання.

**Ключові слова:** модернізм, джаз, людський голос, трактування тембру, композиторські техніки.

Ірина Антонюк

### МОДЕРНИСТИЧЕСКИЕ И ДЖАЗОВЫЕ СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ С ГОЛОСОМ

В статье исследовано использование современных и джазовых стилистических тенденций в произведениях современных композиторов для голоса. Рассмотрены примеры вокальных

произведений и инструментальных композиций с голосом М. Скорика, И. Карабица, А. Козаренко, С. Азаровой с позиций модернизации музыкального языка. Охарактеризована трактовка современными украинскими композиторами уникальности тембра человеческого голоса и гибкости подходов его использования.

**Ключевые слова:** модернизм, джаз, человеческий голос, трактовка тембра, композиторские техники.

Iryna Antonyuk

### THE MODERNIST AND JAZZ STYLE TENDENCIES IN THE WORKS FOR THE VOICE OF MODERN COMPOSERS

*The meaning of modernism in the aspect of history remains one of the most contradictory and ambiguous categories of the modern art. From the beginning of XX century in the art of European composing schools the outgoing tendencies from classical principles of forms creation is visible, tonal principle organization of musical thought, the new approaches of timbre interpretation and neoteric composing techniques are being implemented. A treatment of A. Berg of the human voice as special timbre made up composer an idea of mainly orchestra compositions, in which vocal party has a meaning of one of the most characteristic instrumental timbers (author arrangement for the voice and fortepiano of the second part chamber concert "Schliesse mir die Augen beide", suite for soprano and "Lulu" orchestra. Dodecaphony usage, which in the work with thematic material transformation became as a base of A. Schönberg art skill ("Herzgewächse" for the voice, accompaniment of clasp, fisharmony and harp), melodeclamation "Moon Pierro", the song to the words of J. Hüringer, G. Keller, J. Hart, F. Nietzsche, H. Conrad and others.*

*Showing a tendency of interest to philosophical comprehension of being and disappointing at way out of contradictions of the real world, modernist receptions as instruments of musical expression became a big importance in the composers art of the second part of XX century. New possibilities opened electronic voicerecording devices, and as a result of which became an experimental musique concrète appear, in the essence of basis of which is replacing of music sounds by different acoustic and noise effects of the environment (art of P. Schaeffer, P. Boulez, K. Stockhausen).*

*Together with modernist tendencies and styles development an important role played an intensive spreading of jazz and penetration of system elements of its musical language into European composing art. As a result of activation intercultural cooperation of jazz the instruments of music created an appearance of new style dimensions, an important among them became the syncretism of national folklore and jazz. An author of pop songs M. Skoryk renewed radically a tradition of soviet lyrical song. Using the rhythms of twist, boogie-woogie, swing, rock-n-roll, bossa-nova, ragtime, saved national features of Ukrainian singing. The styles assortment of its music shows the constant experiments in the branch of postmodernism tendencies and overcoming contradictions between modern and classic.*

*Combining of folklore origins and elements of jazz music and funk presents songs of V. Ivasyuk. Universality of music language of I. Karabyts poems appeared in synthesis of different style tendencies – neoclassic, neoimpressionism and jazz vocabulary. As one of the most perfect instruments interpreting as human voice O. Kozarenko. Reverting to the poetry of S. Maidanska, M. Tomenko and others, composer uses different vocal techniques from bel canto to sprechstimmer.*

*A voice as instrumental timbre use modern composers of Ukraine in chamber-instrumental music, arising this genre up to the highest level of development, as an example – experimental poem "Sounds from the Yellow Planet" by Odessa composer Svitlana Azarova, created for flute, clarinet, bassoon, percussion, fortepiano, contrabass and record of virtuoso of throat singing (the poem created with target definition of performer – tuvin shaman, healer and master of throat singing Nikolai Oorzhak).*

*Including the voice into score of poems of instrumental parts becomes a constant feature of flexibility of composers of XXI century in transforming approaches about its usage: from traditional*

*timbres to the infrequent (contralto); from traditional classical ways of soundbuilding – to specific technique (sprechstimmer) and exotic (throat singing of shaman).*

**Key words:** *modernism, jazz, human voice, interpretation of timbre, composer techniques.*

Сучасне осмислення процесів розвитку української пісні та інструментальних композицій із залученням голосу, в яких використані сучасні композиторські техніки: сонористика, пуантилізм, алеаторика, в поєднанні з новотональною звуковисотною організацією потребує мистецтвознавчих досліджень про експериментування з тембрами й узагальнення специфічних особливостей стильових тенденцій композиторської творчості.

У музикознавчих дослідженнях проблемам модернізму як соціокультурного явища присвячені праці Д. Наливайка [4], Р. Стельмашука [6], Н. Шахназарової [7]. Застосуванню елементів стильових тенденцій постмодернізму і джазу в творчості М. Скорика та І. Карабиця – монографічні праці Л. Кияновської [2; 3] та Ю. Щириці [8]; специфіці виконання окремих творів О. Козаренка – Я. Горака [1].

Мета статті – дослідити комплекс стильових тенденцій у творчості, зокрема, українських композиторів, застосовуваних у піснях та інструментальних творах з голосом, а також виявити особливі техніки співу залежно від естетичних потреб і завдань при досягненні характеристик специфічних образів.

Поняття модернізму в історичному аспекті залишається однією з найсуперечливіших і неоднозначних категорій сучасного мистецтва. Перші довершені зразки авангардистських музичних творів почали виникати на початку ХХ ст. і були тісно пов'язаними з романтичними та імпресіоністичними тенденціями музичного втілення різноманітних сюжетів життєвого матеріалу. Відтоді у творчості ряду європейських композиторських шкіл простежується тенденція відходу від класичних принципів творення форми, тонального принципу організації музичної думки, автори починають застосовувати нові підходи до трактування тембрів і використовувати різноманітні новітні композиторські техніки, серед яких чільне місце належить додекафонії, алеаториці, пуантилізму та серійній техніці.

Модерністичні твори характерні особливою увагою до внутрішнього світу людини та переважанням уваги до творчої інтуїції. Одними з перших таких творів стали, наприклад, “П’ять пісень на слова П. Альтенберга” Альбана Берга (1912) та його опера “Воцтек” (1924). Прагнення трактування композитором людського голосу як особливого й унікального тембру привело його до ідеї створення оркестрових композицій, у яких вокальній партії надано значення одного з найхарактерніших серед усіх інструментальних тембрів. Поміж таких творів – авторська обробка композитора для голосу і фортепіано другої частини Камерного концерту “Schliesse mir die Augen beide” (“Закрийте мені очі”, 1924), створення сюїти для сопрано та оркестру “Лулу” (1935) на основі музики до однойменної опери композитора. Наведені приклади засвідчують життєвість, емоційну безпосередність й афористичність музики Берга, його пошуки і нові знахідки в підходах до роботи з музичними тембрами та способами їх застосування.

Використання людського голосу як особливого музичного інструмента при застосуванні додекафонії та відході від тонального принципу класичної організації музичної форми стало характерним для творчості родоначальника нової віденської школи Арнольда Шенберга: “Herzgewächse” (“Пагони серця”, 1911, за М. Метерлінком) для голосу в супроводі челести, фісгармонії й арфи; мелодекламація “Місячний П’єро” (1912, для жіночого голосу, фортепіано, флейти пікколо, бас-кларнета, скрипки та віолончелі на тексти А. Жіро); “Три пісні для низького голосу і фортепіано” на слова Я. Харінгера, пісні на тексти Г. Келлера, Ю. Харта, Ф. Ніцше, Г. Конраді та інших, створені у 1905–1943 роках. У цих творах, використовуючи увесь набір звуків 12-тонового звукоряду, прийоми ламаності мелодичної лінії та різкі перепади звучності, композитор спирається на додекафонну техніку, яка у вмінні роботи з трансформацією тематичного матеріалу стала основою його творчої майстерності.

Модерністичні прийоми як засоби музичної виразності набули великого значення у творчості композиторів другої половини ХХ ст. У пошуках нових засобів музичного висловлювання вони прагнули відійти, аж до повного відмежування, від традиційних

естетичних норм і на новому рівні звернулися до експериментування зі звуковим матеріалом. Нечувані нові можливості відкрили розвиток технічного обладнання та поява електронних звукозаписувальних приладів, які відразу стали об'єктами пильної уваги композиторів. Практичне реагування на модерністичні процеси життя і невпинне прагнення залучення необмежених можливостей людського голосу привело до виникнення експериментальної конкретної музики, в основі якої – заміна музичних звуків різноманітними акустичними та шумовими ефектами довкілля: “Симфонія для людини-соло” П. Шеффера, (1950); “Сонце вод” для сопрано, тенора, басу, хору і оркестру (1948) та “Молоток без майстра” для контралято, альтової флейти, гітари, вібрафона й ударних (1954) П. Булеза.

На цьому шляху в пошуках ще новітніших засобів музичної виразності відбувся поступовий відхід від тональної музики і серійної техніки, який призвів до акустичних експериментів. Композитори звернулися до техніки електронної музики, сутністю якої є використання модулюючих приладів, електронно-акустичної та звуковідтворюючої апаратури, посиленої гучності, що сукупно викликає своєрідність зв'язку виконавців та публіки (творчість К. Штокгаузена). До кінця століття в музичних творах і, особливо, у створенні музики до художніх та мультиплікаційних кінострічок посилилася тенденція до комбінованого вживання електронних тембрів з традиційними (творчість Е. Денисова, С. Губайдуліної, Е. Артем'єва та ін.).

Створення подібних технік та елементів музичної мови пояснювалося прагненням композиторів у будь-який спосіб розширити музично-звуковий арсенал і використати в роботі з музичними образами та сюжетами будь-які звучання, що призвели до повної відмови від традиційних музичних звуків і традиційної системи їх звуковисотної організації. У результаті подібних експериментів започаткувалася тенденція до повної відмови від понять “тематизму твору”, “мелодизму” і на перевагу цьому ствердилося поняття перетворення музичного мистецтва на безладну хаотичну систему звуків, так званий “універсум”. Про універсум (нім.: *der Universum*) ще у кінці XVII ст. говорив один із всеосяжних за всю історію людства геніїв, передвісник німецької класичної філософії Готфрід Лейбніц (1646–1716). Філософ вбачав, що логіка поділяє звичайні поняття на відомі категорії і охарактеризував світ як “сукупність всього <...>, це множинність усіх можливих світів, з яких реальним є тільки наш світ, а все інше можна осмислити лише логічним шляхом” [5, с. 312].

Паралельно з розвитком модерністичних тенденцій та стилів важливого значення в пошуках нових засобів музичного висловлювання, зокрема у вокальній музиці, відіграло інтенсивне поширення феномена афро-американської культури – джазу як унікального виду музичного мистецтва та проникнення елементів системи його музичної мови в європейську композиторську творчість. Інтонаційно-ритмічні звороти та елементи структури джазової вокальної музики у першій третині XX ст. привабили композиторів І. Стравінського, Е. Кшенека, К. Вайля і до кінця століття сформували нові естетичні відгалуження музичного мистецтва.

У музичних творах сучасних українських композиторів “модерністичність” виявляється насамперед у пошуках модернізації елементів індивідуальної музичної мови, у використанні інноваційних технологій, у зверненні до текстів, що порушують гострі соціальні проблеми та відображають динамізм епохи. Пошуки відображення цих прагнень приводять до сміливого використання новаторських експериментів, а в певному сенсі – до формування масової культури, орієнтованої на індустрію розваг. Зокрема, українські композитори від 1950–1960-х років (періоду, коли написані перші авангардні вокальні твори) неодноразово поверталися до традицій модерністських напрямів початку XX ст. і джазової музики. Як результат взаємодії різних культурних етносів з'явилися в українській вокальній музиці твори, що презентували нову для української музики структуру музичної культури. В результаті активізації міжкультурної взаємодії засоби джазової музики спричинили появу нових стильових вимірів, важливим серед яких став синкретизм національного фольклору і джазу.

Якщо напочатку ці твори просто ігнорувались з ідеологічних міркувань у музикознавчих працях, то в часи незалежної України розпочалась, обумовлена панорамним поглядом на нову соціокультурну ситуацію, переоцінка художніх цінностей, прискіпливо

почали вивчати прояви модерну в творчості композиторів України, осмислювати шляхи взаємодії джазового мистецтва і національного фольклору.

Зокрема, новий погляд вбачаємо у працях Л. Кияновської про пісенну творчість Мирослава Скорика та Івана Карабиця.

Стосовно творчості М. Скорика (нар. у 1938 р.; – учень С. Людкевича, А. Солтиса і Д. Кабалецького) дослідниця зауважила дивовижну здатність композитора відображати у звукових образах дух нашого часу [2, с. 3], невловиму, ледь парадоксальну гру стилів [2, с. 188], замилування імпресіоністичними рефлексіями [2, с. 180]. У циклі “Чотири романси на слова Т. Шевченка” композитор органічно застосував сучасні засоби виразності у контексті національної традиції: “Йдеться про той, притаманний композиторові спосіб музичного прочитання поетичного слова зарівно як і символічного ряду, вибудованого геніями української літератури, який, вбираючи кращі традиції музичної творчості попередніх стильових етапів, збагачується художнім відкриттям останніх десятиріч [2, с. 164].

Мирослав Скорик – автор естрадних пісень, у яких радикально оновив традицію радянської ліричної пісні та увів джазові ритми: твісту в “Не топчіть конвалій” (на слова Р. Братуня); бугі-вугі у “Нічному місті”; свінгу “Намалюй мені ніч” та “Ти забудь ці слова” (М. Петренка), рок-н-ролу “Львівський вечір” (М. Стельмаха); блюзу “Карпати” (М. Петренка), босанови “Я тебе почекаю” (Б. Стельмаха), регтайму “Аеліта” (Б. Стельмаха). Як представник нової фольклорної хвилі. М. Скорик органічно використовує художні елементи джазової музичної культури, зберігаючи при цьому свою самобутність і національні риси української пісенності, використовує звучання народних інструментів – бандури, сопілки, винахідливо поєднуючи їх з джазовою ритмікою та модерними гармонічними прийомами.

Стильова багатоманітність його музики, що презентує постійні експерименти в галузі тенденцій постмодернізму, постійно спрямовується на вільне подолання суперечностей між модерном і класикою та винахідливе поєднання мистецтва джазу й ритмів латиноамериканських танців. “М. Скорик один з перших професійних композиторів використав у піснях такі популярні на той час ритми, як босанова, твіст, рок-н-рол, не цураючись і класичного танго, фокстроту. Навіть у “шлягерах” йому вдавалось органічно використати українські мелодичні елементи, інакше кажучи, і в естрадних піснях він мислив по-своєму, залишаючись національним композитором” [8, с. 42].

Цінним в цьому сенсі є власне висловлювання композитора: “Я переконаний, що жоден видатніший український композитор не поминув усвідомлення свого зв’язку з національним корінням і впливу тисячолітньої традиції. Але це цілком не означає, що він має бути консервативним і поза “своїм подвір’ям” нічого не бачити. Навпаки, чим своєрідніше він його усвідомлює у творчості, чим різноманітніше поєднує з усіма сучасними світовими художніми тенденціями мистецького пошуку, не порушаючи при тім природності першоджерела, не боїться експериментувати, сміливо впроваджувати українські фольклорні елементи в модерні системи художнього мислення і здатний це зробити талановито й оригінально, тим більше він має право називатися національним митцем [2, с. 70–71].

Поєднання фольклорних джерел та елементів джазової музики і фанку презентують пісні В. Івасюка, який у 1970-х роках зробив найвагоміший внесок у процес розвитку української естрадної пісні.

Випускник Київської консерваторії Іван Карабиць (1945–2002, навчався у Б. Лятошинського та М. Скорика) ще від студентських років виявив захопленість творчістю Г. Малера, Б. Бартока, І. Стравінського та Д. Шостаковича, в яких його приваблювали різні сучасні композиторські техніки – сонористика, пуантилізм, алеаторика у поєднанні з новотональною звуковисотною організацією. Універсальність музичної мови творів І. Карабиця визначилась у синтезі різних стильових тенденцій – неокласицизму, неоімпресіонізму і джазової лексики. Уже в ранніх творах помітне тяжіння композитора до вільного використання додекафонії (Симфоніста для струнного оркестру (1967), перша соната для віолончелі (1968), а упродовж всього творчого життя ці експерименти тривали у творах з використанням голосу: Концерт для хору, солістів і симфонічного оркестру “Сад божественних пісень” на вірші Г. С. Сковороди, опера-ораторія “Київські фрески” та у більш як п’ятдесяти піснях.



Усі його вокальні твори сповнені любові до України, що проявляється у системі музично-виразових засобів, які є вербальними відповідниками до інтонаційного словника й “органічно проростають з музичної та обрядової традиції українців” [3, с. 164], у доборі поетичних текстів. Прагнучи відобразити дух свого часу, композитор надавав перевагу творчості своїх сучасників – вони є авторами майже усіх текстів пісень. Це, зокрема, Б. Олійник (“За рікою тільки вишні”, “Лечу до тебе”, “Батьки і діти”), М. Рильський (“Блакитне озеро”), А. Демиденко (“Батьківський поріг”, “Мадонна Україна”), Ю. Рибчинський (“Моя любов, моя земля”, “Пісня про добро”, “Дніпровська вода”), В. Губарець (“Де вітер землю голубить”), В. Батюк (“Життя стеблина”, “Серенада”), В. Герасимов (“Мій Києве”),

Наприклад, у пісні “Спасибі, солдати” на слова Б. Олійника відчутним є вплив мистецтва джазу. Цьому сприяють звучання у духових інтерлюдіях після другого куплету і обраний розмір 12/8, який традиційно вживали в “ду-уопі” (англ. doo-wop), що є різновидом ритм-н-блюзу. Подібні спонтанні імпровізаційні вставки є традиційними у джазовій музиці й становлять одну з сутностей її композиційної специфіки.

Незважаючи на те, що основну увагу І. Карабиць надавав творенню мелодії, в чому виявився особливий хист композитора, важливу роль у його піснях відіграє фортепіанний супровід, який стає невід’ємним компонентом художньої форми. “За рікою тільки вишні” – це монолог із наскрізним драматургічним розвитком, у якому засобами гармонічної мови в партії фортепіано акцентовано експресивні й колористичні нюанси тексту; в пісні “Цвіт на каштанах” перемінність розмірів (3/4; 4/4) та ритмічного руху шістнадцятими і тріолями вказує на органічність втілення елементів джазового мистецтва.

На початку ХХІ ст. в українській музиці відбувається новий етап переосмислення та оновлення з боку композиторів творчих позицій. Олександр Козаренко трактує людський голос як один з найдосконаліших інструментів: “Його функції, можливості й ресурси є безмежними, і до кінця використати їх у принципі неможливо <...>. Першопочтовком та інспіруючим моментом повинен бути текст” [1]. Композитор, звертаючись до творчості С. Майданської (П’ять романсів на слова поетеси), М. Томенка (“Триптих”), М. Семенка (“П’єро мертвопетлює”) та ін. залежно від естетичних потреб і завдань використовує найрізноманітніші вокальні техніки – від *bel canto* до *sprechstimmer*.

Голос як інструментальний тембр використовують у камерно-інструментальній музиці багато сучасних композиторів України, піднімаючи цей жанр до найвищого ступеня розвитку. Серед таких творів показовим є, наприклад, експериментальний твір “Sounds from the Yellow Planet” (2006) одеської композиторки Світлани Азарової, створений для флейти, кларнета, фагота, перкусії, фортепіано, контрабаса і запису віртуоза горлового співу (твір створено з цільовим призначенням для виконавця – тувинського шамана, цілителя і майстра горлового співу Ніколая Ооржака).

Отже, аналіз стильових тенденцій у творах сучасних українських композиторів з голосом дає змогу стверджувати не лише про розширення звернень до різноманітних композиторських технік і жанрів (у тому числі естрадних та джазових), а й про посилення тяжіння до експериментування з тембрами. У пошуках колористичних знахідок щоразу ширше використовують можливості людського голосу, який вводять у партитури суто інструментальних творів. При створенні музичних образів трактування голосу як особливого, характеристичного та унікального тембру стає ознакою розширення індивідуальних засобів музичної виразності й збагачення звукової палітри музичної мови. З цією ж метою розширюється застосування різноманітних технік співу і трансформаційних підходів щодо його використання: від традиційних тембрів – до рідкісних (контральто), від традиційних класичних способів співу – до специфічних і екзотичних (шпрыхштімер, горловий спів шамана).

### ЛІТЕРАТУРА

1. Горак Я. Камерний вокал: лірика і драма / Я. Горак // Поступ. – Львів, 7 грудня 2001. – № 187 (845). – С. 4.
2. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець / Л. Кияновська // Незалежний культурологічний журнал “Г” – Львів, 2008. – 589 с.

3. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця / Л. Кияновська. – Київ : Дух і літера, 2017. – 288 с.
4. Наливайко Д. Про співвідношення “декадансу”, “модернізму”, авангардизму / Д. Наливайко // Слово і Час. – Київ, 1997. – № 11–12. – С. 44–48.
5. Петрушенко Л. Філософія Лейбніца на фоні епохи / Л. Петрушенко. – Москва : Альфа-М, 2009. – 510 с.
6. Стельмашук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. ХХ ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Р. Стельмашук. – Київ, 2003. – 139 с.
7. Шахназарова Н. Стилевые искания западной музыки в социокультурном контексте ХХ века / Н. Шахназарова // На грани тысячелетий. – Москва : Наука, 1994. – С. 140–158.
8. Щириця Ю. Мирослав Скорик / Ю. Щириця. – Київ : Музична Україна, 1979. – 56 с.

#### REFERENCES

1. Horak, Ya (2001), Chamber vocal: lyric and drama, *Postup* [Step], Lviv, December 7, no 187 (845), p. 4. (in Ukrainian).
2. Kyianovska, L. (2008), *Myroslav Skoryk: liudyna i mytets* [Myroslav Skoryk: Man and artist], Lviv, *Nezalezhnyi kulturolohichnyi zhurnal “Yi”*. (in Ukrainian).
3. Kyianovska, L. (2017), *Sad pisen Ivana Karabytsia* [Garden of songs of Ivan Karabyts], Kyiv, *Dukh i litera*. (in Ukrainian).
4. Nalyvaiko, D. (1997) On the relationship between “decadence”, “modernism”, avant-gardism, *Slovo i Chas* [Word and time], Kyiv, no. 11–12, pp. 44–48. (in Ukrainian).
5. Petrushenko, L. (2009), *Filosofiya Leybnitsa na fone epokhi* [The philosophy of Leibniz against the background of the era], Moscow, Alfa-M. (in Russian).
6. Stelmashchuk, R. (2003), “Modernist tendencies in the works of Lviv composers of the 20’s and 30’s of the 20-th century: aesthetic and stylistic features in the context of the era”, The dissertation of the candidate of Art Studies. Specials 17.00.03. “Musical art”, M. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology NAS of Ukraine, Kyiv, 139 p. (in Ukrainian).
7. Shahnazarova, N. (1994), Style search of western music in the sociocultural context of the twentieth century, *Na grani tysyacheletiy* [On the verge of millenniums], Moscow, Nauka, pp. 140–158. (in Russian).
8. Shchyrytsia, Yu. (1979), *Myroslav Skoryk* [Myroslav Skoryk], Kyiv, *Muzychna Ukraina*. (in Ukrainian).

# ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.8 (477)

Тетяна Чурпіта

## БАЛЕТИ МИКОЛИ ТРЕГУБОВА “МІДНИЙ ВЕРШНИК”, “ЮНІСТЬ” 1951 РОКУ НА СЦЕНІ ЛЬВІВСЬКОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ

*У статті розглянуто особливості балетів “Мідний вершник” та “Юність” 1951 року в постановці головного балетмейстера Львівського театру опери та балету, заслуженого артиста УРСР Миколи Трегубова. На основі матеріалів періодичних видань наведено маловідомі факти про творчий доробок майстра: відображені найкращі танцювальні епізоди, акторські роботи, а також проблемні сценічні рішення у згаданих балетах.*

**Ключові слова:** М. Трегубов, Львівський театр опери та балету, балетмейстер, творча діяльність, “Мідний вершник”, “Юність”.

Татьяна Чурпита

## БАЛЕТЫ НИКОЛАЯ ТРЕГУБОВА “МЕДНЫЙ ВСАДНИК”, “ЮНОСТЬ” 1951 ГОДА НА СЦЕНЕ ЛЬВОВСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА

*В статье рассмотрены балеты “Медный всадник” и “Юность” 1951 года в постановке главного балетмейстера Львовского театра оперы и балета, заслуженного артиста УССР Николая Трегубова. На основе материалов периодических изданий приведены малоизвестные факты творческих достижений мастера: отражены лучшие танцевальные эпизоды, актерские работы, а также проблемные сценические решения в данных балетах.*

**Ключевые слова:** Н. Трегубов, Львовский театр оперы и балета, балетмейстер, творческая деятельность, “Медный всадник”, “Юность”.

Tetiana Churpita

## MYKOLA TREHUBOV'S BALLETS “THE BRONZE HORSEMAN”, “YUNIST” (1951) ON THE STAGE OF THE LVIV OPERA AND BALLET THEATRE

*The article deals with the ballets “The Bronze Horseman” and “Yunist” (1951) in the production of the Chief Choreographer of the Lviv Opera and Ballet Theatre, Honoured Artist of the USSR Mykola Trehubov. On the basis of periodical materials, little-known facts about the artist's creative work are reproduced. The main attention is paid to the best dance episodes and acting works, as well as problematic scenic decisions in these ballets.*

*A significant part of the creative life of the famous choreographer is the work in the Lviv Opera and Ballet Theatre. There he performed more than 18 ballet performances in 1950–1958 years, including ballets of the classical heritage “Sleeping Beauty” (1952), “Swan Lake” (1955) by*

*P. Tchaikovsky, “Raymonda” (1953) by O. Glazunov, original National ballets to the music of Ukrainian composers “Khustka Dovbusha” (1951), “Soychine Krylo” (1957) by A. Kos-Anatolskyi, “Marusya Boguslavka” by A. Svednikov (1953), two stagings of ballets by Pushkin’s works: “The Bronze Horseman” by R. Glier (1951), “The Fountain of Bakhchisaray”, by B. Asafiev, and others like that.*

*Lviv versions of the ballets “Bronze Horseman” by R. Glier and “Yunist” by M. Chulaki (1951) played an important role in the search for new scenic decisions and took their place of honour among the works of contemporary composers in theatre repertoire.*

*In 1953, the “Bronze Horseman” ballet entered the repertoire of the first summer tours in the capital, Kyiv. In the reviews that appeared those days in the Republican press, the ideological and artistic achievements of the theatre, its extensive and meaningful repertoire, and a high culture of execution were noted.*

*In the ballet “Yunist”, M. Trehubov found for each acting character individual, inherent only to him, movements. The composition of the dance, sometimes it was even concise and severe, but every movement, gesture, facial expressions expressed the feelings of actors. The specialists noted that the actor’s work in “Yunist” significantly exceeded the previous ballet performances of the theatre. With a real inspiration, the choreographic team worked on the new ballet, and this creative work has born fruit. All major roles in the ballet were performed at a high acting level.*

*There were many new and valuable choreographic decisions, successful dance episodes, and interesting actors’ works in Trehubov’s ballets. In the “Bronze Horseman”, the master paid his attention to the love of two ordinary people – Eugene and Parasha, which was reproduced in lyrical duets and tragic scenes, relegating the state in the face of Peter I to the background. In the ballet “Yunist” – he accurately transmitted the basic idea of the libretto and music, has achieved the imagery and expressiveness of the dance, its inextricable connection with the pantomime. Preferring the images of young heroes, their personal relationships and actions, the choreographer was able to find the individual characters and unique characteristic movements for each personage.*

*Each episode added a new touch, becoming the next stage in the formation and development of the images of heroes. Due to the fact that in both performances M. Trehubov was most interested in the feelings of the heroes, their state of mind and their experiences, and not the ideological basis of the plot, the choreographer has been repeatedly criticised. Certain miscalculations, which the observers pointed out, prompted the artist to work further, search for interesting images, a new choreographic vocabulary, and original scenic decisions.*

*Despite the material found, the questions relating to the history of the subsequent stage life of these ballets require new scientific research.*

**Key words:** *M. Trehubov, Lviv Opera and Ballet Theatre, ballet master, creative activity, “Bronze Horseman”, “Yunist”.*

У контексті збереження та вивчення зразків вітчизняного хореографічного мистецтва вкрай корисно знати творчу діяльність визначних діячів культури, які зробили свій вагомий внесок у розвиток українського балетного театру. Серед них чільне місце займає танцівник, балетмейстер, педагог, заслужений артист УРСР Микола Іванович Трегубов (1912–1997).

Значним відрізком творчого життя відомого хореографа була робота у Львівському театрі опери та балету. Там у 1950–1958 рр. він поставив понад 20 балетних вистав, серед яких: балети класичної спадщини “Спляча красуня” (1952), “Лебедине озеро” (1955) П. Чайковського, “Раймонда” (1953) О. Глазунова, оригінальні національні балети на музику українських композиторів “Хустка Довбуша” (1951), “Сойчине крило” (1957) А. Кос-Анатольського, “Маруся Богуславка” А. Свечникова (1953), дві інсценізації балетів за творами О. Пушкіна: “Мідний вершник” Р. Глієра (1951) і “Бахчисарайський фонтан” Б. Асаф’єва та ін. [2, с. 532–533].

Львівські версії постановок “Мідний вершник” Р. Глієра та “Юність” М. Чулакі 1951 року відіграли важливу роль на шляху пошуку нових сценічних рішень і зайняли почесне місце серед творів на музику сучасних радянських композиторів у репертуарі театру.

Короткі відомості про згадані балетні вистави знаходимо в енциклопедії “Балет” [2], у словникові-довіднику “Ленінградський балет 1917–1987” [3], у працях українських (А. Терещенко [13], Ю. Станішевський [12]) і російських учених (В. Красовська [5], Л. Ентеліс [16]). Головними джерелами в процесі розгляду зазначеної теми є статті тодішніх критиків та рецензентів вистав у періодичних виданнях “Радянське мистецтво” [1], “Львівська правда” [8–9], “Театральний Львів” [6], “Вільна Україна” [4], які висвітлюють необхідну інформацію про балетні вистави М. Трегубова.

У мистецтвознавчій літературі радянських часів українські версії балетів “Мідний вершник” та “Юність” розглядали більше в загальному плані, тож творчий доробок режисера-балетмейстера М. Трегубова залишався майже непоміченим. Однак сьогодні стає зрозуміло, що цю ситуацію необхідно змінювати, а безцінний досвід одного з кращих балетмейстерів України другої половини ХХ століття варто уважно вивчати.

Мета статті – на основі матеріалів періодичних видань розглянути маловідомі балетні вистави “Мідний вершник”, “Юність” 1951 року на сцені Львівського театру опери та балету в постановці заслуженого артиста України М. Трегубова висвітлити як цікаві сценічні рішення, так і деякі прорахунки балетмейстера. Значну увагу приділити виконавству, виявленню кращих акторських робіт.

Після чотирирічного перебування в ГУЛАГу (1945–1949) Микола Трегубов повернувся в Україну і згідно з наказом № 53 від 18 квітня 1950 року був зарахований до Львівського театру опери та балету на посаду балетмейстера-постановника [10].

У повоєнний час театральне життя Львова розгорталося за нових суспільно-політичних реалій. Наприкінці війни значна частина майстрів львівської сцени на чолі з В. Блавацьким, Й. Гірняком, С. Вігілевим покинула місто з німецькою армією та опинилася в еміграції. Відповідно до цього їхні імена впродовж півстоліття були викреслені з історії національної культури.

Митці, які працювали на окупованій території і залишились у Львові після війни, зазнали страшних репресій. Окрім М. Трегубова, якого 1 грудня 1945 року заарештували за “роботу на ворога” й засудили на п’ять років таборів [14]; у Сибір вислали композитора й піаніста, ректора Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка В. Барвінського (1948), композитора Б. Кудрика, співачку М. Криницьку та багатьох інших відомих діячів мистецтва. За нез’ясованих обставин померла видатна піаністка Г. Левицька [7, с. 285].

“Львівщина, подібно до інших західних областей України, перебувала під особливим наглядом партійних і державних органів. Численні матеріали показують, як практично втілювався на місцях курс на радянізацію західноукраїнського регіону, у тому числі у сфері літератури, мистецтва та науки”, – зазначала історик Н. М. Сірук [11, с. 108]. Після прийняття низки постанов ЦК ВКП(б) і ЦК КП(б)У об’єктами ідеологічного цькування ставали діячі театального мистецтва (Г. Жуковський, К. Данькевич), твори яких ще недавно схвально оцінювала громадськість [15, с. 117].

З огляду на панівну у Львові атмосферу страху композитори і балетмейстери вдавалися до кон’юнктурних тем, а музикознавці були змушені прославляти здобутки радянської музики. Основним сюжетним лейтмотивом радянських музичних творів стало відображення буднів так званого простого трудівника, процесу індустріалізації республіки, передових промислових підприємств та інтернаціональної дружби народів. “Отже, музичне мистецтво мало відповідати всім коливанням ідеологічної амплітуди держави” [15, с. 118].

Керівництво театру, відчуваючи постійний тиск із боку контролюючих партійних органів і преси у зв’язку з тим, що у репертуарі нема опер та балетів радянських композиторів, поставило перед творчим колективом складне завдання – створити спектакль, який відобразив би радянську дійсність.

У процесі пошуку сучасних тем, задля збагачення репертуару творами радянських композиторів головний балетмейстер Львівського театру опери і балету М. Трегубов на початку театального сезону 1951–1952 рр. уперше в Україні розпочав роботу над постановкою балету “Мідний вершник” Р. Глієра за мотивами однойменної поеми О. Пушкіна. До цього часу твір уже було втілено на сценах Ленінградського театру опери та балету ім. С. Кірова (14

березня 1949 р.) та Большого театру в Москві (27 червня 1949 р.). Незважаючи на критичні зауваження на адресу балетмейстера Р. Захарова з боку авторитетних театрознавців [5, с. 63–65], спектакль став репертуарним, а композитор Р. Глієр був відзначений Сталінською премією (у 1966 р. прирівняна до новозаснованої Державної премії СРСР).



*Сцена з балету “Мідний вершник” Р. Глієра.  
Ленінградський академічний театр опери і балету імені С. М. Кірова (1949 р.).*

Зрозуміло, що така вистава була дуже бажаною в репертуарі Львівського театру опери та балету і мала стати його окрасою. Крім того, у низці постанов ЦК КП(б)У, спрямованих на покращення роботи закладів культури й мистецтва (наприклад, “Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва на Україні у зв’язку з рішенням ЦК ВКП(б) “Про оперу “Велика дружба” В. Мураделі”), керівний партійний орган постійно наголошував на збагаченні репертуару творами радянських авторів, особливо російських. Питання щодо музичного репертуару розглядали на засіданнях відділу культурної пропаганди ЦК КП(б)У [11, с. 108–112; 15, с. 117–118].

Разом із командою однодумців, до якої увійшли диригент, заслужений діяч мистецтв УРСР та Північно-Осетинської АРСР Л. Брагінський, художник О. Сальман, режисер-асистент К. Васіна і вся балетна труппа, Микола Трегубов розпочав складну роботу.

За основу балету було взято лібрето П. Аболімова, яке вже пройшло перші випробування на сценах театрів Москви та Ленінграда. Балет складався з прологу, чотирьох дій і тринадцяти картин.

Короткий переказ сюжету дає змогу краще з’ясувати особливості трегубівської інтерпретації, уявити картини вистави, послідовність сцен, окремих епізодів, танцювальних дуетів.

... Серед вод Неви, на багnistих берегах цар Петро I планує заснувати нову столицю, шумить верф, моряки-іноземці зі здивуванням оглядають молодий російський флот. Перед глядачем постає будівництво міста. Увечері в літньому палаці Петра відбувається пишна петербурзька асамблея, володар розмовляє з корабельними майстрами та мріє про нові подорожі. Після закінчення заходу Петро схиляється над планом нової столиці на Неві. Поступово вимальовується панорама майбутнього міста.

Дія переносить глядача в Петербург літа 1824 року. На сенатській площі буяють гуляння. Головний герой – закоханий Євгеній – радісно зустрічає свою Парашу. В затишному будиночку останньої любовна пара мріє про тихе родинне щастя. Невдовзі Євгеній вирушає додому. Здіймається штормовий вітер, хлопця застає повінь. У тривозі він повертається до

Параші, будинок якої стоїть біля самої води, але дорогу йому перетинає неосяжна безодня. Вода піднімається все вище. Євгеній, божеволіючи від страху, кидається в бурхливу воду.

До берега Василівського острова пристає човен. Євгеній підбігає до того місця, де ще вчора стояв будинок Параші, й не знаходить ані будинку, ані його мешканців. У відчаї Євгеній блукає містом. Він зупиняється біля пам'ятника Петру, де недавно зустрічався з Парашею. Євгенію мариться грізний цар, який “миттєво гнівом захопившись”, переслідує його. Євгеній, божеволіючи, гине, а місто – творіння Петра – росте, стає кращим і могутнішим. Лунає музика, у якій чути гімн Петербургу. Балет закінчувався акордами, що славили великого російського поета О. Пушкіна [6, с. 2–3.].

Після прем'єри “Мідного вершника”, яка відбулася в листопаді 1951 року, фахівці відзначили “багато хорошого” в новій роботі головного балетмейстера М. Трегубова. “Велике враження залишає трактування образів Євгенія і Параші”, – написала Є. Ніколаєва, – цікаво задумані та вирішені сцени біля Адміралтейства, у дворі Параші й картини повені” [8].



*Параша –  
заслужена артистка УРСР  
Н. Слободян*



*Євгеній –  
заслужений артист УРСР  
О. Сталінський*

*(“Мідний вершник” Р. Глієра у постановці М. Трегубова.  
Львівський театр опери та балету, 1951 р.)*

Фахівцям запам'ятався романтичний і радісний фінал балету, а удачею режисера “виявилися побудовані на елементах російської балетної лексики хороводи подруг Параші” [8]. Рецензенти зазначали, що в “ліричних та, в той же час, глибоко трагічних сценах М. Трегубов проявив багато смаку і винахідливості, а уся історія любові головних героїв проходила у вдало задуманому режисером наростаючому темпі” [8].

Із публікацій дізнаємося, що роль Євгенія була центральною в спектаклі, й це явище на той час було винятковим. До трегубівської постановки майже в усіх виставах провідною була роль балерини, й тому перед виконавцем чоловічої партії ставили завдання підвищеної складності. Для того, щоби розкрити всі переживання Євгенія, його чисту і благородну душу, сильні почуття до Параші, втілити всю багатогранну гаму почуттів героя, балетмейстер знайшов не тільки талановитого танцівника, а й хорошого актора – заслуженого артиста УРСР О. Сталінського, з яким уже співпрацював у балеті “Хустка Довбуша”.

Труднощі головної партії поглиблювалися ще й тим, що протягом усього спектаклю (за винятком прологу) Євгеній майже не залишав сцени, а останні чотири картини “вів спектакль” самотужки. За подібної ситуації актори нерідко переграють, повторюють власні рухи, жести, танець. Цього успішно уник танцівник О. Сталінський. Його Євгеній – чистий душею та думками, благородний і чесний. Втрата коханої для нього – рівнозначна смерті. Сцена божевілля Євгенія вражала не віртуозними фігурами й технікою танцю, а справжнім трагізмом, глибокою людяністю. Заслугою артиста було й те, що відмовившись од усіляких ефективних жестів, від усього псеводрамастичного та неприродного, він простими, іноді лаконічними засобами змалював зворушливе і благородне обличчя свого героя. Саме тому образ Євгенія став кращою роботою О. Сталінського на той період.

Тонкими м'якими фарбами змалював М. Трегубов образ довірливої та доброї Параші, роль якої виконувала танцівниця Н. Слободян. Перша зустріч Параші з Євгенієм була сповнена великого ліризму, життєрадісності. Легкі нечутні стрибки, що наче танули в повітрі, м'які “співаючі” руки Параші-Слободян втілювали її мрію про щастя, радість, любов. У наступній картині – з подружками – Параша була зовсім інша: весела, пустотлива. Висока техніка, чіткі рухи і велика сценічна майстерність надавали танцям Слободян і загалом цій картині особливої привабливості.



*Петро І –  
заслужений артист УРСР М. Мономахов  
("Мідний вершник" Р. Глієра  
у постановці М. Трегубова.  
Львівський театр опери та балету, 1951 р.).*



*Зверху вниз:  
Арлекін – А. Обертен,  
Коломбіна – С. Селіванова,  
Паяц – І. Тривога  
("Мідний вершник" Р. Глієра  
у постановці М. Трегубова,  
Львівський театр опери та балету, 1951 р.).*



Чудове враження залишила обдарована танцівниця І. Волкова, яка ще раз показала високу техніку в танці Коломбіни (з своїм гідним партнером Арлекіном, партію якого виконував артист А. Обертен), і в ролі подруги Параші.

Надзвичайно складна роль Петра I дісталася артисту М. Мономахову. В перших спектаклях йому ще не сповна вдався цей у край складний образ. Його Петро був занадто “ходувльний і важкий”, із примітивними жестами та громіздкими руками. Проте вже в наступних виставах, як наголосила оглядач, у його виконавській майстерності відбулися значні зрушення. “Безперечно, – зазначила Є. Амірагова, – що досвідчений артист зуміє згодом подолати недоліки і за допомогою режисера, якому слід довершити весь пролог, досягне повного звучання своєї ролі” [1].

Роль цариці балу почергово виконували дві артистки – М. Бойко і М. Белова. Порівнюючи акторок, оглядач згадувала: “Якщо перша виконавиця відрізнялася вищою технікою, то зміст образу і його зовнішня привабливість більше вдалися молодій здібній балерині М. Беловій” [8].

Головний диригент театру, заслужений діяч мистецтв УРСР Л. Брагінський також доклав багато зусиль при реалізації постановки. Оркестр під його керівництвом звучав із великим відчуттям ансамблю, злагоджено й чітко. Маєстро доніс до слухача всі нюанси музики, її багаті фарби, виразно передав хвилюючу мелодію балету.

“Костюми в балеті були зроблені зі смаком і знанням епохи. Особливо вдалі вони у Євгенія і Параші, її подруг”, – згадувала у статті Є. Ніколаєва [8]. Було в спектаклі “чимало хороших декорацій, як, наприклад, подвір’я будинку Параші, сцени бурі й повені на набережній Неви, біля ростральної колони і т. д.” [1].

Але не все в новій постановці було на належному рівні. Уся лірична лінія Євгенія й Параші отримала в балеті високохудожнє вирішення як у режисерському, так і в балетмейстерському плані. Якщо другий, третій та четвертий акти балету стали, за окремими невеликими винятками, безперечним успіхом М. Трегубова, то постановчу роботу в трьох картинах прологу, які присвячені Петру I, фахівці розкритикували. Їм не вистачило яскравості й повнокровності у відображенні епохи. Вони вважали, що балетмейстер не доніс до львівського глядача “історично правильний” образ Петра: “Приділивши основну увагу образу Євгенія і Параші, М. Трегубов випустив з поля зору тему Петра, подальше переростання в тему мідного вершника. У пролозі зовсім не відчувається руки режисера. Перші три картини складаються з окремих, не завжди вдало підібраних і поставлених танців, не зв’язаних один з одним. Тому сцени верфі й асамблеї здаються штучно поставленими в балет” [8].

Дісталася від критиків і художникові А. Сальману: “Оформлення вистави, що здійснив художник А. Сальман, є не завжди вдалим. Поряд із такими добре вирішеними картинками, як будиночок Параші, декорації повені та бурі, картина фіналу, викликає подив і розчарування оформлення першої дії – прологу. Тут явно не вдалися художнику і набережна з <...> хмарами та бутафорськими кораблями, й обстановка петровського двору, яка справляє вбоге враження, і погано виконані портрети на стінах. Не вдалася художникові також кімната Євгена” [8].

Останні критичні зауваження на адресу М. Трегубова щодо прологу й окремих танців не зменшили загалом значення постановки. Вона стала культурною подією, яка була сприйнята пресою як “велика й цікава робота Львівського театру опери та балету. Якщо режисер М. Трегубов і весь колектив виконавців виправлять перші три картини балету, “Мідний вершник” займе в репертуарі театру стале і почесне місце” [1]. “Балет – цікава і своєрідна постановка театру. Вона потребувала від балетмейстера і балетної трупи великої напруженої праці, наполегливого удосконалення майстерності. Слід побажати, щоб цей чудовий радянський балет міцно увійшов в репертуар театру”, – завершила статтю Є. Ніколаєва [8].

У 1953 році балет “Мідний вершник” став складовою репертуару перших літніх гастролей львів’ян у столиці – Києві. У рецензіях республіканська преса відзначала ідейно-художні досягнення театру, його багатий та змістовний репертуар, високу культуру виконання [13, с. 41].

У пошуках шляхів збагачення репертуару новими балетами, в яких би на повний голос звучала радянська тематика, головний балетмейстер театру М. Трегубов звернув до творчості Михайла Чулакі. Серед трьох балетів, які на той час були в доробку композитора, балет вимогам часу найбільше відповідав “Юність”. У його основу було покладено перші розділи відомого роману М. Островського “Як гартувалася сталь”, у якому відображені буремні сторінки становлення радянської влади, а головним героєм, “борцем за світле майбутнє”, стала молодь. У музиці звучали мелодійні образи, схожі з піснями, що побутували в роки громадянської війни.

У лібрето Ю. Слоніського, знайомі ситуації роману було дещо змінено відповідно до вимог сценічно-музичного твору, герої балету отримали інші імена. Незважаючи на такі зміни, глядачі відразу ж упізнавали й Павку Корчагіна (Петро), і його друзів із Шепетівки (Петька, Даша), гімназистку Тоню (Олена), мужнього матроса Жухрая (Семен).

Уперше балет було поставив у 1949 році на сцені Ленінградського Малу театру опери та балету балетмейстер Б. Фенстер (показано 134 рази) [3, с. 257]. “Юність” з успіхом проходила на теренах Радянського союзу й за кордоном, згодом була відзначена Державною премією. [13, с. 32]. Через рік після ленінградської прем’єри балет “Юність” отримав життя на сценах України – спочатку в Донецьку й у Києві, а ще через рік – у Харкові й “став окрасою театрального сезону 1950/51 р.” [12, с. 384].



*Сцена з балету “Юність” М. Чулакі.*

*Зліва направо:  
Дмитро – Ф. Шишкін,  
Петро – Ф. Тулуб’єв,  
Даша – Г. Ісаєва.*

*Ленінградський Малий театр опери  
та балету (1949 р.).*

У львівському театрі постановку здійснили диригенти Я. Вошак, балетмейстер М. Трегубов та художник Г. Резников.

Балет на три дії і дев’ять картин розпочинався з прологу. У виставі діяли незвичні для балетної сцени персонажі: робітничка молодь, гімназисти, підпільники, білогвардійці, для зображення яких постановникові необхідно було знайти свіжі та достовірні пластичні й танцювально-пантомімічні барви.

Головні герої балету – Петро, Олена, Даша і Дмитро – опинилися сам на сам із небезпечною дійсністю – громадянською війною, смертю й невизначеністю. Складні часи вимагали від них швидкого дорослішання і важливого вибору: жити по-старому або творити “світле майбутнє”. Незважаючи на буремні події, товариство не втрачало парубоцького запалу,

дитячої грайливості та гострого відчуття справедливості. Старшими товаришами юнацтва стали Семен і Матвій – підпільники, яких “червоні” залишили в невеликому місті.

Антагоністами головних героїв виступали білогвардійські офіцери, які зайняли місто, та гімназисти. Серед останніх вирізнявся Віктор, у якому було персоналізовано хитрість, підступність і зраду.

У протистоянні цих двох сил визрівало кохання Петруся та Олени – обох розділяла соціальна прірва, та дівчина вирішила допомогти Петрусеві й стала до лав “революційної молоді”.

Кульмінація балету – повстання, початок якого ознаменували б дзвони місцевого баштового годинника. Просигналізувати сигнал мав Матвій, але під час запуску сигнальної ракети гімназист Віктор убив Матвія зрадницьким ударом у спину. Дзвони мовчали, але на дзвіницю подався Петро. Побачивши вбитого Матвія й переможного Віктора, Петро кинув на ворога і в процесі сутички йому вдалося скинути недруга вниз.

Він поранений ножом, але з останніх сил узявся смикати мотузку дзвона. Спочатку слабо, а згодом кожним ударом усе гучніше лунав його звук. Кілька людей на чолі зі Семеном піднялися на дзвіницю і вивісили червоний прапор. Під ним разом з іншими бійцями стали Петро, Даша, Дмитро й Олена [16, с. 277–279].

Складне реалістичне лібрето Ю. Слонімського відображало дух епохи і потребувало глибоко насиченої музикальної драматургії, вражаючих мелодійних фарб, хвилюючих характеристик героїв. Далеко не всім згаданим вимогам, як зазначали фахівці, відповідала музика М. Чулак.

У зв’язку з цим постановка балету була важкою для режисера-балетмейстера М. Трегубова. За визначенням А. Терещенко, “складність режисерського завдання полягала в створенні драматургічно цілісної, реалістично точної вистави, а також у пошуках нової хореографічної лексики” [13, с. 32].

Із складним завданням М. Трегубов впорався, про що дізнаємося з публікації після прем’єри балету: “Головний балетмейстер М. Трегубов правильно розкрив основну ідею лібрето та музики і досягнув образного, виразного танцю, його нерозривного зв’язку з пантомімою. У спектаклі танець і пантоміма становили єдину хореографічну дію, повну глибокого змісту і поетичних почуттів” [9].

Завідувач кафедри історії музики Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка доцент А. Котляревський у розлогій рецензії на виставу зазначив: “Добре те, що ролі танцювальні й мімічні, епізоди динамічного розвитку і специфічно балетні переходять один в один і поєднуються в загальному ансамблі всього спектаклю, який глядачі дивляться з непослабленим інтересом. У цьому велика заслуга і режисера М. Трегубова, й артистів-виконавців” [4].

Цінним було й те, що балетмейстер М. Трегубов знайшов для кожного персонажа індивідуальні, притаманні тільки йому рухи. У балеті “Юність” композиція танцю іноді була навіть лаконічною й суворою, але кожний рух, жест, міміка виражали почуття дійових осіб. “Ліричне забарвлення носили кульмінаційні в кожній дії дуети Петра й Олени, що розкривали їхні характери і стосунки. Це ігрова пантоміма маленьких героїв у першій дії, народно-танцювальний дует – в другій, класичне адажіо, в якому вже бринять щирі та ніжні почуття, – у третій. Вдало вирішувалися в новому спектаклі масові сцени: дівочі ліричні – в I картині, енергійні молодіжні – у фіналі”, – так охарактеризувала виставу А. Терещенко [13, с. 32]. Фахівці зазначали, що за акторською грою “Юність” значно перевищувала попередні балетні спектаклі театру. Зі справжнім натхненням працював хореографічний колектив над новим балетом, і ця творча праця принесла вагомі плоди. Усі головні ролі в балеті актори виконували на високому рівні.

У прем’єрних спектаклях були зайняті кращі творчі сили театру. Роль Петра балетмейстер доручив танцівникові А. Обертену, Даші – В. Ільїнській, Дмитра – В. Шумейкіну, Олени – Н. Слободян, матроса Семена – О. Сталінському, Матвія – М. Мономахову.

Великою творчою вдачею здібного танцюриста А. Обертена був створений ним оригінальний і сміливий образ “юного революціонера” Петра. У своїй основі ця роль була

пантомімічна і потребувала від актора не тільки танцювальної, а й великої драматичної майстерності. Добре було й те, що актор уникнув зайвої “дорослості” свого героя. Юнацький запал, оптимізм, відвага надали образу Петра виразності й чарівності. Найкращими, на думку рецензентів, були сцени бійки Петра з Віктором на озері, на дзвіниці, його прихід до Олени після втечі з тюрми.

Хорошою технікою і великим позитивом відрізнялася гра друзів Петра – Даші й Дмитра (заслужена артистка УРСР В. Ільїнська й артист В. Шумейкін). В. Ільїнська створила динамічний, вольовий образ норавливої, але чесною та сміливою Даші. З великою майстерністю виконувала артистка пародійний комічний танець.

Виразним видався й образ Матвія, який створив заслужений артист УРСР М. Мономахов. Заслужена артистка Н. Слободян виконала численні варіації і адажію Олени зворушливо, на високому хореографічному рівні. Напрочуд точно були розкриті її світлі дружні почуття до Петра, тривога за його долю [9].

Серед “вимираючих буржуа”, білокозаків запам’ятались артисти Л. Литвак, який реалістично показав жорстокість, обмеженість і продажність козацького поручика Чубенка, М. Печенюк, який створив характерний образ гімназиста, а в подальшому – білого офіцера Віктора. Творче зростання було помітне у грі й танці М. Белової, яка виконувала партію гімназистки Ольги.

Значно слабкішими в балеті М. Трегубова фахівці вважали масові сцени, і в цьому значною мірою була винна розпливчата музика в епілозі та фіналі (обидві картини відбувалися на вокзалі), тому тут виникла надмірна метушня, були зайві рухи, недопрацьовані мізансцени. Навіть у добре задуманому фіналі, коли на фоні лозунгу “Вся влада Радам” на авансцену в “єдиному революційному пориві” рухався народ-переможець, враження набагато слабшало від недоробок деталей. Окрім того, необхідно було поліпшити оформлення балету, яким займався художник Г. Резніков. “Занадто бутафорськи була зроблена дзвіниця”, яка ще до того коливалася, “дуже неохайно оформлений пейзаж сцени біля озера, де вода нагадувала розлите чорнило”, – зазначила оглядач [9].

Вказуючи на окремі прорахунки й недоліки вистави, А. Котляревський усе ж зазначив: “Хвилююча тема спектаклю і творча удача виконавців головних ролей забезпечують йому успіх. Завдання театру – зробити все, щоби балет став повноцінним” [4].

Із газет дізнаємося, що новий балет викликав велику зацікавленість серед львів’ян. “Юність” вважали яскравим зразком нового радянського балетного мистецтва – хореографічної поеми, в якій танці – монологи або діалоги – ставали виразником почуттів, думок і стосунків героїв.

Отже, віднайдені матеріали відкрили маловідомі факти про постановку двох балетів – “Мідний вершник” Р. Глієра та “Юність” М. Чулакі, що здійснив балетмейстер М. Трегубов на сцені Львівського театру опери та балету в 1951 році. У цих балетах було багато нових і цінних балетмейстерських рішень, вдалих танцювальних епізодів, акторських робіт. У “Мідному вершникові” майстер приділив основну увагу коханням двох простих людей – Євгенія й Параші, яке відтворив у ліричних дуетах і трагічних сценах, відсунувши на другий план державу в особі Петра І. У балеті “Юність” – точно доніс основну ідею лібрето й музики, досягнув образності й виразності танцю, його нерозривного зв’язку з пантомімою. Віддавши перевагу образам юних героїв, їхнім особистим стосункам і вчинкам, М. Трегубов зміг знайти для кожного персонажу індивідуальні, тільки йому характерні рухи. Численні епізоди балету балетмейстер вирішив за допомогою пантоміми, тож танець був настільки переплетений із пантомімічною картиною, що розділити їх було неможливо. Кожен епізод додавав новий штрих, ставав наступним етапом у становленні й розвитку образів героїв. Оскільки в обох виставах М. Трегубова найбільше цікавили почуття героїв, їхній душевний стан і переживання, а не ідеологічне підґрунтя сюжету, хореографа не раз критикували. Певні прорахунки, на які вказували оглядачі, спонукали митця до подальшої роботи, пошуку цікавих образів, нової хореографічної лексики, оригінальних сценічних рішень навіть в умовах прокомуністичного режиму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Амірагова Є. “Мідний вершник”. Новий спектакль Львівського театру опери та балету / Є. Амірагова // Радянське мистецтво. – 1951. – 28 листопада.
2. Балет : енциклопедія / [гл. ред. Ю. Н. Григорович]. – М. : Сов. Энциклопедия, 1981. – 623 с.
3. Деген А. Ленинградский балет. 1917–1987 : словарь-справочник / А. Деген, И. Ступников. – Ленинград : Советский композитор, 1988. – 264 с.
4. Котляревський А. “Юність”. Нова вистава у Львівському театрі опери та балету / А. Котляревський // Вільна Україна. – 1952. – 22 січня.
5. Красовская В. Балет сквозь литературу / В. Красовская. – СПб. : Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005. – 424 с.
6. Мідний вершник // Театральний Львів. – 1951. – № 19. – С. 2–3.
7. Історія Львова. У трьох томах / [Редкол. Я. Ісаєвич, М. Литвин, Ф. Стеблій]. – Т. 3. – Львів : Центр Європи, 2007. – 575 с.
8. Николаева Е. “Медный всадник” (Новый спектакль Львовского театра оперы и балета) / Е. Николаева // Львовская правда. – 1951. – 21 ноября.
9. Николаенко А. “Юность” (Новый спектакль Львовского театра оперы и балета) / А. Николаенко // Львовская правда. – 1951. – 20 января.
10. Особова справа М. І. Трегубова. – Архів Київського національного університету культури і мистецтв. – Ф. Р–1516, оп. 2, спр. 2623.
11. Сірук Н. М. Політико-ідеологічні кампанії в Україні (друга половина 40-х – початок 50-х років ХХ ст.) : джерельна база / Н. М. Сірук // Історичні студії Волинського національного університету імені Лесі Українки. – Луцьк, 2009. – Вип. 1. – С. 107–112.
12. Станішевський Ю. О. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка : Історія і сучасність / Ю. О. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2002. – 736 с.
13. Терещенко А. К. Львівський театр опери та балету імені Івана Франка / А. К. Терещенко. – К. : Музична Україна, 1989. – 208 с.
14. Трегубов Николай Иванович [Электронный ресурс] // Списки жертв. Мемориал. – Режим доступа : <http://lists.memo.ru/index19.htm>.
15. Федотова О. О. Музична сфера України під наглядом радянської цензури / О. О. Федотова // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – Вип. 26. – К. : Міленіум, 2014. – С. 115–122.
16. Энтелис Л. А. 100 балетных либретто / Л. А. Энтелис. – М. : Музыка. – 1966. – 304 с.

REFERENCES

1. Amirahova, Ye. (1951), “The Bronze Horseman”. The new performance of the Lviv Opera and Ballet Theatre, *Radianske mystetstvo* [The Soviet art], November 28. (in Ukrainian).
2. Hryhorovych, Yu. N. (1981), *Balet : entsiklopediya* [Ballet : encyclopedia], Moscow, Sov. entsiklopediya. (in Russian).
3. Dehen, A. (1988), *Leningradskiy balet. 1917–1987 : Slovar-spravochnyk* [Leningrad ballet. 1917–1987 : Dictionary-directory], Leningrad, Sovetskyi kompozytor. (in Russian).
4. Kotliarevskiy, A. (1952), “Yunist”. The new performance in the Lviv Opera and Ballet Theatre, *Vilna Ukraina* [Free Ukraine], January 22. (in Ukrainian).
5. Krasovskaya, V. M. (2005), *Balet skvoz lyteraturu* [Ballet through literature], Saint Petersburg, Academy of Russian Ballet. A. Vaganova. (in Russian).
6. *Midnyi vershnyk* [Bronze Horseman] (1951), *Teatralnyi Lviv* [Theatrical Lviv], no. 19, pp. 2–3. (in Ukrainian).
7. Isaievych, Ya., Lytvyn, M. and Steblii F. (2007), *Istoriia Lvova. U trokh tomakh* [The history of Lviv in three volumes], Vol. 3, Lviv, Tsentr Yevropy. (in Ukrainian).
8. Nykolaeva, E. (1951), “The Bronze Horseman” (The new performance of the Lviv Opera and Ballet Theatre), *Lvovskaya pravda* [Lviv truth], November 21. (in Russian).
9. Nikolaenko, A. (1951), “Yunost” (The new performance of the Lviv Opera and Ballet Theatre), *Lvovskaya pravda* [Lviv truth], January 20. (in Russian).

10. Personal file of M. I. Trehubov. *Arkhiv Kyivskoho natsionalnoho universytety kultury i mystetstv* [Archive of Kiev National University of Culture and Arts], fund R – 1516, des. 2, case. 2623.
11. Siruk, N. M. (2009), Politiko-ideological campaigns in Ukraine (the second half of 40th – beginning of 50th of XX century): spring base, *Istorychni studii Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky* [Historical studies of Volyn National Lesya Ukrainka University], Iss. 1, pp. 107–112. (in Ukrainian).
12. Stanishevskiy, Yu. O. (2002), *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka : Istorii i suchasnist* [National Taras Shevchenko Academic Theater of Opera and Ballet of Ukraine: History and modernity], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
13. Tereshchenko, A. K. (1989), *Lvivskiy teatr opery ta baletu imeni Ivana Franka* [The Lviv Ivan Franko Opera and Ballet Theater], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
14. Tregubov Nikolai Ivanovich [Electronic resource], *Spiski zhertv. Memorial* [The list of victims. Memorial], available at: <http://lists.memo.ru/index19.htm>. (in Russian).
15. Fedotova, O. O. (2014), Ukrainian music sphere under the supervision of Soviet censorship, *Mystetstvoznavchi zapysky* [Notes on art criticism], Iss. 26, pp. 115–122. (in Ukrainian).
16. Entelis, L. A. (1966), *100 baletnykh libretto* [100 ballet librettos], Moscow, Muzyka. (in Russian).

УДК 7.044(477.83/.86)''1941/1944''

**Віра Прокоп'як**

**ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО У ГАЛИЧИНІ  
ПЕРІОДУ НІМЕЦЬКОЇ ОКУПАЦІЇ (1941–1944 РОКИ):  
ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ**

*У статті класифіковано три основні групи джерельної бази дослідження, зокрема – архівні фонди, пресові видання та мемуарна література, які характеризують динаміку організаційних і творчих процесів у середовищі українських професійних та аматорських театральних колективів Галичини в період німецької окупації. Їх систематизація та узагальнення дозволяють реконструювати події минулого, відтворити реальну картину театального життя краю означеного періоду. В процесі пошуку, опрацювання та систематизації джерел з'ясовано відсутність в опрацьованих архівних фондах згаданих у первинних джерелах матеріалів (додатків, звітів, описів протокольних та інших документів), частина джерельної бази дослідження перебуває в незадовільному стані.*

**Ключові слова:** Галичина, період німецької окупації, театральне мистецтво, архівні матеріали, періодика, мемуари.

**Вера Прокопяк**

**ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ГАЛИЧИНЫ  
ПЕРИОДА НЕМЕЦКОЙ ОККУПАЦИИ (1941–1944 ГОДЫ):  
ИСТОЧНИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ**

*В статье классифицированы три основные группы источниковой базы исследования, в частности – архивных фондов, прессовых изданий и мемуарной литературы, характеризующих динамику организационных и творческих процессов в среде украинских профессиональных и любительских театральных коллективов Галичины в период немецкой оккупации. Их систематизация и обобщение позволяют реконструировать события прошлого, воссоздать реальную картину театральной жизни края указанного периода. В процессе поиска, обработки и систематизации источников выяснено отсутствие в обработанных архивных фондах упомянутых в первичных источниках материалов (приложений, отчетов,*

описаний протокольных и других документов), часть источниковой базы исследования находится в неудовлетворительном состоянии.

**Ключевые слова:** Галичина, период немецкой оккупации, театральное искусство, архивные материалы, периодика, мемуары.

Vira Prokopiak

**THEATRICAL ART IN GALICIA  
DURING THE PERIOD OF GERMAN OCCUPATION (1941–1944 YEARS):  
REFERENCE SOURCES**

*The article provides the classification of three major groups of the reference sources used in the research, in particular, archival funds, periodicals, newspapers and memoir literature, which characterize the dynamics of organizational and creative processes in the environment of Ukrainian professional and amateur theatre ensembles in Galicia during the period of German occupation. Their systematization and generalization allow reconstructing the events from the past, and recreating the real picture of the theatrical life in Galicia during the designated period.*

*The analysis and structuring of the reference sources, determination of their place and role in the reconstruction of major theatrical processes in Galicia during the period of German occupation is the aim of the research.*

*The main group of the reference sources which became the basis of the research is the considerable informative sources segment – the materials from periodic press of that time. Informative diaries of general character were of great value as well. The primary sources of information were local publications casting light on the artistic events which took place in the districts and counties. In particular, it refers to the creative activity of amateur drama ensembles and the majority of professional county theatres. Periodic press materials represent various genres: informative notes, advertisements of different theatrical performances, remarks of memoir character, reviews of theatrical performances and actors, theatre road tours; documentary materials (reports on the activity of theatre ensembles).*

*The comprehensive analysis of the activity of professional theatres and amateur drama ensembles, in particular, as regards to their network and organizational structure, was impossible without the study of the constitutive documents of the new German administration, structural changes implementation by the government and administrative-territorial divisions.*

*The notes about the activity of “Prosvita” Society and Ukrainian Educational Societies, amateur and professional theatre ensembles, training of the theatrical staff, and activity of the Actors Labor Society at Ukrainian Central Committee and Literature and Arts Club became an important informative supplement to the research.*

*The collections of materials and documents contain separate selected articles from the newspapers as well as documents from archival funds. This provides for an opportunity to single out the main aspects for the research and to avoid factual errors and inaccuracies.*

*Also, in the thesis we have used the reference sources of personal origin, in particular, recollections, memoirs of the participants and witnesses of the events. This allows comparing their evidence with the periodic press materials.*

*The reference source basis of our research encompasses a considerable amount of archive materials. Theatre posters and performance programs turned out to be the most valuable for discovering the essence of repertoire policy. Among the archive materials processed by the researcher we can single out funds, descriptions and cases that provide instructions about conducting creative activity, information about the creative activity of professional and amateur ensembles, reports on dramatic circles contests, notes about guest performances of theatrical ensembles, etc.*

*In the process of search, processing and systematization of the reference sources it has been found out that some materials mentioned in the primary reference sources list (annexes, reports, descriptions of the documents of record, etc.) are missing in the archival funds. Also, part of the reference sources are in a poor state. Most likely, part of the materials were destroyed or taken away*

*from the territory of Galicia during the military actions and occupation. The attempts of German administration to diminish the scope of the Ukrainian theatrical art development severely affected the physical condition of the sources and led to their partial preservation.*

**Key words:** *Galicia, the period of German occupation, theatrical art, archive materials, periodicals, memoirs.*

Неодмінною умовою дослідження театрального мистецтва Галичини періоду німецької окупації 1941–1944 рр. є пошук та опрацювання джерел, які б дозволили реконструювати події минулого, відтворити хронологію та реальну картину театральних подій досліджуваного періоду. Ця діяльність істориків, культурологів, мистецтвознавців і краєзнавців стала можливою після проголошення України незалежною державою, коли розпочався процес розсекречення архівних фондів, матеріалів преси, знайомство з мемуарами діячів театрального мистецтва української діаспори за кордоном. Методи опрацювання джерел кожної з груп мають свою специфіку, зумовлену характером джерел, що суттєво відрізняються між собою своїм призначенням і змістом інформації.

Оскільки проблематика дослідження історії галицького театру означеного періоду ще недостатньо вивчена, автор намагалась використати якомога більше неопублікованих джерел, які до наукового обігу вводяться вперше. Водночас частково опиралася на методологічну і джерельну основу дослідження праць В. Гайдабури “Театр захований в архівах” [10], Н. Антонюк “Українське культурне життя в Генеральній губернії (1939–1944 рр.)” [3], К. Курилишина “Українське життя в умовах німецької окупації (1939–1944 рр.)” [17], С. Максименко “Український театр міста Львова – Львівський оперний театр (1941–1944)” [19].

Мета статті – проаналізувати та здійснити класифікацію джерел дослідження, визначити їх місце та роль в реконструкції основних театральних процесів у Галичині періоду німецької окупації.

У процесі пошуку та опрацювання джерел враховувалася та обставина, що переважна більшість матеріалів, використаних у дослідженні, особливо періодичних видань, потребують критичного аналізу. Це пов’язано з тим, що описи фактів у спогадах та мемуарах, часто-густо відображають суб’єктивну думку авторів, їхні індивідуальні якості, погляди, оціночні судження. До того ж вивчаючи легальну українську періодику як одне з джерел дослідження, слід розуміти, що її функціонування і змістове наповнення регламентувалося окупаційною владою. Так, контроль за змістом преси у “дистрикті Галичина” здійснював уповноважений шефа преси Г. Леман. Однак, як справедливо зауважує К. Курилишин, “преса є одним із тих історичних джерел, яку слугують лише допоміжним тлом для досліджень і потребують ретельного співставлення з іншими джерелами. Така робота в кінцевому результаті і дасть можливість відобразити реальну картину подій” [17, с. 9].

З метою узагальнення та систематизації матеріалів дослідження, які б сприяли комплексному аналізу означеної проблеми, автор статті розділила їх на декілька окремих груп: а) періодична преса; б) опубліковані матеріали, до яких входять окремі архівні документи; в) мемуари безпосередніх учасників та очевидців подій; г) документи із архівних фондів та бібліотек.

Головну групу джерел, що стали основою підготовки дослідження, становить вагомий джерельно-інформативний сегмент – матеріали тогочасної періодичної преси. Попри значний суб’єктивізм, саме систематизація та узагальнення фактичного матеріалу з публікацій тогочасних видань дає можливість створити цілісну панораму театральних процесів у Галичині 1941–1944 рр., глибоко осмислити низку аспектів досліджуваної проблеми. Загалом, україномовна легальна періодика, що виходила на окупованих галицьких землях, зберегла значну кількість інформації, невіддільної для дослідження мистецького життя цього періоду.

Неабияку цінність для реалізації завдань дослідження становлять матеріали загально-інформаційних щоденників “Краківські вісті” (1941–1944 рр.), “Львівські вісті” (1941–1944 рр.), органу управи м. Львова “Українські щоденні вісті” (1941 р.), літературно-мистецького щомісячника “Наші дні” (1943–1944 рр.), щомісячника Українського Центрального Комітету з



додатками “Вісник УЦК” (1941–1944 рр.), журналу-місячника академічної молоді у Львові “Студентський прапор” (1943–1944 рр.).

Саме вони виступають першоджерелами інформації, інші – місцеві видання здебільшого дублюють повідомлення. Однак, їх цінність полягає у висвітленні мистецьких подій, що відбувалися безпосередньо в округах та повітах. Зокрема це стосується творчої діяльності аматорських драматичних колективів та більшості окружних професійних театрів. До таких періодичних видань належать: “Бережанські вісті” (1941–1942 рр.), “Воля Покуття” (1941–1944 рр.), “Дрогобицьке слово” (1942 р.), “Голос Підкарпаття” (1942–1944 рр.), “Тернопільський голос” (1942–1944 рр.), “Чортківська думка” (1942–1944 рр.), “Золочівське слово” (1941–1942 рр.), “Вільне слово” (1941–1942 рр.), “Рідна земля” (1941–1943 рр.), “Станиславівське слово” (1941–1944 рр.), “Українське слово” (1942 р.).

Опубліковані матеріали мають різну жанрову спрямованість: інформативні повідомлення; анонси щодо проведення різноманітних театральних представлень; замітки мемуарного характеру; рецензії на театральні вистави та виконавців ролей; гастрольні тури театрів; документальні матеріали (звіти про діяльність театральних колективів). Численні публікації преси свідчать про високий культурно-мистецький статус галицьких земель. Аналіз жанрової специфіки газетних статей досліджуваного періоду дає можливість простежити динаміку культурно-мистецького життя Галичини.

У процесі аналізу пресових публікацій, автором дослідження узагальнено значну кількість коротких театральних анонсів та повідомлень щодо функціонування професійних та аматорських театральних колективів. Зокрема, у коротких рубриках щоденників “Львівські вісті” (“З життя театру”, “Новинки”, “Що приносить день...”) та “Краківські вісті” (“З театру”, “З театального життя”, “Вістки зі Львова”, “Зі Львова й краю”, “З мистецького життя у Львові”) подана лаконічна інформація, в основному, щодо діяльності професійних театрів (афіші, повідомлення). Про драматичні гуртки та окружні театри повідомлялося в окремих рубриках на шпальтах тижневиків “Станиславівське слово” (“З життя...”, “З культурного життя Галичини”, “Дописи”), “Голос Підкарпаття” (“Новинки”), “Стрийські вісті” (“З наших сіл”), “Воля Покуття” (“Театр/кіно”, “З українського життя”, “Праця в селах...”, “Що сьогодні в театрі”), “Золочівське слово” (“На маргінесі культурних справ”, “Пишемо хроніки”, “Життя міста і округи”), місячника “Вісник УЦК” (Короткі вісті).

Слід зазначити, що комплексний аналіз функціонування професійних театрів та аматорських драматичних колективів, головно їх мережі та організаційної структури, був неможливий без вивчення установчих документів нової німецької адміністрації, запровадження владою структурних змін та адміністративно-територіального поділів.

Оскільки в пресових повідомленнях того періоду подавався колишній польський адміністративний поділ повітів, то для встановлення ідентифікації й приналежності аматорських драматичних гуртків до тих чи інших населених пунктів і повітів у дослідженні використана праця В. Кубійовича “Етнічні групи південно-західної України (Галичини) на 1.1.1939. Національна статистика Галичини” [15], де подані розгорнуті списки всіх польських повітів, сіл та міст. Таким чином, це дало змогу зіставити й зрозуміти, до якого округу належить той чи інший повіт, а до повіту – місто чи село.

Зокрема у дослідженні використані матеріали часопису “Львівські вісті” щодо приєднання Галичини, як окремого п’ятого дистрикту до Генерального Губернаторства [9], основних змін в управлінні [25]. Крім того, на шпальтах цього ж видання знаходимо урядове оголошення щодо отримання митцями дозволу на мистецьку діяльність [24], умови ведення культурної справи [29], реорганізацію посередництва артистів у Генеральній Губернії [31], запровадження комендантського часу [35], тощо.

Цінними для дослідження стали матеріали, зібрані на сторінках тогочасної періодики, в яких описуються окремі аспекти діяльності аматорських та професійних театральних колективів. Частина часописів зберігається у обласних архівах Тернополя (ДАТО), Івано-Франківська (ДАІФО), Львова (ДАЛО), однак найповніші їх колекції зібрані у відділі україніки Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника.

Вагомим інформативним додатком для нашого дослідження послуговували повідомлення щодо діяльності товариства “Просвіта” та Українських освітніх товариств (УОТ) [12; 23; 30; 36], оскільки всі театральні гуртки функціонували в системі їхньої діяльності. Інформація щодо створення, функціонування і організаційної схеми Інституту народної творчості (ІНТ) висвітлювалась на шпальтах місячника “Вісник УЦК” [40; 42; 39]. На сторінках цього ж видання описувалась діяльність Кабінету театрального мистецтва, як складової в структурі ІНТ [41; 46], а на шпальтах газети “Вільне слово” подана розлога публікація про завдання кабінету [21].

Окреме місце в дослідженні відводиться вивченню процесів підготовки театральних кадрів. Окрім коротких повідомлень, вичерпні публікації, зібрані в газеті “Львівські вісті”. Автором окремих статей виступив керівник Студії живого слова, директор Театральної студії, Андрій Бендерський<sup>1</sup>. У публікаціях “Студія живого слова” [1], “Акторське виховання” [4] та “Виховання нових кадрів українського театру” [5] він наголошує на доцільності підвищення фахового рівня молодих митців, і пропонує проект поетапного вирішення цієї проблеми.

Важливість функціонування Театральної студії, умови вступу, програму підготовки фахівців, склад викладацького колективу, перспективи розвитку висвітлює у статті “Театральна студія” Б. Мелянський<sup>2</sup> [6]. Проблеми підготовки професійних кадрів балетного мистецтва з метою забезпечення хореографічних ансамблів українських театрів фаховими балетмейстрами порушували М. Пастернакова у публікації “З балетної студії ІНТ у Львові” [27] та автор під невідомим криптонімом О. Гич у статті “Студія танку” [22].

18 лютого 1943 року часопис “Львівські вісті” опублікував статтю “Координація українського мистецького життя” [14], в якій повідомлялося про створення Підвідділу для справ мистецтва при Відділі культурної праці, його завдання та завдання структурних підрозділів, що увійшли до компетенцій його діяльності, а також, про зміни в структурі діяльності театральних колективів.

28–29 вересня 1941 року на шпальтах видання “Львівські вісті” під заголовком “Літературно-мистецькі вісті” була розміщена стаття Горняткевич-Зорич Ю. “Спілка українських акторів. Відбудова професійної організації”, де була висвітлена інформація про відновлення спілки, її завдання і склад [11].

Роботу Першої конференції у справі українських професійних театрів, яка відбулася у Львові 2–3 березня 1943 р. з ініціативи підвідділу для справ мистецтв УЦК [28], “Львівські вісті” широко висвітлили 4 березня 1943 року. Незабаром, 14 березня 1943 року часопис “Воля Покуття” опублікував “Резолюцію І-ї загальної крайової конференції українських професійних театрів” [32], опублікував матеріали конференції та рішення, прийняті представниками українських театрів.

У процесі роботи над дослідженням автор послуговувалась статтями, “Вісника УЦК”, які дозволили проаналізувати окремі аспекти театрального мистецтва, зокрема діяльності Спілки праці акторів при УЦК [43; 44] та Літературно-мистецького клубу [45].

Істотну кількість пресових статей, матеріалів та документів з досліджуваної проблеми містить наукове видання Національної академії наук України “Культурне життя в Україні. Західні землі. Документи і матеріали. (1939–1953 рр.)” [16]. У збірнику подано вибрані окремі статті з газет та документи архівних установ. Зібрання поповнює джерельну базу нашого дослідження, дає можливість виокремити основне для дослідження, уникнути фактологічних помилок та неточностей, ознайомитися з тими пресодруками, яких або немає в бібліотеках і архівах або такими, які знаходяться в непридатному для користування стані.

Зазначимо, що огляд періодичних видань зроблений завдяки двотомному історико-бібліографічному дослідженню К. Курилишина “Українська легальна преса періоду німецької окупації (1939–1944 рр.)” [18], у якому вперше досліджується українська легальна преса означеного періоду як цілісне і самостійне явище, вивчається її вплив на формування

<sup>1</sup>Працював під криптонімами – Бен, А.Б.

<sup>2</sup>Працював під криптонімом – бм.

національної самосвідомості, суспільне і економічне та культурне життя українців на окупованих українських землях.

Крім того, у дослідженні використовуються джерела особового походження, зокрема спогади та мемуари учасників та очевидців подій, що дає можливість зіставити їх свідчення із матеріалами преси. Зазначимо, що театральне життя Галичини періоду німецької окупації в мемуарній літературі висвітлено досить однобічно, переважно авторами, які після війни волею долі опинилися за межами України. Що стосується мемуарного матеріалу радянського періоду, то утверджений у повоєнні роки репресивний режим придушував будь-які прояви вільної думки. Мемуарну літературу цього періоду репрезентують в основному спогади учасників трудових звершень.

Чимало цінного матеріалу для обґрунтування важливих у контексті означеної проблематики висновків дала авторові структурована збірка спогадів голови Українського крайового комітету, а згодом – заступника голови Українського центрального комітету К. Паньківського “Роки німецької окупації” [26] про життя в Галичині періоду німецької окупації, функціонування українських організацій та фахових об’єднань, який певною мірою розкриває проблему мистецької, зокрема театральної, діяльності в окупаційний період та політику німецького режиму у сфері культури. У мемуарному виданні автор частково інформує про мережу аматорських та професійних театрів, аналізує діяльність мистецьких спілок, подає інформацію щодо функціонування відділу культурної праці, підвідділу у справах мистецтва, кабінету театального мистецтва, Інституту народної творчості, Українських освітніх товариств, Літературно-мистецького клубу. Суттєву частину своїх спогадів він зосередив на діяльності українського театру, адже вважав, що це “завжди велика і сповнена ентузіазму і посвяти культурна праця діячів сцени” [26, с. 349]

Широку панораму мистецького життя у Генеральній Губернії відтворено у спогадах письменника О. Тарнавського “Літературний Львів 1939–1944” [34]. Автор описує діяльність Українського театру міста Львова – Львівського оперного театру (ЛОТу), адже він поруч з іншими авторами-літераторами (драматургами, перекладачами) виступав у ролі рецензента на вистави. У своїй праці О. Тарнавський досить скрупульозно висвітлює роботу театру, адже мав можливість побувати не тільки на прем’єрах, а й на репетиціях. Крім того, автор описує діяльність театру легкого жанру “Веселий Львів”, Концертного Бюро та ІНТ.

Значна кількість фактологічного матеріалу із досліджуваної тематики опублікована у спеціальних мемуарних збірниках. Це діаспорні видання, в яких зібрано спогади, листи, документи, матеріали, бібліографічні нариси і фотографії. Вагома частка матеріалів зібрана в книзі діячів українського театального мистецтва “Наш театр”, том перший [20]. Третій розділ книги складають спогади учасників театральних процесів Галичини періоду німецької окупації. Актриса М. Слюзарівна-Соханівська згадуючи свій шлях 30 річного служіння театру описує період творчої діяльності у Станіславському театрі 1941–1944 рр. [20, с. 683–686] і декількома реченнями описує виставу “Шаріка”, яка у листопаді 1943 року закінчилася арештами і масовими розстрілами. Ширше цю тему розкриває Ю. Кононів у спогадах під назвою “Прем’єра гестапо” [20, с. 737–742]. Про діяльність ЛОТу дуже коротко пише В. Левицька [20, с. 733–736]. Цінними для нашого дослідження виявились спогади Ю. Цегельського, в яких висвітлюються окремі аспекти творчої діяльності Підкарпатського театру в Дрогобичі [20, с. 749–766].

Вагомими для вирішення проблем дослідження є історико-мемуарні збірники “Стрийщина” [33], “Чортківська округа” [38], “Броди і Брідщина” [7], збірник спогадів і статей “Коломия і Коломийщина” [13], збірник матеріалів “Альманах Станіславівської землі” [2], “Бучач і Бучаччина” [8].

Потрібною для дослідження стала справа № 30 про прилучення Галичини до Генерального Губернаторства прийнята у Львові 28 липня 1941 року, включена до збірника німецьких архівних матеріалів, підібраних відомим вченим, професором Сорбонського університету В. Косиком [37].

Джерельна база нашого дослідження охоплює значний масив архівних матеріалів. Найбільшу цінність для з’ясування сутності репертуарної політики складають афіші та

програмки до театральних вистав, які зберігаються в Центральному державному історичному архіві (ЦДА) у Львові. Матеріали не виокремлені в окремий фонд, а зберігаються в бібліотеці архіву.

Безумовно, важливими в ході написання роботи стали низка документів зосереджених у фондах Державного архіву Львівської області (ДАЛО), Державного архіву Тернопільської області (ДАТО), Державного архіву Івано-Франківської області (ДАІФО), Галузевого державного архіву Служби безпеки України (ГДА СБУ).

Серед опрацьованих автором дослідження архівних матеріалів можна виділити фонди, описи та справи, в яких подані інструкції щодо проведення мистецької діяльності, інформації про творчу діяльність професійних й аматорських колективів, звіти про конкурси драматичних гуртків, повідомлення про гастрольні виступи колективів тощо.

Таким чином основу джерельної бази дослідження склали пресодруки, архівні та мемуарні матеріали. Водночас, в ході опрацювання та структурування джерел виявились певні ускладнення. По-перше, суттєвим недоліком виявилась відсутність текстів тих чи інших згаданих у джерелах матеріалів, брак значного обсягу інформації, що підтверджують дані про наявність звітів, описів чи статей. По-друге, частина джерельної бази дослідження перебуває в незадовільному стані.

Висвітлена автором вище низка проблем пояснюється багатьма причинами. Зокрема, частина архівних, пресових та мемуарних матеріалів була, ймовірно, знищена або вивезена з території Галичини під час воєнних подій та окупації. До того ж, на стані джерел негативно відбилися та спричинило їх вибіркове збереження намагання німецької адміністрації применшити масштаби розвитку українського театального мистецтва.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. А. Б. Студія живого слова / А. Бендерський // Львівські вісті. – 1942. – 28 січня, ч. 17. – С. 3.
2. Альманах Станиславівської землі : збірник матеріалів до історії Станиславова і Станиславівщини / [ред. Б. Кравців]. – Нью-Йорк, Торонто, Мюнхен : Центральний Комітет Станиславівщини, 1975. – Т. 1 – 959 с.; Альманах Станиславівської землі : збірник матеріалів до історії Станиславова і Станиславівщини / [ред. М. Климишин]. – Нью-Йорк, Париж, Сідней, Торонто : Центральний Комітет Станиславівщини, 1985. – Т. 2 – 900 с.
3. Антонюк Н. Українське культурне життя в Генеральній Губернії (1939–1944 рр.) / Н. Антонюк. – Львів, 1997. – 232 с.
4. Бендерський А. Акторське виховання / А. Бендерський // Львівські вісті. – Львів. – 1942. – 10 грудня, ч. 282 (406). – С. 4.
5. Бендерський А. Виховання нових кадрів українського театру / А. Бендерський // Львівські вісті. – 1942. – 13, 14 вересня, ч. 207 (331).
6. бм. Театральна студія / Б. Мелянський // Львівські вісті. – 1943. – 25, 26 липня, ч. 166 (586).
7. Броди і Брідщина: історично-мемуарний збірник / [ред. Я. Чумак]. – Торонто, Онтаріо, 1988. – 671 с.
8. Бучач і Бучаччина: історично-мемуарний збірник / [гол. ред. М. Островерха]. – Нью Йорк – Лондон – Париж – Сідней – Торонто : НТШ, 1972. – Т. 27. – 944 с.
9. Влучення Галичини до Генерального губернаторства // Львівські вісті: надзвичайне видання. – 1941. – 1 серпня, ч.1. – С. 1.
10. Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах: сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944 рр.) / В. М. Гайдабура. – Київ : Мистецтво, 1998. – 222 с.
11. Горняткевич-Зорич Ю. Спілка українських акторів. Відбудова професійної організації / Ю. Горняткевич-Зорич // Львівські вісті. – 1941. – 28–29 вересня, ч. 44. – С. 6.
12. Інструкція для видилів, філій і читалень товариства “Просвіта” // Українське слово. – 1941. – 24 серпня, ч. 15. – С. 6.
13. Коломия і Коломийщина: збірник споминів і статей про недавнє минуле. – Філядельфія – Коломия : Комітет Коломиян, 1988. – Т. 1. – 959 с.

14. Координація українського мистецького життя // Львівські вісті. – 1943. – 18 лютого, ч. 35 (455).
15. Кубійович Володимир. Етнічні групи південнозахідньої України (Галичини) на 1. 1. 1939: національна статистика / В. Кубійович. – Візбаден : Harrassowitz, 1983. – 173 с.: табл.
16. Культурне життя в Україні. Західні землі. Документи і матеріали. 1939–1953. – Київ : Наук. думка, 1995. – Т. 1. – 748 с.
17. Курилишин К. Українське життя в умовах німецької окупації (1939–1944 рр.): за матеріалами україномовної легальної преси : монографія / Костянтин Курилишин. – Львів, 2010. – 328 с.
18. Курилишин К. Українська легальна преса періоду німецької окупації (1939–1944) : історико-бібліографічне дослідження : у 2 т. / Костянтин Курилишин. – Львів, 2007. – Т. 1 : А–М. – 640 с.; Курилишин К. Українська легальна преса періоду німецької окупації (1939–1944): історико-бібліографічне дослідження : у 2 т. / Костянтин Курилишин. – Львів, 2007. – Т. 2 : Н–Я. – 592 с.
19. Максименко С. Український театр міста Львова – Львівський оперний театр / С. Максименко. – Львів, 2015. – 328 с.: іл.
20. Наш театр: книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1975 / [під. ред. О. Лисяк, Г. Лужницького та ін.]. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто : ОМУС, 1975. – Т. 1 – 848 с.
21. Нові шляхи народного мистецького життя // Вільне слово. – 1941. – 15 листопада, № 56.
22. О. Г-ич. Студія танку / О. Г-ич // Львівські вісті. – 1942. – 30 січня, ч. 19 (143). – С. 3.
23. Організуємо аматорські гуртки // Бережанські вісті. – 1941. – 14 серпня, ч. 8. – С. 2.
24. Оголошення у справі культурних працівників Генеральної Губернії // Львівські вісті. – 1943. – 15 серпня, ч. 184 (604).
25. Основи управління Галичини // Львівські вісті. – 1941. – 9, 10 серпня, ч. 1. – С. 1.
26. Паньківський К. Роки німецької окупації. – Нью-Йорк, Торонто : Ключі, 1965. – 479 с.
27. Пастернакова М. З балетної студії ІНТ у Львові / М. Пастернакова // Краківські вісті. – 1943. – Ч. 8 (746). – С. 5.
28. Перша конференція у справі українських професійних театрів // Львівські вісті. – 1943. – 4 березня, ч. 47 (467).
29. Приписи про культурну діяльність в Генерал-губернаторстві. Приписи про виконання літературної, мистецької й видавничої діяльності // Воля Покуття. – 1942. – 3 травня, ч. 29. – С. 3.
30. Просвіта перед новим завданням. Відбудова просвітянського життя // Львівські вісті. – 1941. – 27 вересня, ч. 43. – С. 3.
31. Реорганізація посередництва артистів в Генерал Губернаторстві // Львівські вісті. – 1943. – 14 листопада, ч. 262 (682).
32. Резолюції І-ї загально крайової конференції українських професійних театрів // Воля Покуття. – 1943. – 14 березня, ч. 11. – С. 8.
33. Стрийщина: історично-мемуарний збірник Стрийщини, Скільщини, Болехівщини, Долинщини, Рожнітівщини, Журавенщини, Жидачівщини і Миколаївщини / [ред. І. Пеленська, К. Баб'як]. – Нью-Йорк, Париж, Сідней, Торонто : Комітет Стрийщини, 1990. – Т. 1 – 634 с.: іл.; Стрийщина: історично-мемуарний збірник Стрийщини, Скільщини, Болехівщини, Долинщини, Рожнітівщини, Журавенщини, Жидачівщини і Миколаївщини / [ред. І. Пеленська, К. Баб'як]. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто : Комітет Стрийщини, 1990. – Т. 2 – 608 с.: іл.;
34. Тарнавський О. Літературний Львів, 1939–1944 : спомини / Остап Тарнавський. – Львів : Просвіта, 1995. – 135с.: іл.
35. Тільки до 21 години! // Львівські вісті. – 1943. – 11 грудня, ч. 285 (705).
36. Українські освітні товариства // Вісник УЦК. – 1941. – Ч. 14. – С. 8.
37. Україна в Другій світовій війні у документах. Збірник німецьких архівних матеріалів / [упорядкування і передмова Володимира Косика]. – У 4-х тт. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997 – Т. 1. – 384 с.

38. Чортківська округа: історико-мемуарний збірник. Чортків, Копичинці, Борщів, Заліщики / [ред. О. Соневицька]. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто : НТШ, 1976. – 927 с.
39. 424/0. Перегляд театральних форм // Вісник УЦК. – 1942. – Ч. 1 (27). – С. 28.
40. 424/0. Цілі та завдання аматорського театру // Вісник УЦК. – 1941. – Ч. 19 (26). – С. 19.
41. X. Кабінет театального мистецтва ІНТ // Вісник УЦК. – 1942. – Ч. 8 (34). – С. 27.
42. XI. Ліквідація філій ІНТ // Вісник УЦК. – 1942. – Ч. 8. – С. 29.
43. XIII. Спілка Праці Українських Акторів при У.Ц.К. // Вісник УЦК. – 1942. – Ч. 4 (30). – С. 16.
44. XIV. Зміни в проводах мистецьких спілок // Вісник УЦК. – 1942. – Ч. 7 (33). – С. 23.
45. XVI. Світлиця Співробітників Відділу Культурної праці У.Ц.К. “Літературно-мистецький Клуб у Львові” // Вісник УЦК. – 1942. – Ч. 4 (30). – С. 18.
46. XVII. Кабінет театального мистецтва ІНТ. План праці // Вісник УЦК. – 1942. – Ч. 7 (33). – С. 25.

#### REFERENCES

1. Benderskyi, A. (1942), Studio of a living word, *Lvivski visti* [Lviv News], January 28, part 17, p. 3. (in Ukrainian).
2. *Almanakh Stanyslavivskoi zemli: zbirnyk materiiativ do istorii Stanyslavova i Stanyslavivshchyny* [Almanac of Stanislaviv land: a collection of materials for the history of Stanislav and Stanyslavivshchyna] (1975), Vol. 1, edition by Kravtsiv, B., New York – Toronto – Munich, Tsentralnyi Komitet Stanyslavivshchyny. (in Ukrainian); *Almanakh Stanyslavivskoi zemli: zbirnyk materiiativ do istorii Stanyslavova i Stanyslavivshchyny* [Almanac of Stanislaviv land: a collection of materials for the history of Stanislav and Stanyslavivshchyna] (1985), Vol. 2, edition by Klymyshyn, M., New York – Paris – Sydney – Toronto, Tsentralnyi Komitet Stanyslavivshchyny (in Ukrainian).
3. Antoniuk, N. (1997), *Ukrainske kulturne zhyttia v Heneralnii Hubernii (1939–1944 rr.)* [Ukrainian cultural life in the General Province (1939–1944)], Lviv. (in Ukrainian).
4. Benderskyi, A. (1942), Acting education, *Lvivski visti* [Lviv News], December 10, part 282 (406), p. 4. (in Ukrainian).
5. Benderskyi, A. (1942), Education of new staff of the Ukrainian theater, *Lvivski visti* [Lviv News], September 13, 14, part 207 (331). (in Ukrainian).
6. Melianskyi, B. (1943), Theatrical Studio, *Lvivski visti* [Lviv News], July 25, 26, part 166 (586). (in Ukrainian).
7. *Brody i Bridshchyna: istorychno-memuarnyi zbirnyk* [Brody and Bridschyna: historical memoir collection] (1988), edition by Chumak, Ya., Toronto – Ontario, NTSh. (in Ukrainian).
8. *Buchach i Buchachchyna: istorychno-memuarnyi zbirnyk* [Buchach and Buchachchyna: historical memoir collection] (1972), Vol. 27, edition by Ostroverkha, M., New York – London – Paris – Sydney – Toronto, NTSh. (in Ukrainian).
9. *Lvivski visti: nadzvychnaine vydannia* (1941), *Vluchennia Halychyny do Heneralnoho hubernatorstva* [Acquisition of Galicia to the General Governorship] August 1, part.1, p. 1. (in Ukrainian).
10. Haidabura, V. M. (1998), *Teatr, zakhovanyi v arkhivakh: stsenichne mystetstvo v Ukraini periodu nimetsko-fashystskoi okupatsii (1941–1944 rr.)* [Theater hidden in the archives: stage art in Ukraine during the period of the German-fascist occupation (1941–1944)], Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
11. Horniatkevych-Zorych, Yu. (1941), Union of Ukrainian actors. Reconstruction of a professional organization, *Lvivski visti* [Lviv News], September 28–29, part 44, p. 6. (in Ukrainian).
12. *Ukrainske slovo* [Ukrainian word] (1941), *Instruktsiia dlia vydyliv, filii i chytalen tovarystva “Prosvita”* [Instruction for vids, affiliates and readers of society “Prosvita”], August 24, part 15, p. 6. (in Ukrainian).
13. *Kolomyia i Kolomyishchyna: zbirnyk spomyniv i statei pro nedavnie mynule* [Kolomyia and Kolomyishchyna: a collection of memoirs and articles about the recent past] (1988), Vol. 1, Philadelphia, Kolomyia, Komitet Kolomyian. (in Ukrainian).

14. *Lvivski visti* [Lviv News] (1943), *Koordynatsiia ukrainskoho mystetskoho zhyttia* [Coordination of Ukrainian artistic life], February 18, part 35 (455). (in Ukrainian).
15. Kubiiovych, Volodymyr (1983), *Etnichni hrupy pivdennozakhidnoi Ukrainy (Halychyny) na 1.1.1939: natsionalna statystyka* [Ethnic groups of southwestern Ukraine (Galicia) as of 1.1.1939: national statistics], Wiesbaden, Harrassowitz. (in Ukrainian).
16. *Kulturne zhyttia v Ukraini. Zakhidni zemli. Dokumenty i materialy. 1939–1953* [Cultural life in Ukraine. Western lands. Documents and materials. 1939–1953] (1995), Vol. 1., Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
17. Kurylyshyn, K. (2010), *Ukrainske zhyttia v umovakh nimetskoj okupatsii (1939–1944 rr.): za materialamy ukrainomovnoi lehalnoi presy: monohrafiia* [Ukrainian life in the conditions of the German occupation (1939–1944): on the materials of the Ukrainian-language legal press: monograph], Lviv. (in Ukrainian).
18. Kurylyshyn, K. (2007), *Ukrainska lehalna presa periodu nimetskoj okupatsii (1939–1944) : istoryko-bibliohrafichne doslidzhennia: u 2 t.* [The Ukrainian legal press of the period of the German occupation (1939–1944): historical and bibliographic research: in 2 volumes] Vol. 1, A–M, Lviv (in Ukrainian); Kurylyshyn, K. (2007), *Ukrainska lehalna presa periodu nimetskoj okupatsii (1939–1944) : istoryko-bibliohrafichne doslidzhennia: u 2 t.* [The Ukrainian legal press of the period of the German occupation (1939–1944): historical and bibliographic research: in 2 volumes], Vol. 2, N–Ya, Lviv. (in Ukrainian).
19. Maksymenko, S. (2015) *Ukrainskyi teatr mista Lvova – Lvivskyi opernyi teatr* [Ukrainian Theater of the City of Lviv – Lviv Opera House], Lviv. (in Ukrainian).
20. *Nash teatr: knyha diiachiv ukrainskoho teatralnogo mystetstva 1915–1975* [Our theater: book of Ukrainian theater artists 1915–1975] (1975), Vol. 1, edition by Lysiak, O., Luzhnytskyi, H., New York, London, Paris, Sydney, Toronto, OMUS. (in Ukrainian).
21. *Vilne slovo* [Free word] (1941), *Novi shliakhy narodnoho mystetskoho zhyttia* [New ways of folk artistic life], November 15, no 56. (in Ukrainian).
22. O. H-yeh (1942), *Dance Studio*, *Lvivski visti* [Lviv News], January 30, part.19 (143), p. 3. (in Ukrainian).
23. *Berezhanski visti* [Berezhany news] (1941), *Orhanizovuiemo amatorski hurtky* [Organize amateur circles], August 14, part 8, p. 2. (in Ukrainian).
24. *Lvivski visti* [Lviv News] (1943), *Oholoshennia u spravi kulturnykh pratsivnykiv Heneralnoi Hubernii* [Announcement of the Cultural Workers of the General Province], August 15, part 184 (604). (in Ukrainian).
25. *Lvivski visti* [Lviv News] (1941), *Osnovy upravlinnia Halychyny* [Fundamentals of Galicia Management], August 9–10, part 1, p. 1. (in Ukrainian).
26. Pankivskyi, K. (1965), *Roky nimetskoj okupatsii* [The Years of the German Occupation], New York – Toronto, Kliuchi. (in Ukrainian).
27. Pasternakova, M. (1943), From the ballet studio INT in Lviv, *Krakovski visti* [Krakow News], part 8 (746), p. 5. (in Ukrainian).
28. *Lvivski visti* [Lviv News] (1943) *Persha konferentsiia u spravi ukrainskykh profesiinykh teatriv* [The First Conference on Ukrainian Professional Theaters], March 4, part 47 (467). (in Ukrainian).
29. *Volia Pokuttia* [Will of Pokuttya] (1942), *Prypysy pro kulturnu diialnist v Heneralhubernatorstvi. Prypysy pro vykonannia literaturnoi, mystetskoj y vydavnychoi diialnosti* [Regulations on cultural activities in the General Governorate. Requirements for the implementation of literary, artistic and publishing activities], May 3, part 29, p.3. (in Ukrainian).
30. *Lvivski visti* [Lviv News] (1941), *Prosvita pered novym zavdanniam. Vidbudova prosvitianskoho zhyttia* [Enlightenment before the new task. Rebuilding the Enlightenment Life], September 27, part 43, p. 3. (in Ukrainian).
31. *Lvivski visti* [Lviv News] (1943), *Reorhanizatsiia poserednytstva artystiv v Heneral Hubernatorstvi* [Reorganization of mediation of artists in the General Government], November 14, part 262 (682). (in Ukrainian).

32. *Volia Pokuttia* [Will of Pokuttya] (1943), *Rezoliutsii I-yi zahalno kraiovoi konferentsii ukrainskykh profesiinykh teatriv* [Resolutions of the I-th general territorial conference of ukrainian professional theaters] March 14, part 11, p. 8. (in Ukrainian).
33. *Stryishchyna: istorychno-memuarnyi zbirnyk Stryishchyny, Skilshyny, Bolekhivshchyny, Dolynshchyny, Rozhnitivshchyny, Zhuravenshchyny, Zhydachivshchyny i Mykolaivshchyny* [Stryishchyna: historically-memoir collection of Stryishchina, Skillshchina, Bolekhivshchyna, Dolinshchiny, Rozhnitevschiny, Zhuravenshchyna, Zhydachivschiny and Mykolayivschiny] (1990), Vol. 1, Editors: Pelenska, I., Babiak, K., New York – Paris – Sydney – Toronto, Committee of the Stryi region. (in Ukrainian); *Stryishchyna: istorychno-memuarnyi zbirnyk Stryishchyny, Skilshyny, Bolekhivshchyny, Dolynshchyny, Rozhnitivshchyny, Zhuravenshchyny, Zhydachivshchyny i Mykolaivshchyny* [Stryishchyna: historically-memoir collection of Stryishchina, Skillshchina, Bolekhivshchyna, Dolinshchina, Rozhniativschina, Zhuravenshchyna, Zhydachivschina and Mykolayivschina] (1990), Vol. 2, Editors: Pelenska, I., Babiak, K., New York – Paris – Sydney – Toronto, Committee of the Stryi region. (in Ukrainian).
34. Tarnavskiy, O. (1995) *Literaturnyi Lviv, 1939–1944: spomyny* [Literary Lviv, 1939–1944: memoirs], Lviv, Prosvita. (in Ukrainian).
35. *Lvivski visti* [Lviv News] (1943), *Tilky do 21 hodyny!* [Only by 21 o'clock!], December 11, part 285 (705). (in Ukrainian).
36. *Visnyk UTsK* [Herald of UCC] (1941), *Ukrainski osvitni tovarystva* [Ukrainian Educational Societies], part 14, p. 8. (in Ukrainian).
37. *Ukraina v Druhii svitovii viini u dokumentakh. Zbirnyk nimetskykh arkhivnykh materialiv* [Ukraine in the Second World War in documents. Collection of German archival materials] (1997), arrangement and preface by Kosik, Volodymyr, in 4 volumes, Vol. 1, Lviv, In-t ukraïnoznnavstva im. I. Kryp'iakevycha NAN Ukrainy. (in Ukrainian).
38. *Chortkivska okruha: istoryko-memuarnyi zbirnyk. Chortkiv, Kopychyntsi, Borshchiv, Zalishchyky* [Chortkiv District: Historical-Memoir Collection. Chortkiv, Kopychyntsi, Borschiv, Zalischyky] (1976), edition by Sonevytska, O., New York – Paris – Sydney – Toronto, NTSh. (in Ukrainian).
39. *Visnyk UTsK* [Herald of UCC] (1942), 424/0. *Perehliad teatralnykh form* [424/0. View theatrical forms], part 1 (27), p. 28. (in Ukrainian).
40. *Visnyk UTsK* [Herald of UCC] (1941), 424/0. *Tsili ta zavdannia amatorskoho teatru* [424/0. Goals and tasks of the amateur theater], part 19 (26), p. 19. (in Ukrainian).
41. *Visnyk UTsK* [Herald of UCC] (1942) *X. Kabinet teatralnoho mystetstva INT* [X. Cabinet of Theater Department INT], part 8 (34), p. 27. (in Ukrainian).
42. *Visnyk UTsK* [Herald of UCC] (1942), *XI. Likvidatsiia filii INT* [XI. Elimination of INT branches], part 8, p. 29. (in Ukrainian).
43. *Visnyk UTsK* [Herald of UCC] (1942), *XIII. Spilka Pratsi Ukrainskykh Aktoriv pry U.Ts.K.* [XIII. Union of Proceedings of Ukrainian Actors at U.C.C.], part 4 (30), p. 16. (in Ukrainian).
44. *Visnyk UTsK* [Herald of UCC] (1942), *XIV. Zminy v provodakh mystetskykh spilok* [XIV. Changes in the wires of artistic unions], part 7 (33), p. 23. (in Ukrainian).
45. *Visnyk UTsK* [Herald of UCC] (1942), *XVI. Svitlytsia Spivrobotnykiv Viddilu Kulturnoi pratsi U.Ts.K. "Literaturno-mystetskyi Klub u Lvovi"* [XVI. Photographer of the Department of Cultural Work U.C.C. "Literary-artistic Club in Lviv"], part 4 (30), p. 18. (in Ukrainian).
46. *Visnyk UTsK* [Herald of UCC] (1942), *XVII. Kabinet teatralnoho mystetstva INT. Plan pratsi* [XVII. Cabinet of Theater Art INT. Plan of work], part 7 (33), p. 25. (in Ukrainian).



УДК 7.091.01

Мирослава Мельник

### СОЛЬНИЙ КОНЦЕРТ – ПОПУЛЯРНА ФОРМА СУЧАСНОЇ ЕСТРАДИ

*У статті досліджено сольний концерт як специфічну форму естради. Розглянуто процес створення художнього образу сольного концерту. Визначено головну специфічну особливість даної форми, акцентовано увагу на синтезі всіх засобів виразності у сольному концерті. Охарактеризовано особливості естрадного номера сольного концерту та його трансформацію. Проаналізовано різновиди і постановки сольних концертів на вітчизняній естраді. Доведено, що головним напрямком розвитку сучасної вітчизняної естради є процес апробації створення нових концертних форм, що потребують ретельної професійної підготовки.*

**Ключові слова:** *сольний концерт, художній образ, засоби виразності, естрадний номер.*

Мирослава Мельник

### СОЛЬНИЙ КОНЦЕРТ – ПОПУЛЯРНАЯ ФОРМА СОВРЕМЕННОЙ ЭСТРАДЫ

*В статье исследовано сольный концерт как специфическую форму эстрады. Рассмотрен процесс создания художественного образа сольного концерта. Определена главная специфическая особенность данной формы, акцентировано внимание на синтезе всех средств выразительности в сольном концерте. Дана характеристика особенностям эстрадного номера сольного концерта и его трансформацию. Проанализировано разновидности и постановки сольных концертов на отечественной эстраде. Доказано, что главным направлением развития современной отечественной эстрады есть процесс апробации создания новых концертных форм, которые требуют тщательной профессиональной подготовки.*

Myroslava Melnyk

### SOLO CONCERT IS A POPULAR FORM OF MODERN STAGE MUSIC

*The article examines the solo concert as a specific stage of the stage, examines the process of creating an artistic image of the solo concert, identifies the main specific feature of this form, focuses on the synthesis of all the means of expressiveness in a solo concert, describes the peculiarities of the variety number of the solo concert and its transformation, analyzes varieties and productions solo concerts on the national stage, it is proved that the main direction of development of the modern Ukrainian variety is the process of approbation of the creation of new concerts forms that require careful preparation.*

*Geopolitical changes in society have a fundamental influence on the development of show business, including its variety forms, therefore, for the contemporary Ukrainian society, it is necessary to analyze the existence and process of creating a solo concert, which is today a very popular and demand form.*

*Solo concert, which has its varieties, genre features, peculiarities of construction and specificity can be considered as a significant part of contemporary art on stage and concert creativity can definitely be considered. Therefore, the purpose of the article is to substantiate the specifics of the solo concert and variety number of the given form, to determine its varieties and genre signs, to determine the method of using the means of expressiveness and means of ideological and emotional influence during the creation of a solo concert.*

*The solo concert is a very complex and specific form of concert activity, which must conform to certain laws, create certain dramatic canons, carry content, but first and foremost, it must be a vivid spectacle and should be filled with interesting material. Today, this form, in connection with the changes that take place in society, acquires a new sound and significance.*

*The work of the director of the solo concert is extremely complex, because it combines all kinds of art, where the artistic integrity of the concert is achieved through the organic combination of the arts of the artist, artist and composer. And since each of these arts has its own imaginative system, its artistic features, the director who actively helps to create an image for an artist, artist and composer, he must literally and professionally combine all imagery into a single integral artistic image of the concert.*

*But still the main specific feature of the solo concert is that the entire program is built around one performer, which throughout the concert should be interesting, spectacular and witty for the viewer. The actor acts as an artist and entertainer, so the numbers must be performed according to genre and style solution, character, tempo, mood, which must necessarily build them on contrast. The artist must feel the mood of the audience and atmosphere of the audience and timely discharge.*

*The number is the main component of the solo concert. The director has the right and should interfere in the decision making and execution of each number. The number is the main component of the solo concert. The director has the right and should interfere in the decision making and execution of each number.*

*At present, the development of such varieties of a solo concert as beneficiaries, grand show, show programs, jubilee concerts and many others should be noted. Every type of life has acquired its specificity, its individual method of creating a concert program and acquired a wide variety, have reached the scale of the action, are distinguished by figurative artistic thinking and powerful expressive innovative means.*

**Key words:** solo concert, artistic image, means of expressiveness, pop number.

Спостерігаючи розвиток комп'ютерних технологій, культурних досягнень та інші здобутки в усіх сферах життя суспільства, важко залишити без уваги майбутнє естради. В умовах динамічної життєдіяльності людини, у процесі всесвітньої культурної інтеграції значно зростає інтерес до концертних форм, які невпинно поширюються та впроваджуються у вітчизняному мистецькому просторі.

Геополітичні зміни в суспільстві кардинально впливають на розвиток шоу-бізнесу, зокрема його естрадних форм, тому для сучасного українського соціуму актуалізується необхідність проаналізувати побутування та процес створення сольного концерту, який сьогодні є популярною і затребуваною формою.

Особливості концертної творчості, основ режисури при постановці концертів, методику та специфіку їх створення й проведення визначили у своїх працях В. Зайцев [2], В. Кісін [3], М. Мельник [4], А. Рубб [7] та ін. Історичний аспект і становлення вітчизняної естради, її жанри та форми у сфері шоу-бізнесу розглянуто у підручнику М. Поплавського [5]. Велику увагу створенню загальносценічного художнього образу всього естрадного концерту приділяв А. Горбов [1]. Специфіку створення атмосфери сценічного дійства висвітлено у праці А. Попова [6]. Творчий шлях Аркадія Райкіна як великого майстра, талановитого артиста естради досліджувала Є. Уварова [10].

Вагомою частиною сучасного мистецтва на естраді та концертної творчості можна безумовно вважати сольний концерт, який має різновиди, жанрові ознаки, особливості побудови та специфіку. Тому метою статті є обґрунтування специфічних особливостей сольного концерту та естрадного номера даної форми, визначити його різновиди і жанрові ознаки, розглянути методику застосування засобів виразності й засобів ідейно-емоційного впливу при створенні сольного концерту.

Сольний концерт – дуже складна і специфічна форма концертної діяльності, що має відповідати певним законам драматургії, нести зміст, а передусім бути яскравим видовищем, наповненим цікавим матеріалом. Сьогодні дана форма, у зв'язку з перемінами, які відбуваються в суспільстві, набуває нового звучання й значимості.

Сольний концерт як естрадна форма відрізняється, насамперед, загальнодоступністю, що не потребує особливої попередньої підготовки для його розуміння. Йому властива жанрова розкутість: утворюються нові синтетичні поєднання. Спів і драматичне мистецтво, з'єднавшись

разом, утворюють театралізований спів. Театралізований спів приєднує до себе мистецтво танцю, і сучасний естрадний спів набуває ще більшої складності за структурою. Завдяки “легкому” сприйняттю дана форма концертного мистецтва містить велику частину розважальності та цікавості. Професійне поєднання всіх компонентів створює незбутній, яскравий і вражаючий загальносценічний образ усього концертного дійства, котрий, як естетична категорія, є особливою специфічною формою відображення дійсності засобами мистецтва. “У різних видах мистецтва художній образ сприймається по-різному. Наприклад, є мистецтва, в яких художній образ сприймається тільки через пластичні засоби (живопис, графіка, скульптура), тому вони існують у просторових категоріях, створюючи ілюзію життєвості за допомогою впливу на зір співвідношенням ліній, обсягу та кольору.

Є мистецтва, які впливають тільки тональними засобами, наприклад, музика, і тому існують у часових категоріях, викликаючи ілюзію життєвості за допомогою впливу на слух співвідношенням звуків різної частоти, висоти, тривалості тощо” [1, с. 77]. Образний підхід до створення будь-якої концертної форми підвищує його ефективність, поширює сферу впливу саме одночасним поєднанням видів мистецтв, що існують як у просторі, так і у часі. Робота режисера-постановника сольного концерту надзвичайно складна, бо він поєднує всі види мистецтва, досягаючи художньої цілісності концертного дійства за допомогою органічного поєднання мистецтв артиста, художника, композитора, хореографа, технічних служб та ін. А позаяк кожне з цих мистецтв має свою образну систему, свої художні особливості, то режисер, який активно допомагає створювати образ артисту, художникові, композитору, хореографові, повинен грамотно та професійно поєднати всю образність у єдиний цілісний художній образ концерту. Такий синтез мистецтв потребує від режисера не тільки досконалих знань законів драматургічної і акторської майстерності, а й глибокого розуміння музики, живопису, образотворчого мистецтва, уважного стеження за розвитком новітніх технологій. Тому концертна творчість, синтезуючи всі сценічні мистецтва, розвивається, стверджується, знаменується кардинальними пошуками нових прийомів, що мають різноманітні стилі, напрямки, способи організації матеріалу за жанровим різноманіттям.

Та головна специфічна особливість сольного концерту полягає в тому, що всю програму вибудовують навколо одного виконавця, який протягом усього концерту має бути для глядача цікавим, вражаючим та дотепним. Артист виступає і виконавцем, і конферансьє, тому номери потрібно виконувати за жанровим та стильовим вирішенням, за характером, за темпоритмом, за настроєм, обов’язково будувати їх на контрасті. Артистові необхідно відчувати настрій глядачів і атмосферу аудиторії та вчасно робити розрядку. Обмеженість у часі потребує від естрадного артиста особливої виразності, точності, тонкості відчуття залу. Тому Аркадій Райкін вважав дуже важливим, щоби артист відчував глядача як партнера. Іноді у своїх роботах А. Райкін для досягнення швидкого гротескового зовнішнього перевтілення використовував маски. Але він акцентував увагу на тому, що маски – зовсім не обов’язковий атрибут артиста естради [10].

Артист може виступати в одному жанрі: хореографія, розмовний жанр, конферанс, але наскільки різноманітними можуть бути їхні методи, стилі та, звичайно, репертуар, який є основою концерту, настільки й залежатиме популярність артиста. Так, розкішна невимушена манера конферувати була притаманна Штепселю і Тарапуньці (Є. Березін та Ю. Тимошенко). На сьогодні жоден артист не може замінити на естраді цих великих артистів. Сьогодні є безліч молодих артистів різноманітних жанрів естради (“Брати Шумахери”, Валерій Жидков, Олександр Скічко, Тіна Кароль, Джамала, Дмитро Монатік, Олег Винник, Оля Полякова, Тіна Кароль та ін.), але кожен артист повинен шукати свій індивідуальний образ, стиль, манеру, особливо це стосується артистів-вокалістів, сольні концерти яких мають вирізнятися неповторністю.

Так, 26 жовтня 2017 року в Національному Палаці мистецтв “Україна” з аншлагом відбувся сольний концерт на біс Олі Полякової. Це було масштабне, вражаюче концертне дійство з використанням новітніх екранних технологій, яскравих ексклюзивних костюмів, поєднанням дії артистів на сцені з анімаційними спецефектами, піротехнікою тощо. Солістка виступала в ролі не тільки виконавиці пісень, а й конферансьє, використовуючи вдалі жарти та

цікаві історії з особистого життя. Вдалим було художнє образне вирішення кожного номера, в них предмети, реквізит набували змістовності, органічно доповнювали смисл номера та дію артистів балету. Недарма сольні концерти Олі Полякової порівнюють з карнавалами в Ріо-де-Жанейро і казками Уолта Діснея. Адже атмосфера, створена під час концерту, дає глядачеві неповторне відчуття феєричного свята.

Ще один сольний концерт, який заслуговує на увагу, відбувся 30 жовтня 2017 року в Національному Палаці мистецтв “Україна” – концерт Тіни Кароль, у рамках Всеукраїнського туру співачки. Кожен номер, кожна пісня – це особлива життєва історія, виражена в основному через вокал та хореографію. У концерті були використані величезні телеекрани, на яких відбувалася пряма (live) – трансляція. Кожен номер був театралізований, вражало вдале поєднання графіки, візуальних засобів, світла та відеодизайну. Та все-таки головним у сольному концерті співачки є ті емоції, переживання, які створюють у глядачів незабутні враження.

Можна багато характеризувати та аналізувати сольні концерти, що відбуваються на концертних майданчиках країни, але, як бачимо, вдале професійне поєднання всіх засобів виразності й засобів ідейно-емоційного впливу створюють святкову, феєричну атмосферу, яка залишає позитивні емоції у кожного глядача. “Правильно знайдена атмосфера і точно вирішені засоби її виразності завжди є комплексом творчих зусиль режисера, актора й художника” [6, с. 106].

Тож можна стверджувати, що найважливішу роль у сольному концерті відіграють засоби ідейно-емоційного впливу: світло, сценографія, яскраві костюми, використання телеекранів, піротехніки, лазерних спецефектів, відеодизайну і т. д., за допомогою яких режисер-постановник створює єдиний загальний просторовий образ усього сольного концерту. “Режисер повинен пам’ятати: будь-які постановочні прийоми (мізансцени, світло, музика, кіно, оформлення і т. д.) повинні слугувати головному: створенню на сцені такої емоційної обстановки, яка допоможе учасникам найвиразніше виконати свій номер, епізод, а глядачам сприйняти їх не тільки розумом, а й серцем” [7, с. 43].

Звичайно, в сольному концерті неможливо створити яскравий конфлікт, як того вимагають закони драматургії. У такому концерті “триває змагання зі самим собою, у кожному наступному номері виконавець ставить новий власний “рекорд”. Змагальність виконавства породжує магічну силу концертного видовища – відкриту імпровізаційність виконання (“сьогодні, зараз, тут”), магію народної творчості саме в момент прямого спілкування з глядачем. Це нічим не замінна, сказати б, коренева риса концертної творчості” [3, с. 78]. Номер – це головна складова сольного концерту. Сказати: “У мене є номер” – гордість будь-якого артиста. Номер – це не просто набір послідовних рухів, дій, це художньо та логічно завершений виступ. Термін “номер” походить від так званих “бродячих” артистів, які приїздили до міста, будували дерев’яний поміст і починали виступати. Виступ не оголошували: ведучий або артист підіймав великий фанерний щит, на якому був зазначений наступний виконавець. І досі це поняття – “номер” – залишається у використанні. Артисти кажуть його із повагою: “його величність номер”.

Дуже важлива особливість номера – його художня основа. Перш ніж розпочати роботу над естрадним номером, режисер визначає актуальність, сучасність матеріалу за такими критеріями:

- номер повинен бути невеликим, що зобов’язує режисера правильно добирати виразні засоби, домагатися стрімкого розвитку дії, концентрувати увагу глядачів на суттєвому, вдатися до спеціальних методів щодо вираження творчої індивідуальності виконавця;
- насиченість номера за змістом, його логічна завершеність;
- відповідність побудови естрадного номера законам драматургії (експозиція, зав’язка, розвиток дії, кульмінація, розв’язка, фінал);
- творча індивідуальність виконавця;
- лаконічність та мобільність усіх ідейно-емоційних засобів, у номері нема заглиблених характеристик героїв, багатьох дійових осіб;
- у номері мають бути інтригуючий початок, цікава театралізація, яскравий фінал;
- розважальність, легкість сприйняття, що надає оригінальності, різноманітності, створить, відповідно до теми та ідеї концерту, святкову атмосферу.

Якщо взяти номер як завершений твір, то він повинен відповідати першій умові концерту – короткометражності. Тому робота режисера над естрадним номером має специфічні особливості та методику:

- весь пісенний матеріал за допомогою режисера та його команди повинен набути естрадного характеру, тобто стати театралізованим;
- пряме безпосереднє спілкування виконавця з глядачем;
- робота режисера з артистом над створенням внутрішнього образу та професійна виконавська майстерність;
- пошук яскравих, видовищних зовнішніх засобів виразності, які відповідають темі номеру;
- зміна темпоритму, яка надає виразності всьому концертному дійству.

Тож номер є головним у концертному дійстві та потребує змістовного і професійного підходу. На основі наведених прикладів можна простежити значну трансформацію створення та виконання сценічних номерів. Якщо аналізувати номери, які артисти виконували у другій половині ХХ ст., то варто сказати, що це були прості концертні номери. На сцену виходив артист і сольо виконував пісню. Безумовно, такий номер не потребував складної режисури. Але історичний розвиток концертної діяльності під впливом суспільних та культурних умов призводить не тільки до трансформації концертних номерів, а й до внутрішніх змін кожної форми, кожного жанру. Режисер має право і повинен втручатись у постановочні рішення та виконання кожного номера. Враховуючи новітні технології, їх поєднання з усіма засобами виразності, сучасний підхід до створення таких номерів полягає у складному синтезі всіх видів мистецтв, тому концертний номер стає естрадним, тобто театралізованим.

Доцільно відзначити сучасний розвиток таких різновидів сольного концерту, як: бенефіси, гранд-шоу, шоу-програми, ювілейні концерти. Кожен різновид протягом побутування набув специфіки, індивідуальної методики створення концертної програми, масштабності досягли дійства, що вирізняються образно-художнім мисленням та потужними виразними інноваційними засобами.

Сьогодні популярними стали шоу-програми. Розглянувши приклади постановок на сучасному етапі, в яких використані елементи театралізації, можна дійти певного висновку. Сучасні естрадні концерти дедалі більше набувають форми шоу-програми, що виявляється у тенденції технологізації сценічного мистецтва. Виникнення нових засобів сценічної виразності та їх удосконалення має позитивний аспект, оскільки значно розширює можливості ідейно-емоційного впливу на глядача. Проте часто під час постановки таких шоу-програм роль технічно-творчих компонентів набуває першочергового значення, що є негативним аспектом, тому що світло, піротехніка, лазерні установки та інші елементи стають лише засобом прикраси, а не донесення певного змісту. Таке надмірне використання спецефектів свідчить про відсутність смаку, насамперед у режисера, утворюючи велику різнокольорову пляму, на фоні якої артист зливається з усією сценічною “мішурою”.

“Назва “шоу-програма” запозичена нами зі Сполучених Штатів Америки та із Західної Європи. Слово “шоу”, що лежить в основі цього поняття, в перекладі з англійської мови означає: показ, виставка, вистава – показувати, демонструвати. Отже, якщо проникнути в суть поняття, то стане зрозуміло, що шоу можна назвати все, що показується та демонструється (і театральну виставу, і концерт, і художню виставку, і показ мод, і циркову програму тощо). Якщо ж спробувати логічно розібратися в поєднанні слів “шоу” та “програма”, то виникне асоціація з концертом, який за своїм визначенням є публічним виступом артистів за певною програмою. Оскільки сам виступ і полягає у показі та демонстрації свого таланту, вмінь та майстерності, то справедливо буде дійти висновку, що шоу-програма і концерт – це по суті одне і те саме. Особливо в тому вигляді, в якому шоу-програми на сучасному етапі влаштовуються в Україні, вони нічим не відрізняються від звичайних естрадних концертів, окрім тенденції до більш активного використання технічно-творчих компонентів, що диктується часом, в якому ми живемо (підвищеного розвитку різноманітних технологій). Але ж і у звичайному концерті їх використання зовсім не заборонено” [4, с. 154–155].

Якщо детальніше аналізувати таку форму, як гранд-шоу, то у подібних концертах естрадного виконавця можуть брати участь кілька запрошених артистів, хореографічних та вокальних колективів. Це практикують для того, щоб перевести увагу глядачів на інших артистів та для відпочинку основного виконавця. Варто згадати гранд-шоу Михайла Поплавського “Я – українець”, “З любов’ю до України”, “Кохаймося”, “Золота десятка” та ін. Це були яскраві видовищні сольні концерти, але для того, щоб підсилити емоційне враження глядача та зробити розрядку, в концертній програмі брали участь і дитячі танцювальні колективи, і хореографічні колективи сучасного, народного й бального танців, артисти вокального жанру – Павло Зібров, Наталія Бучинська, Микола Гнатюк, Ніна Матвієнко, Юрко Юрченко, Олександр Пономарьов та інші, також циганський ансамбль “Заздравная” і Петро Чорний, білоруський гурт “Пісняри”, іноземні виконавці: Робертіно Лоретті, гурт “Boney M”, “Modern Talking”. Були використані піротехнічні й лазерні спецефекти, диммашини.

Звичайно, може здатися, що це був не сольний, а збірний концерт. Але все концертне дійство вибудовувалося навколо одного артиста, вся увага глядачів була сконцентрована на одному виконавцеві. Такі гранд-шоу відрізняються від інших концертних форм розмахом проведення, масштабністю сценічних майданчиків, феєричною атмосферою та яскравою видовищністю.

Ще одна цікава і популярна форма сольного концерту – бенефіси, які під впливом історичних змін та потреб суспільства теж зазнали певної трансформації. Першочергово це були театральні бенефіси, які проводили на честь одного актора, а дохід був призначений актору як одноразова матеріальна допомога. “Бенефіс – вистава в дореволюційному театрі на користь одного з її учасників. У радянському театрі – урочиста вистава, що є творчим звітом актора з нагоди його ювілею” [9, с. 156]. Сучасні бенефіси суттєво відрізняються своїм творчим спрямуванням, “<...> у наші дні під бенефісом розуміють сценічне дійство, присвячене якомусь артистові як прояв вдячності за його багаторічні заслуги на ниві служіння мистецтву” [8, с. 20]. Бенефіси тісно перекликаються з ювілейними концертами, які також присвячені певній даті або події у житті артиста. У даній статті акцентована увага саме на жанрових різновидах сольного концерту, де головним є артист-виконавець, але також детальної уваги науковців заслуговують ювілейні концерти, присвячені поетам-піснярам, композиторам та ін.

Отже, кожна форма сольного концерту має свої переваги, специфіку, але настільки сольний концерт буде правильно, професійно вибудований, наскільки успішним буде його результат. Усі складові, які режисер використовує при створенні сольного концерту, утворюють на естраді свій стиль, свою неповторну картину, призначену створювати у глядача найпозитивніші емоції. Естрада у всіх своїх проявах, різноманітними засобами дарує людству величезну естетичну насолоду. “Естрада – це специфічний одяг, танець, особлива партитура світла, яка працює не тільки на драматургію пісні, а й органічно створює естрадне дійство: це зачіски, макіяж, вміння рухатися на сцені; це робота зі стилістами, хореографами, дизайнерами...” [5, с. 78]. Важко визначити критерій успіху того чи іншого сольного концерту. Основним критиком завжди є і буде глядач, оскільки кожна естрадна форма потребує оцінки, а високою оцінкою вважається лише повне заповнення концертної зали та безперервні оплески глядачів.

Варто зазначити, що естрада – достатньо широке поняття, і сьогодні її можна визначати як концертну творчість або, навіть, концертне мистецтво. Застарілі стереотипи у мистецькому та культурному процесах потребують нового підходу до створення концертних форм, впровадження інноваційної методики проведення, спрямованої на розкриття творчого потенціалу.

Одним з головних напрямків розвитку концертної естради є процес апробації створення естрадних видовищних форм, котрі, як правило, несуть могутній заряд прогресивних ідей, думок, заряд позитивних емоцій, формують духовну культуру та світогляд українців. Такі концертні форми поєднують у собі різноманітні семіотичні методи, відображають зміни в суспільних відносинах, видозмінюються під впливом розвитку культури та суспільних трансформацій.

Різновиди естради, її форми й жанри підпорядковуються сфері шоу-бізнесу, а завдання режисерів – добре розуміти їх фундаментальність, а не кон’юнктурні позиції, з тим, щоб враховувати це в практичній діяльності.

Сьогодні у вітчизняному мистецтві складається нова ситуація, позаяк застарілі національні стереотипи завдяки міжнародним культурним та мистецьким відносинам відходять у минуле. Сучасна культура сприяє формуванню нового мистецького світогляду, по-новому розвиває національну ментальність, яка зорієнтована на культурні та мистецькі світові цінності.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Горбов А. С. Режисура видовищно-театралізованих заходів / А. С. Горбов. – Фастів : Поліфаст, 2004. – 264 с.
2. Зайцев В. П. Режисура естради та масових видовищ / В. П. Зайцев. – К. : Дакор, 2003. – 304 с.
3. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія / В. Б. Кісін. – Київ : Видав. дім “КМ Academia”, 1999. – 267 с.
4. Мельник М. М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 26.00.01 “Теорія та історія культури” / М. М. Мельник. – Київський національний університет культури і мистецтв. – Київ, 2009. – 183 с.
5. Поплавський М. М. Шоу-бізнес: теорія, історія, практика / М. М. Поплавський. – К. : Київський національний університет культури і мистецтв, 2001. – 558 с.
6. Попов А. Д. Художественная целостность спектакля / А. Д. Попов. – М. : ВТО, 1959. – 292 с.
7. Рубб А. А. Театрализованый тематический концерт: совершенствование организации и проведения : [конспект лекций] / А. А. Рубб. – М. : АПРИКТ, 2005. – 66 с.
8. Словник режисера естради та масових свят / М-во культури України, Київський національний університет культури і мистецтв, ф-т режисури і шоу-бізнесу, каф. режисури естради та масових свят; [укл. Крипчук М. В., Мельник М. М., Стрельчук В. О., Соколенко І. В.]. – Київ : Вид. центр КНУКиМ, 2017. – 176 с.
9. Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. – К. : Наукова думка, 1970–1980. – Т. 1. – С. 156.
10. Уварова Е. Д. Аркадий Райкин / Е. Д. Уварова. – М. : Молодая гвардия, 2011. – 383 с.

### REFERENCES

1. Horbov, A. S., (2004), *Rezhysura vydovyshechno-teatralizovanykh zakhodiv* [Directing spectacular theatrical events], Fastiv, Polifast. (in Ukrainian).
2. Zaitsev, V. P., (2003), *Rezhysura estrady ta masovykh vydovyshech* [Directed pop and popular shows], Kyiv, Dakor. (in Ukrainian).
3. Kissin, V. B., (1999), *Rezhysura ya kmystetstvo ta profesiya* [Directing art as an art and profession], Kyiv, Vydavnychy dim “КМ Akademia”. (in Ukrainian).
4. Melnyk, M. M., (2009), *Theatrical thematic concert as a synthetic genre of stage 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. Poplavskiy, M. M., (2001), *Show-biznes: teoriia, istoriia, praktyka* [Show business: theory, history, practice], Kyiv, KNUKiM (in Ukrainian).
6. Popov, A. D., (1959), *Hudozhestvennaya tselostnost spektaklya* [Artistic integrity of the performance], Moscow, VTO. (in Russian).
7. Rubb, A. A. (2005), *Teatralizovannyiy tematicheskiy kontsert: sovershenstvovanie organizatsii i provedeniya* [Theatrical concert: improvement of organization and conduct], Moscow, APRIKT. (in Russian).
8. Krypchuk, M. V., Melnyk, M. M. (2017), *Slovnnyk rezhysera estrady ta masovykh sviat* [Dictionary of stage director and mass festivals], Kyiv, KNUKiM, (in Ukrainian).
9. Bilodid, I. K. (1970–1980), *Slovnnyk ukrainskoi movy: v 11 tt.* [Dictionary of the Ukrainian language], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
10. Uvarova, E. D. (2011), *Arkadiy Raykin* [Arkadiy Raykin], Moscow, Molodaya gvardiya. (in Russian).

УДК 792.7-028.16

Юрій Пономаренко

### РОЗВИТОК СТЕНДАПУ ЯК НОВІТНЬОЇ ФОРМИ РОЗМОВНОГО ЖАНРУ ТА ЙОГО МІСЦЕ У ВІТЧИЗНЯНІЙ ЕСТРАДІ

*У статті визначено поняття “стендап”, розглянуто історію виникнення, становлення та сучасний стан форми, оцінено роль стендапу в системі вітчизняного сценічного мистецтва. Проаналізовано творчість засновників стендапу, їх внесок у розвиток даної форми, визначено основні види і напрямки стендапу. Висвітлено характерні особливості та виразні засоби, притаманні цій формі, охарактеризовано сучасний стан стендап-програм у вітчизняному сценічному просторі й перспективи їх розвитку.*

**Ключові слова:** *стендап, розмовний жанр, види, напрями стендапу, естрадне мистецтво.*

Юрій Пономаренко

### РАЗВИТИЕ СТЕНДАПА КАК НОВЕЙШЕЙ ФОРМЫ РАЗГОВОРНОГО ЖАНРА И ЕГО МЕСТО В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЭСТРАДЕ

*В статье определено понятие “стендап”, рассмотрена история возникновения, становления и современное состояние формы, оценена роль стендапа в системе отечественного сценического искусства. Проанализировано творчество основателей стендапа, их вклад в развитие данной формы, определены основные виды и направления стендапа. Освещены характерные особенности и выразительные средства, присущие этой форме, охарактеризовано современное состояние стендап-программ в отечественном сценическом пространстве и перспективы их развития.*

**Ключевые слова:** *стендап, разговорный жанр, виды, направления стендапа, эстрадное искусство.*

Yuriy Ponomarenko

### DEVELOPMENT OF STAND-UP AS A NEWEST FORM OF CONVERSATIONAL GENRE AND ITS PLACE OF THE NATIONAL VARIETY ART

*The article is devoted to the consideration of development of stand-up as a newest form of conversational genre and its place of the national variety art. For today, this form takes the leading place in the system of stage pop genres. Stand-up is gaining in popularity, gathering millions of viewers around the world, because it reveals topical, acute-social, close-up viewers, themes.*

*Despite the great popularity of the form, in Ukraine there is a problem of the absence of comprehensive scientific researching, which would summarize all previous experience of the existence of the form: the history of origin, formation; analyzed the current state and prospects of development; the contribution of founders to the development of the genre was evaluated. The main features, expressive means and techniques inherent in this genre were highlighted. That is why, for solving this problem, the following key aspects are explored.*

*Considering the history of the origin and formation of the stand-up, it can be argued that throughout its existence, this form has endured many difficulties in the path of its development. Toward the roots of the Greek Parrhizia, about 400 BC. e., later born in musical halls in England and arriving in the United States, with artists vaudeville, stand-up moved to the scenes of comedy clubs and clubs for workers, where the performances of comic actors were constantly subjected to strict censorship.*



*Speaking about the main characteristic features of the stand-up, it should be noted the presence of interactivity (interaction with the audience), improvisation, fashion on bright costumes, the presence of a big amount of soft jokes built on the intellectual game of words, interesting stories and sophisticated subjects, and dirty, which often pass all moral and ethical boundaries.*

*Analyzing the arts of the founders of the stand-up, emphasizes their enormous contribution, thanks to which this form was constantly developed, improved, acquired new stage techniques and methods. In the process of bold experiments in the next generations of stand-up comedians, new formats and styles of performance were created. Among the most famous types of stand-up should be noted: a holistic monologue, an "in one line" – a set of short jokes, an improvisation or an original approach (musical or visual stenpad).*

*Describing the current state of the stand-up programs in the national space, it should be noted that today on the pop and in the television space there are many humorous shows, shows, pop shows, in which the stand-up is an integral part of the stage action. Almost every entertaining institution has stand-up parties. In different cities of the country it is traditional to hold solo stand-up concerts with young comedians.*

*Considering the masters of the stand-up among the Ukrainian commissars, it is worth first of all to note the performances of its founders: Verka Serdyuchka, Uncle Zhora, Sergey Prytula, Andriy Molochny, Valery Zhidkov and others. As for the younger generation of stand-up comedians, the performances of such performers are impressive: Bekir Mamediev, Yuri Gromovy, Svyat Marchenko (Mamahohatala), Andriy Kolmachevsky (Winner of the League of Laughs as part of the team "Two Captains-1955"), Volodymyr Kovtsun "Vladzo" ("Varyaty"), Natalia Garipova (winner of the "Launch comic" projects), etc.*

**Key words:** *stand-up, conversational genre, types, directions of the stand-up, variety art.*

У системі сценічних естрадних жанрів чільне місце займає стендап. Це – гумористичні номери розмовного жанру, головними характерними особливостями яких є наявність великої кількості інтерактиву, яскраві костюми та присутність як м'яких жартів, що можуть бути побудовані на інтелектуальній грі слів, цікавих історіях і витончених сюжетах, так і брудних, які нерідко переходять морально-етичні межі, примушуючи глядача до дуже різних оцінок. Стендап як новітня форма розмовного жанру на естраді дедалі більше поширюється, збираючи мільйони глядачів у всьому світі, адже в ньому завжди розкриваються актуальні, гостро-соціальні, близькі глядачеві теми. Сьогодні у телевізійному просторі можна спостерігати безліч гумористичних передач, шоу, естрадних концертів, в яких стендап є невід'ємною складовою сценічного дійства.

Однак, незважаючи на зростаючу популярність, у сучасному вітчизняному просторі нема комплексних наукових досліджень, що узагальнювали б увесь досвід використання цієї форми, а саме: історію виникнення, становлення; аналізування сучасного стану та перспектив розвитку; оцінювали вклад засновників у розвиток жанру; висвітлювали основні характерні особливості, виразні засоби та прийоми, притаманні цьому жанру. Тому актуально дослідити ці ключові аспекти стендапу як новітньої форми розмовного жанру на сучасній естраді, підкреслити значення стендапу в повсякденному житті суспільства, комплексно узагальнити попередній матеріал з даної теми і тим самим посприяти розвитку професіоналізму серед сучасних майстрів жанру та формуванню нового покоління артистів.

Оскільки комплексних системних досліджень даної форми нема, для розв'язання даної проблеми була використана інформація зі спеціалізованих електронних ресурсів, які є фактично першими інформативними джерелами у вітчизняному просторі, що узагальнюють історію виникнення, становлення, розвитку і характерні особливості стендапу. На культуротворчих аспектах стендапу як новітнього жанру естради наголошує В. Фішер [12], широкий аналіз різновидів естрадних жанрів та їх професійного синтезу в системі сценічних мистецтв здійснений у працях М. Мельник [6].

Мета статті – визначити поняття "стендап", розглянути історію виникнення, становлення та сучасний стан форми, оцінити роль стендапу як новітньої форми розмовного жанру в системі сценічних мистецтв; дослідити творчість засновників стендапу, їх внесок у

його розвиток, виявити основні види і напрями стендапу, виділити характерні особливості й виразні засоби даного сценічного жанру, охарактеризувати сучасний стан стендап-програм у вітчизняному сценічному просторі та визначити перспективи їх розвитку.

Нині у вітчизняному сценічному мистецтві провідну роль займає стендап. Це – гумористичні номери розмовного жанру, в яких артист безпосередньо спілкується напряду з глядачем. “Стендап” – запозичена з англійської мови назва розмовних жанрів, зокрема монологів. Для проведення стендапу потрібні спеціальні комедійні клуби (англ. Comedy club). Виступаючого називають зазвичай стендап-коміком, коміком або стендапером [12, с. 184].

До репертуару стендап-коміків входять, як правило, авторські монологи, короткі жарти, історії та імпровізація із залом. Стендап можуть виконувати коміки, які використовують у комедії музичні інструменти (музична комедія), черевомовлення, фокуси та інше. Стендап часто проводять у комедійних клубах, барах, пабах, звичайних клубах, театрах, будинках культури та інших місцях, призначених для виступу перед глядачами.

Історія стендапу бере початок від грецької Паррезії (400-ті рр. до н. е.), яку використовували послідовники кінізму і епікуреїзму для того, щоби без цензури розповідати про реальність [10].

Стендап як самостійна форма розмовного жанру зародився в британських мюзик-холах наприкінці XVIII – на початку XIX століть. Артисти виступали в мюзик-холах, звідки і пішла назва форми: мюзик-хол камеді. Крім коміків, там виступали співаки, танцюристи та інші артисти. Спочатку виступи коміків піддавали попередній цензурі з боку канцелярії лорда великого камергера Англії, а згодом Закон про театри 1968 року повністю скасував театральну цензуру [10].

Справжній розквіт британського стендапу припав на середину XX ст. і був безпосередньо пов’язаний з виникненням фестивалю “Fringe” – невід’ємною складовою Единбурзького фестивалю мистецтв. Виник у 1947 році як спонтанний і стихійний театральний рух, “Fringe” згодом перетворився на майданчик для вільного самовираження артистів, які виступають у найрізноманітніших театральних жанрах. Зокрема, поряд із драматичними постановками важливе місце у програмі фестивалю займали комедійні виступи. У другій половині XX ст. у Великобританії музичні помости (традиційні місця проведення стендапу) змінили клуби для робітників – розважальні заклади, в яких зазвичай грали в пул і снукер. Саме у цій атмосфері запалилися зірки Біллі Конноллі, співака і коміка Джаспера Керрота, а також Крейга Фергюсона, Едріена Едмондсона та ін. Усі ці форми сценічних мистецтв, які набули певної популярності серед широких верств населення, згодом були витіснені новими форматами розваг – кіно й телебаченням. Проте саме цей майданчик започаткував такі жанри, як стендап і скетч-шоу, надавши старт таким популярним у Об’єднаному королівстві комедійним персонажам, як Артур Аскей, Кен Додд, Макс Міллер та ін.

У США дана форма має свою історію. Засновники стендапу – артисти з водевілю Марк Твен і Норман Уїлкерсон. Стендап як нова форма потрапив у США в XIX ст. разом з кочівниками водевілю та цирковими виставами. Одним із засновників форми прийнято вважати відомого письменника Марка Твена, який виступав зі своїми комедійними монологами та фейлетонами перед публікою. Інші комедіанти тієї епохи часто користувалися відкритим плагіатом, виступали під різними іменами, будували вагому частину виступу на примітивних жартах, зображуючи стереотипи інших народів.

Також біля витоків американського стендапу були такі люди, як Ленні Брюс, Річард Прайор, Джордж Карлін, Білл Косбі, Вуді Аллен. Будучи класиками жанру, вони зазнали чимало труднощів, пов’язаних із правом виступати з певним матеріалом. Джордж Карлін з його комедійним номером “Сім лайок” потрапив під судовий розгляд у Верховному суді США [10].

Прорив у формі стендапу відбувся в Америці наприкінці 60-х – на початку 70-х років XX століття завдяки Ленні Брюсу – сатирику з витонченим гумором, хулігану та лихослову. Його неодноразово заарештовували за непристойність виступів. Цензура була нещадною до Денні Брюса і його матеріалу. На його концертах чергували поліцейські, які були готові схопити виконавця після першого вимовленого нецензурного слова. Однак він таки знайшов спосіб обійти заборони: згідно із законом Брюсу було заборонено вживати нецензурні слова,

перебуваючи на сцені, тому під час виступів він використовував мікрофон із довгим шнуром, що давало йому змогу час од часу виходити з клубу на вулицю і там говорити все, що було заборонено на сцені.

Не можна також забувати величезний внесок Енді Кауфмана, який використовував у виступах кілька альтер-его, які, по суті, не можна назвати стендапом у звичному розумінні поняття. Однак саме він є одним з першовідкривачів формату “Deadpan-комедії”, в якому комік навмисно залишався беземоційним, зберігаючи серйозний вигляд під час чергового жарту. Цим прийомом надалі користувався не один стендап-виконавець; варто згадати того ж Джиммі Кара або Стівена Райта. Розвиваючись, комедійні клуби Сан-Франциско і Нью-Йорка відчиняли свої двері для любителів неполіткоректного гумору, за який деяким навіть доводилося відповідати перед законом [10].

Згодом стало популярним нове покоління стендап-коміків: Едді Мерфі, Білл Хікс, Робін Вільямс, Крісс Рок і Луї Сі Кей, які сатиричними монологами розбивали стереотипи і змушували глядача задуматися над тим, що відбувається навколо [10]. Коміки вбирали у себе реалії навколишньої дійсності, жанр набував нових сценічних прийомів і методів, а в процесі сміливих експериментів з даною формою народжувалися абсолютно нові формати виступу [11]. У кожного з них свої особливості, переваги й арсенал виразних засобів. Серед найвідоміших видів стендапу треба відзначити: цілісний монолог, уанлайн (“в один рядок” – набір з коротких жартів), імпровізація або оригінальний підхід (музичний чи візуальний стендап). Інтернет-портал “Стендап середовище”, який є однією з найбільших сучасних інформативних баз, присвячених жанру стендап, наводить його обширну класифікацію:

За стилем виступу:

**абсурдизм** – комедія, побудована на абсолютно суперечливих, невідповідних й абсурдних жартах;

**антигумор** – альтернативна комедія, комедія для комедіантів;

**жорсткий стендап** – критичний гумор на межі огиди, відризи, гніву; найвідомішими представниками жорсткого стендапу є Дон Ріклз, Ред Фокс;

**комедія спостережень** – основний матеріал виступу – автобіографічний, а в житті більшості артистів вистачає відповідних історій на будь-який випадок. Часто темою для такої комедії є подорожі, а також побутові сценки і знайомі всім ситуації. Комедія спостережень набула такого поширення, що сама по собі стала предметом для жартів [11]. Найвідоміші представники: Джордж Карлін, Річард Прайор;

**самоприниження** – у даному стилі об’єктом насміхання та глузування виступає сам комік. Артист будує виступ на висміюванні своїх недоліків, безглуздості вчинків або положення, в якому він перебуває;

**чорний гумор** – використовують жарти про смерть, біль, втрати;

**чистий стендап** – використовують світлі образи, нема нецензурної лексики;

**“уанлайн”** – це короткі текстові жарти, ніяк не пов’язані темою між собою. “Уанлайн” складається з двох частин: короткий сетап (підготовка, створення очікування) і панчлайн (руйнування очікування, що виробляє комічний ефект). Найвідомішим прикладом даного стилю є комік Вуді Аллен, який одного разу зауважив, що після смерті залишить після себе тільки кілька відмінних “уанлайнерів”;

**музичний стендап** – комедійні пародії під молодецьку гру на банджо, гітарі й, навіть, оркестри на розігріві – найпопулярніші прийоми в арсеналі багатьох зірок стендапу. Найвідомішим представником музичного стендапу є Тім Мінчін, виступи якого вирізняються епатажністю, яскравістю, неординарністю;

**комедія персонажів** – актори створюють певний образ, подаючи його і вигадані події з його життя в гумористичному світлі. Найчастіше такі сценічні образи настільки популярні, що стають основними та єдиними у творчій кар’єрі виконавця, створюючи тим самим певні труднощі, а іноді це – своєрідний трамплін на шляху до слави. Найвідоміший представник комедії персонажів – Ел Мюррей, який виступає в образах власника паба, патріота та ксенофоба;

**За тематикою:** діти та сім’я, політика, расові відносини, релігія, шоу-бізнес;

**За характером коміка:** невротичний стендап, комедія ненависті; **”Deadpan”** – жарти розповідають із кам’яним обличчям, зримою байдужістю, що створює своєрідний комедійний ефект. Особливо популярний цей прийом у середовищі англійських коміків, які грають образи манірних і незворушних персонажів, – серед них Пітер Кук, Мілтон Джонс, Джек Ді, Ділан Моран і Джеймс Ентоні Патрік Карр, який є наочним прикладом того, наскільки глядачам імпонує подібний стиль [11]; **м’який стендап** – виступ побудований на інтелектуальній грі слів, витончених сюжетах, де нема брудних жартів та лихослів’я [1].

Головною характерною особливістю усіх видів стендапу є жарт, сатира, гумор. Як зазначив В. Фішер, “однією з найбільших цінностей особистості є прояв почуття гумору, тобто вміння побачити іноді майже непомітні смішні риси у поведінці людини, в її характері, мові, зовнішності. Цією дорогоцінною якістю, на жаль, володіють тільки унікальні люди. А професіоналам і любителям сценічного мистецтва вона необхідна як професійна майстерність. Гумор – поняття складне, багатозначне. В гуморі завжди закладені дружнє ставлення, оцінка, жарт, співчуття. Наявність у людини почуття гумору характеризує її як талановиту особистість у широкому сенсі слова” [12, с. 184].

Засновники інтернет-шоу про стендап “Біля мікрофона” – студія Brain ANT – виділили основні характерні особливості жанру, різноманіття сценічних прийомів та виразних засобів у стендапі. У величезній кількості комедійних персонажів, так чи інакше пов’язаних зі стендапом, нелегко знайти щось спільне. І все ж можна виділити кілька особливостей, притаманних більшості виконавців. Серед них – мода на яскраві сценічні образи і костюми, що є прямою спадщиною клоунського минулого. До того ж кожному комікові властиво вибирати неповторний, яскравий стиль, який легко запам’ятовується глядачеві, – незабутній червоний костюм Річарда Прайора і яскраві блискучі наряди Едді Мерфі заслужено вважають їх візитними картками.

Сама специфіка проведення стендап-концерту, безпосередня близькість публіки й андеграундна атмосфера сформували особливий попит на перевагу чорного і “блакитного” (“black comedy / blue comedy”) гумору в матеріалах більшості популярних виконавців. У підвалах застарілих барів не соромилися говорити на теми расизму і гомофобії, сексу і наркотиків. Можливо, подібна свобода й призвела до зростання популярності стендап уявлень, адже завжди те, що заборонено, – приваблює найбільше. Охочих послухати колючі, а часто і просто образливі монологи майстрів чорного гумору збиралося все більше й більше. Звичайно, були і винятки, прихильники м’якої комедії, базованої на інтелектуальній грі слів або витонченіших сюжетах.

Головною характерною особливістю стендапу прийнято вважати наявність великої кількості інтерактиву – взаємодії з аудиторією, за якої жарти народжуються зі спільних імпровізацій з аудиторією, будуються на живому спілкуванні або все тому ж висміюванні окремих гостей з аудиторії. Одним з найіменитіших майстрів імпровізації прийнято вважати Робіна Вільямса, популярність якого полягає у його неперевершеному вмінні складати “на ходу” короткі сценки згідно із заявками аудиторії. Такий формат настільки зацікавив аудиторію, що втілювався у виникненні багатьох спеціалізованих колективів і театрів імпровізації, які відчиняють свої двері поціновувачам гумору, котрий народжується безпосередньо на сцені. В іншому ж випадку кожен намагався створити особливий образ і метод подачі матеріалу, що змушує глядача постійно усміхатися. Так, деякі продовжували активно жестикулювати на сцені, використовуючи міміку і рухи тіла для створення смішних образів, які надовго запам’ятовувалися публіці. Серед майстрів фізичної комедії можна виділити величезну кількість комедійних виконавців, починаючи від генія німого кіно Чарлі Чапліна, й закінчуючи канонічними кривляннями Містера Біна і традиційним абсурдним гумором Бенні Хілла. Однак і в стендапі знайшлося місце для застосування цього стилю, особливо завдяки таланту Джима Керрі, а також ексцентричним виступам Def Comedy Jam Мартіна Лоуренса і Кріса Такера.

Ще однією характерною особливістю виступів ряду як британських, так і американських стендап коміків є наявність таких жартів, що нерідко переходять усі морально-етичні межі, змушуючи глядача відчувати дуже змішані почуття, в тому числі сором і провину за участь у цих заходах. Такий гумор прийнято називати “**cringe comedy**”, а жарти можуть бути як “уан-лайнами”, якими так любить відкривати свої шоу Луї Сі Кей і Боб Сагет, так і просто безглуздими історіями, як, наприклад, спогади Алана Партриджа про ганебні епізоди його шкільного дитинства” [11].

У сучасному світовому стендап-мистецтві є безліч талановитих стендап-коміків. Серед них можна виділити наступних, чиї виступи вражають індивідуальністю та оригінальністю: неординарний підпільно-інтелектуальний англійський комік Стюарт Лі створює яскраві стендап-видовища. Його можна віднести до числа “серйозних” коміків, які використовують гумор як спосіб розкриття серйозних проблем, на противагу “просто-комікам”, “розважальникам”. Його виступи вирізняються неквапливим темпом, що створює ілюзію імпровізації. Стюарт активно використовує “постіронію”, тобто іронію над іронією, іронія над собою [12].

Сучасний американський альтернативний стендап-комік Даг Стенхоул вражає неординарним гумором. Основні теми виступів – диктатура капіталу, медіа та суспільства споживання. Його гумор ґрунтується на соціальній критиці та цинічному зображенні життя.

Популярний англо-ірландець Ділан Моран виступає у стилі абсурдного гумору; в образі сентиментальної, меланхолійної людини нападпитуку. Концерти Ділана Морана – класична комедія спостережень. Але те, як химерно він вивертає звичні ситуації, які дикі порівняння придумує, виділяє його на тлі інших.

Виступи австралійського коміка Тіма Мінчіна вирізняються епатажністю, яскравістю, неординарністю. Сам Мінчін описує свою творчість як “смішне кабаре-шоу” й бачить себе насамперед музикантом і автором пісень, а не коміком; його пісні, за його словами, “так виходить, що веселять”. Він обґрунтував синтез музики і сатири в одному з інтерв’ю: “Я хороший музикант для коміка і хороший комік для музиканта, але якщо займатися чимось одним, не знаю, наскільки добре це вийде” [7].

Луї Сі Кей – головний американський комік другого десятиліття XXI століття. Перший значний успіх Луї пов’язаний з підкреслено чесними, часто непристойними, самозневажливими жартами про сімейне життя: батьківство, розлучення, сексуальне життя в шлюбі і т. д. Він практично ніколи не виходить за рамки комедії спостережень, але, демонструючи цінності та смисли, що стоять за будь-якою повсякденною ситуацією, виходить на майже екзистенціальний рівень буття [4]. Улюблений прийом коміка – шокувати глядача. Він зрозумів це після багатьох років посередніх виступів, коли вважав за краще відразу і ненависть, чим байдужість публіки. Він шокує, а потім змушує сміятися над цим. Луї Сі Кей розвіює будь-яку оману та висміює те, про що не прийнято говорити погано. Наприклад – маленькі діти. У Луї ростуть дві дочки і, навіть, коли старша була ще немовлям, він “підірвав” зал чесними й точними спостереженнями про неї, висловленими в дуже жорсткій формі [5].

Джиммі Карр – популярний англійський комік, найвідоміший як майстер мініатюр на образливі для більшості теми. Він гордовитий і незворушний, його стиль відрізняється від більшості коміків. Це не спостереження із життя, як у класичному стендапі, а вигадані ситуації, в яких Карр постає у найгірших ролях. Завдання коміка – шокувати глядача. Він не визнає ніяких рамок. Витончений британський гумор і бездоганно побудовані жарти роблять будь-який чорний жарт коміка смішим. Ця ж схема дає змогу Джиммі Карру уникати відповідальності за свої образи. Втім, далеко не завжди [3].

Сара Міллікан – із другої половини першого десятиліття XXI ст. – найпопулярніша жінка-комік Великобританії. Поєднує в собі образи сучасної міської жительки, феміністки і класичної англійської “тітоньки”. Як і багато інших жінок-коміків, грає на поєднанні чарівності з грубими, фізіологічними жартами. Багато спілкується із залом [8].

Переходячи до розгляду сучасного стану стендап-програм у вітчизняному просторі, варто зауважити, що коли йдеться про Україну, то історія розвитку цього популярного жанру дуже специфічна. Подібні до стендапу форми розмовного жанру зародилися ще на старовинних народних гуляннях, скомороших ігрищах, де разом із танцями, піснями, грою на різних інструментах (дудках, домрах, гудках, гусях), з водінням ведмедів звучали частівки та розповідали гумористичні монологи. Надалі ця форма історично розвивалася, формувалася та вдосконалювалася як складна організаційна структура вже у Радянському Союзі, з приходом на естраду таких відомих артистів, як Є. Дарський, М. Жванецький, М. Задорнов, Р. Зельона, А. Райкін, Г. Хазанов, С. Дроботенко [6, с. 101]. У цей період багато монологів жорстко скасовувала цензура, а недоліки текстової складової доводилося наповнювати акторською грою.

Сьогодні на естраді та у телевізійному просторі України можна спостерігати безліч гумористичних передач, шоу, естрадних концертів, в яких стендап є невід'ємною складовою дійства. Щоби краще оцінити сучасний стан естрадного стендапу як новітньої форми розмовного жанру на естраді, перейдемо до детального розгляду найпопулярніших стендап-шоу в Україні:

**“Розміши коміка”** – гумористичне розважальне шоу, в якому будь-яка людина з почуттям гумору має змогу виграти грошовий приз. Для цього учасникам потрібно змусити сміятися чи хоча б викликати легку посмішку зіркових коміків. Експертами із жартів на шоу “Розміши коміка” виступають Володимир Зеленський і Євген Кошовий.

**“Розміши коміка. Діти”** – розважальне гумористичне шоу виробництва студії “Квартал 95”. У проєкті беруть участь артистичні діти віком від 5 до 13 років. Їх завдання – протягом хвилини змусити усміхнутися хоча б одного з двох членів журі. Зоряні коміки проєкту – Володимир Зеленський і Євген Кошовий. Ведуча – Настя Каменських.

**Студія “Квартал 95”** – це поєднання гарного гумору і позитивного погляду на життя, актуальності й гострої політичної сатири, а також орієнтація на загальнолюдські та сімейні цінності. “Квартал 95” постійно вводить у програму виступи стендаперів. Найвідоміший серед них – Валерій Жидков. Студію заснували у 2003 році Володимир Зеленський, Сергій та Борис Шефіри, нині вона займає лідируючу позицію у вітчизняному естрадному просторі.

**“Вар’яти”** – єдине в країні гастролуюче україномовне шоу. Його створили в 2010 році кращі представники українського гумору. Шоу позбавлене російської мови та нецензурної лексики, практично нема жартів “нижче пояса” і політичної тематики – переважає побутова тема. Очільник шоу – відомий український телеведучий Сергій Притула. Сьогодні до “Вар’ятів” належать артисти Володимир Жогло, Володимир Ковцун, Віталій Тильний, Сергій Полупан, Валентин Сергійчук та Сергій Притула.

За сім років існування артисти об’їздили майже всю країну і провели близько ста концертів. Гумор “Вар’ятів” зрозумілий кожному. Стосунки між чоловіком та жінкою, тещею й зятем, батьком і сином, начальником та підлеглим – більшість історій для своїх мініатюр артисти беруть із власного життя. Тому це шоу можна назвати по-справжньому народним. “У нашому арсеналі гумористичні сценки, монологи, пісні та все те, що здатне викликати у публіки здоровий сміх, який переходить у гомеричний регіт”, висловився Сергій Притула [2].

**“Мамахохотала”** – перша в Україні студія, котра вивела жанр стендап-комедії на TV. Протягом трьох років було проведено велику кількість як сольних, так і спільних стендапів і відкритих мікрофонів. Перший сезон шоу Мамахохотала складався зі стендап виступів коміків студії. Стендап Євгена Яновича – “Перший. Сольний. Смішний” був знятий і показаний в ефірі телеканалу НЛЮ TV. Над проєктами студії “Мамахохотала” працюють більш як 30 осіб. “Мамахохотала” була створена в 2012 році, перетворившись із успішної команди КВН у гумористичну студію. У 2012 році Forbes відзначив “Мамахохотала” як один з найуспішніших студентських стартап-проєктів в Україні. А 2015 року гумористичне шоу студії “Мамахохотала” було номіновано на національну премію “Телетріумф”.

**“Вечірнє гумористичне шоу “Мамахохотала”** – естрадне гумористичне шоу, створене на базі студії “Мамахохотала”. У репертуарі шоу: мініатюри з повсякденного життя, обговорення актуальних тем, а також неперевершений Рафік Рафікович з оригінальним музичним репертуаром і роялем.

**“Великий Український стендап”** – низка живих концертів у жанрі стендапу від фіналістів першого сезону телепередачі “Стендап-шоу”, організаторами якого були Андрій Шабанов та “Новий канал”.

**“Стендап Сутичка”** – естрадне стендап-шоу, жорстка і безкомпромісна сутичка кращих стендаперів Києва. Артисти не тільки оповідають гострі жарти, а й імпровізують на очах у глядачів, і саме глядачі вирішують, хто переможе у тій чи іншій стендап сутичці.

**“Великий підпільний стендап”** – гумористичне сценічне дійство для поціновувачів нової української комедії.

Що ж до безпосередніх майстрів цієї форми, то серед українських стендаперів варто відзначити перш за все, виступи його засновників, серед яких Верка Сердючка, Дядя Жора, Сергій Притула, Андрій Молочний, Валерій Жидков та ін. Із представників молодого покоління майстрів приємно вражають виступи таких виконавців: Бекір Мамедієв, Юрій Громовий, Свят Марченко (“Мамахохотала”), Андрій Колмачевський (переможець “Ліги Сміху” в складі команди “Два капітани-1955”), Володимир Ковцун “Владзьо” (“Вар’яти”), Наталія Гарипова (переможниця проекту “Розсміши коміка”) та ін.

Отже, комплексно проаналізувавши історію виникнення і становлення стендапу, можна стверджувати, що за весь час існування ця форма пережила немало труднощів на шляху свого розвитку. Зародившись у мюзик-холах на території Англії та прийшовши у США разом з артистами водевілю, стендап перемістився на сцени комедійних клубів та клубів для робітників, де виступи артистів-коміків постійно піддавали жорсткій цензурі. Попри це, дана форма продовжувала розвиватися, набуваючи дедалі більшої популярності. Завдяки величезному вкладу засновників стендапу він постійно удосконалювався, набував нових сценічних прийомів та методів. На сцену виходили нові покоління стендап-артистів з новими баченням та стилем завдяки чому в процесі сміливих експериментів створювали нові формати виступу.

Сформувавшись і утвердившись у системі сценічних мистецтв Заходу, стендап набуває широкого розмаху й у вітчизняному культурному просторі. Сьогодні на естраді та телебаченні можна спостерігати безліч гумористичних передач, шоу, естрадних концертів, в яких стендап є невід’ємною складовою дійства. Майже в кожному розважальному закладі проводять стендап-вечірки. У різних містах країни уже традиційно проводять сольні стендапи молоді коміки. Сучасні українські стендап-коміки вражають глядача яскравими та неординарними виступами.

Як бачимо, стендап як новітня форма розмовного жанру естради широко використовується на вітчизняній мистецькій арені та безпосередньо впливає на розвиток естрадного мистецтва в цілому. Тому з упевненістю можна стверджувати, що сучасний український естрадний стендап займає чільне місце у системі сценічних мистецтв в Україні, зазнає безперервної модернізації і має позитивні перспективи у подальшому розвитку.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Види стендапа [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://standup-sreda.ru/what-to>
2. Гумористичне шоу – “Вар’яти” Сергія Притули [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.kkzu.org.ua/yumorystycheskoe-shou-varyaty-serhiya-prytuly/>.
3. Джимми Карр [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: [https://gostandup.ru/comedians/djimmi\\_karr](https://gostandup.ru/comedians/djimmi_karr)
4. Луи Си Кей (Louis CK) [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://standup-sreda.ru/louis-ck>

5. Луи Си Кей [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: [https://gostandup.ru/comedians/lui\\_si\\_key](https://gostandup.ru/comedians/lui_si_key)
6. Мельник М. М. Синтез жанрових різновидів концертної діяльності на естраді / Мирослава Миколаївна Мельник // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2012. – № 4. – С. 100–104.
7. Минчин Тим [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Минчин,\\_Тим](https://ru.wikipedia.org/wiki/Минчин,_Тим)
8. Сара Милликан (Sarah Millican) [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://standup-sreda.ru/sarah-millican>
9. Стендап [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://standup.digital360.ru/about/stand-up-original>
10. Стендап (жанр) [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Стендап\\_\(жанр\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Стендап_(жанр))
11. Студия Brain ANT. Сценические приемы в стендапе [Електронний ресурс] / студия Brain ANT – Режим доступу до ресурсу: <http://standup-sreda.ru/theory/scenicheskie-priemy-v-stendape>
12. Фішер В. М. Культуротворчі аспекти стендапу як новітнього жанру естради: матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції, 9 грудня 2016 р., Одеса / Україна і світ у третьому тисячолітті: політичний, економічний, правовий та культурний виміри. – Одеса : Державний заклад “Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського”, 2016. – С. 184–186.

#### REFERENCES

1. “Types of stand-up”, Electronic resource, available at: <http://standup-sreda.ru/what-to> (in Russian).
2. “Humorous show – “Varyati” by Sergey Pritula”, Electronic resource, available at: <http://www.kkzu.org.ua/yumorystycheskoe-shou-varyaty-serhiya-prytuly/>. (in Ukrainian).
3. “Jimmy Carr”, Electronic resource, available at: [https://gostandup.ru/comedians/djimmi\\_karr](https://gostandup.ru/comedians/djimmi_karr) (in Russian).
4. “Louis C K”, Electronic resource, available at: <http://standup-sreda.ru/louis-ck> (in Russian).
5. “Louis C K (Louis CK)”, Electronic resource, available at: [https://gostandup.ru/comedians/lui\\_si\\_key](https://gostandup.ru/comedians/lui_si_key) (in Russian).
6. Melnyk, M. M. (2012), Synthesis of genres types of concert performances on pop, *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv* [Herald of National academy of managerial staff of culture and arts], National academy of managerial staff of culture and arts, Kiev, Vol. 4, pp. 100–104. (In Ukrainian)
7. “Minchin, Tim”, Electronic resource, available at: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Mynchyn,\\_Tym](https://ru.wikipedia.org/wiki/Mynchyn,_Tym) (in Russian).
8. “Sarah Millican (SarahMillican)”, Electronic resource, available at: <http://standup-sreda.ru/sarah-millican> (in Russian).
9. “Stand-up”, Electronic resource, available at: <http://standup.digital360.ru/about/stand-up-original> (in Russian).
10. “Stand-up (genre)”, Electronic resource, available at: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Stendap\\_\(zhanr\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Stendap_(zhanr)) (in Russian).
11. “Stage Receptions in the stand-up”, Studio Brain ANT, Electronic resource, available at: <http://standup-sreda.ru/theory/scenicheskie-priemy-v-stendape> (in Russian).
12. Fisher, V. M. (2016), Cultural aspects of the stand-up as the latest genre of the stage, *Ukraina i svit u tretomu tysiacholitti: politychnyi, ekonomichnyi, pravovyi ta kulturnyi vymiry* [Ukraine and the world in the third millennium: political, economic, legal and cultural dimensions: materials of the 2nd All-Ukrainian Scientific and Practical Conference], Odessa Southern Ukrainian K. D. Ushinsky National Pedagogical University, Odessa, pp. 184–186. (In Ukrainian).



# ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 73.03 : 73.05

Татьяна Глебова

## РАЗВИТИЕ ИГРОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ: НА ПРИМЕРАХ РАБОТ ЭГОНА МЁЛЛЕР-НИЛЬСЕНА, РУСЛАНА СЕРГЕЕВА, ТОМА ОТТЕРНЕССА

*В статье на конкретных примерах игровой скульптуры Э. Мёллер-Нильсена, Р. Сергеева и Т. Оттернесса исследовано развитие игровой функции скульптуры в контексте становления эстетики постмодернизма. Рассмотрены особенности и знаковые характеристики пластической формы скульптуры. Охарактеризованы эстетические и функциональные изменения в морфологии жанра игровой скульптуры в исторической динамике формирования общества потребления. Определена взаимосвязь между эволюцией скульптурных материалов и воплощением скульптурной композиции.*

**Ключевые слова:** *игровая скульптура, постмодернизм, игра, материал.*

Тетяна Глібова

## РОЗВИТОК ІГРОВОЇ СКУЛЬПТУРИ: НА ПРИКЛАДАХ РОБІТ ЕГОНА МЬОЛЛЕР-НІЛЬСЕНА, РУСЛАНА СЕРГЄЄВА, ТОМА ОТТЕРНЕССА

*У статті на конкретних прикладах ігрової скульптури Е. Мьоллер-Нильсена, Р. Сергєєва і Т. Оттернесса досліджено розвиток ігрової функції скульптури в контексті становлення естетики постмодернізму. Розглянуто особливості й знакові характеристики пластичної форми скульптури. Охарактеризовано естетичні та функціональні зміни у морфології жанру ігрової скульптури в історичній динаміці формування суспільства споживання. Визначено взаємозв'язок між скульптурними матеріалами та втіленням скульптурної композиції.*

**Ключові слова:** *ігрова скульптура, постмодернізм, гра, матеріал.*

Tetiana Glebova

## THE DEVELOPMENT OF THE PLAYGROUND SCULPTURE: THE EXAMPLE OF WORKS EGON MÖLLER-NIELSEN, RUSLAN SERGEEV, TOM OTTERNESS

*In recent years there has been an increased interest in clarifying the relationship between the evolution of forms, stylistic, communicative features and artistic expression of art and the formation of social trends of popular culture. Playground sculpture is one of the phenomena of artistic practice, which ushered in an era of post-modernism and the commercialization of art.*

*The results of the research support the idea that playground sculpture appeared in the middle of the twentieth century in the form of artistic and decorative sculpture with a new developing sports-*

play function. It allows children to use the interior of the sculpture as a sports equipment. The first sample of this sculpture belonged to the authorship of the architect and sculptor Egon Möller-Nielsen from Sweden. In the interval between 1949 and 1951 Egon Möller-Nielsen has created three different versions of the playground sculptures, whose appearance marked the birth of the genre of playground sculpture. Sculpture "Tuffsen" was put up in 1949. It was intuitively appealing to child psychology. Considered an art form and function play sculpture merge in this work together. This allows the child to use a variety of sculptural elements in many different ways. The sculpture was cast in artificial stone from a mixture of cement and marble chips. All form elements are rounded and polished. The emergence of the playground sculpture is undoubtedly associated with the availability of concrete, which has the necessary reserve strength and aesthetics to satisfy the artistic image.

The idea of playground sculpture by E. Möller-Nielsen was instantly picked up by the tens and hundreds of artists all over the world. Entertainment and the play was the dominant aesthetics of parks and public spaces.

Playground sculpture created by Ruslan Sergeev is made in the typical style of the author Biotech. Playground sculpture "Grasshopper" is different in that functionally separate playing modules are made of different materials and introduced into the body sculpture. To create a sculpture of steel structures used, ferrobeton concrete and plastic, the surface is decorated with brightly colored ceramics and plate glass. Decorative redundancy gives the sculpture carnival and festive and pompous attractive. It causes the viewer bright positive emotions, which are so lacking in life. Playground sculpture R. Sergeev is a prime example of postmodern kitsch practice pretentiousness and expansion of the postmodern aesthetic values.

Playground sculpture Tom Otterness is made in the style of pop art in bronze. The image of the puppet characters playground sculpture T. Otterness is deliberately simplified and generalized. It reflects the forms that resonate with the traditional folk and modern fairy tale characters. Playground sculpture T. Otterness installed on the territory of the Hamad International Airport in Doha (Qatar). It is equipped with steep chutes, ladders, lifts and ramps. Bronze is an extremely expensive material. The choice of this material is the true manifestation of kitsch, aimed at identifying the social status of the consumer-customer, which is owned by the world's richest country. Playground sculpture as a work of art on display in the form of explicit element expensive entertainment industry.

Creating playground sculpture, endowing its play functionality, when the viewer is allowed to penetrate into the interior of the sculpture on the move to invent an open play scenario, use design features shape as a shell game, was a response to the change of paradigm of understanding the function of art, and his works. From a historical point of view, the appearance of the playground sculptures related to the change in the art world, which took place after the World War II, its appearance can be put on a par with the first experiments in the democratization of the arts (pop art, neo-Dada, Pop). Playground sculptures allows viewers to abandon level detached contemplative perception of works of art and go to the level of perception plays a child who could be entertained and have fun in the space of the sculpture, which was a positive response to the absence of the internal sense of the existence of art.

The present results are significant in study of the playground sculpture. The sculpture by E. Möller-Nielsen sounded positive idea of modeling the behavior of the game, a symbiosis of static plastic mold sculpture and play dynamics children movement. The sculptural compositions R. Sergeev and T. Otterness to the forefront forms of pluralism and originality, which are the basis of aesthetic paradigms of postmodernism and create an extended range of positive experiences and emotions to spectacle society and consumption.

**Keywords:** play sculpture, postmodernism, play, material.

Игровая скульптура является одним из феноменов художественной практики, которая открыла эпоху постмодернизма. Эволюция пластической формы, стилистики, художественной выразительности и репрезентативности игровой скульптуры напрямую связана с наделянием художественных объектов "public art" коммуникативными особенностями, а также с формированием массовой культуры и общей коммерциализацией искусства. Одной из сторон проблематики развития игровой скульптуры является взаимосвязь между конечным

материалом воплощения, художественными особенностями и функциональными характеристиками скульптуры. Эстетические и технические характеристики конечных материалов непосредственно влияют на выбор художественно-пластического решения игровой скульптуры. Эту согласованность материалов и пластического образа можно рассмотреть на примерах конкретных работ авторов Э. Мёллер-Нильсена, Р. Сергеева и Т. Оттернесса, что позволит оценить развитие некоторых художественных особенностей игровой скульптуры.

Невзирая на свою огромную популярность, современная игровая скульптура является недостаточно исследованным направлением развития скульптуры, поэтому, при всем разнообразии тематики скульптурного материаловедения, анализ последних исследований и публикаций показал, что нет специальных монографий, посвященных изучению взаимосвязи между пластической образностью, художественно-стилистическими и конструктивно-функциональными особенностями и материалами изготовления игровой скульптуры. Некоторые вопросы эволюции формообразования современной скульптуры рассматривали в монографиях Р. Краусс [8], Ч. Дженкс [4], Б. Тейлор [11], А. Котломанов [7], и др. Отдельные аспекты, связанные с проблематикой скульптурных материалов и технологий, как традиционных, так и достаточно современных, затрагивались в работах таких авторов, как Д. Рич [18], Д. Миллз [17], О. Эндрюс [12], Одноралов [9] и др.

Целью работы является анализ наиболее знаковых работ Э. Мёллер-Нильсена, Р. Сергеева, Т. Оттернесса в контексте развития игровой скульптуры.

Игровая скульптура как отдельный жанр появилась в середине XX века в виде монументально-декоративной садово-парковой скульптуры с новой развивающей игровой функцией, которая позволяла детям использовать внешнее и внутреннее пространство скульптуры для подвижных игр. Первый образец такой скульптуры принадлежал авторству архитектора и скульптора Эгона Мёллер-Нильсена (Egon Möller-Nielsen) из Швеции, изобретателю такого рода художественно-игровых скульптурных объектов. В промежутке между 1949 и 1951 годами Э. Мёллер-Нильсен создал три различных варианта игровой скульптуры, которые дублировались в нескольких экземплярах и были размещены в различных парках в городах Стокгольме, Мальмё и Гётеборге (Швеция).

На первой работе этого автора хотелось бы остановиться максимально подробно, так как она впервые продемонстрировала возможности скульптуры с дополнительной функцией игрового инструмента, что ознаменовало рождение нового жанра скульптуры. Следует отметить, что стилистика художественно-пластического решения образа в игровой скульптуре Э. Мёллер-Нильсена сохраняла особенность и своеобразие нефигуративной абстрактной формы, в которой автор работал на протяжении всего своего творчества, однако абсолютной новацией в данном случае оказалась идея приспособить конструктивные элементы абстрактной формы к подвижной игре ребенка. Эта идея была действительно революционной, так как выводила скульптуру из традиционной ниши сакрального монументального произведения в поле свободного игрового общения художественных объектов public art, позволяла уничтожить дистанцию между зрителем и произведением, создавала возможности для многоуровневой коммуникации в пространстве скульптуры.

В 1948 году главный городской садовник Стокгольма Хольгер Блом (Holger Blom) заказал у Э. Мёллер-Нильсена монументально-декоративную скульптуру для городского парка. Для производства скульптурных работ была выделена действующая городская теплица, где Э. Мёллер-Нильсен и представил полноразмерный макет первой игровой скульптуры. После одобрения городским советом работа была выполнена в материале и показана публике в начале июля 1949 года на торжественном открытии отреставрированного Реймерхольм-Парка Стокгольма [14, с.17].

Эгон Мёллер-Нильсен назвал скульптуру “Tuffsen” – в честь домашнего прозвища своей трехлетней дочери Моны, которая вдохновила художника на проектирование игровых модулей скульптуры (Рис. 1).



Рисунок 1. Э. Мёллер-Нильсен. *Tuffsen*. 1949. Стокгольм, Швеция

При создании скульптурной композиции художник полагался на наблюдения за ее поведением и чувствами в пространстве скульптурного макета. Непосредственный интерес и двигательная реакция ребенка позволили автору разместить элементы композиции скульптуры наиболее эргономичным способом, что давало возможность детям осуществлять самые разнообразные игровые сценарии как в одиночку, так и в составе группы. Преодоление конструктивных элементов в скульптуре представляло некоторую опасность для маленького ребенка, что являлось с точки зрения психологии интуитивно-привлекательным для него и предполагало игровую тренировку адаптации и самообладания [1, с. 95]. Но наиболее важным было общее эмоциональное удовольствие, получаемое от игры в пространстве скульптуры, развитие свободной сценарно-ролевой инициативы и творческой фантазии, которая отталкивалась от вольного толкования абстрактной формы скульптуры.

Так как скульптор, по воспоминаниям современников, «любил детей, он был одним из них, когда играл вместе с ними» [16], автору удалось создать конструкцию, которая соответствовала пожеланиям ребенка во время игры. Использование такого «эмпатического» метода при создании художественно-пластического образа скульптуры также помогло автору обратиться к «внутреннему ребенку» взрослой аудитории и позволило достичь эмоционального отклика на воспоминания об ощущении физической радости от подвижных детских игр. Анализируя творчество своего отца, Мона Мёллер-Нильсен (Mona Moller-Nielsen) указывала на то, что обращение к ребенку как посреднику для контакта с взрослой аудиторией являлось определенной методикой его художественной практики. Этот же принцип коммуникации можно проследить в творчестве, например, Ч. Чаплина, Г.-Х. Андерсена и других, чьи творческие произведения имеют разные уровни восприятия для ребенка и взрослого [16]. Более того, этот принцип является одним из основных в постмодернизме, когда стремление слить воедино массовое и элитарное приводит к кодированию задуманной автором семиотики образа в ребяческую многослойную пародию и иронию, воплощенную в развлекательно-игровую форму.

«Tuffsen» была выполнена в абстрактно-сюрреалистической стилистике и представляла собой мягко очерченную конструкцию редуцированных округлых геометрических форм, плавно перетекающих друг в друга. Скульптура имела сложную пластическую форму, поэтому полное представление о композиции можно было получить лишь при круговом обходе. Абстрактный

силуэт скульптуры формировался на основе живописной неуклюже-ироничной деформации объемов, частичной их фрагментации и динамического контраста, сквозных конфигураций и негативных пространств. Скульптура содержала в нижней части небольшую пещеру-грот с широким входом, высоким сводом и маленьким округлым окошком-выходом с другой стороны скульптуры, различные ступеньки-выступы снаружи, по которым ребенку было удобно взбираться наверх. Совокупность множества округлых проемов и арок, закругленные полированные светло-серые поверхности, полускрытые внутренние пространства, мягко очерченные полости, скользящие спуски и подъемы с двух сторон, небольшие впадины и уступы разной конфигурации представляли маленький игровой мир, интересный для исследования и освоения детьми. Такая многообразная продуманная художественная форма и игровая функция скульптуры сливались в этом произведении в единое целое. Задуманная автором многовариантность игровых сценариев позволяла детям использовать различные скульптурные элементы множеством разнообразных способов: играть в пространстве скульптуры, устраивать соревнования, догонять друг друга, прятаться и ускользать или просто тихонько находиться в укрытии.

Абстракция мягкоочерченной формы “Tuffsen” подчеркивала многозначность художественного-пластического образа и давала зрителю полную свободу его трактовки. В сознании ребенка скульптура могла ассоциироваться с таинственной речной пещерой в окружении отполированных водой камней и естественных окаменелостей, с выбеленной полуразрушенной раковиной загадочного гигантского морского существа, со стилизованными останками фигуры доисторического, давно исчезнувшего ящера-динозавра, с таинственным подводным кораблем-батискафом или домиком для маленьких хоббитов – волшебного народца из повести-сказки Д. Толкиена. Благодаря сквозным проемам в форме, скульптура, при всей своей массивности, не выглядела громоздкой конструкцией, наоборот, создавала впечатление устойчивой и достаточно изящной композиции.

Для Э. Мёллер-Нильсена принципиальным было создание “доброжелательной” для ребенка формы игровой скульптуры. Как отметил он в речи, посвященной открытию скульптуры, его намерение состояло в том, чтобы “сделать скульптуру по-матерински мягкой, “как курица”, чтобы в восприятии ребенка ее внешний вид не доставлял никакого беспокойства, но вместо этого вызывал интерес к ее освоению и укреплял доверие к своей собственной деятельности” [14, с. 18]. Такая плавная, маняще-привлекательная для ребенка фантазийно-инфантильная форма создавала резонанс между функциональностью скульптуры и ее эстетической характеристикой: скульптура представляла одновременно интерес и как художественный артефакт, и как игровой объект; ее можно было рассматривать как произведение абстрактного искусства, а также играть в ее пространстве.

Однако не только забота об интересах детей лежала в основе идеи создания игровой скульптуры. Сопряжение абстрактной формы с игровой функциональностью в монументальной скульптуре предоставляло автору возможность широкой демонстрации в публичном пространстве абстрактной скульптуры, помогало благосклонному восприятию обывателями ее нефигуративной формы. На этот фактор указывал шведский художник-сюрреалист Эндре Немс (Endre Nemes): “Игровая функция скульптуры – это троянский конь для продвижения абстрактной формы в монументальном формате скульптуры” [16]. Таким образом, использование игровой функциональности в то время облегчало представление в общественном пространстве абстрактной скульптуры, которая в других условиях могла не воспринять широкая общественность.

Весьма условную цветовую декоративность отделки “Tuffsen” компенсировали играющие дети, которые двигались в пространстве скульптуры и служили той живой “арабеской”, которая завершала композицию скульптуры.

Скульптурная композиция имела высоту два метра и весила около семи тонн. Она была отлита в искусственном камне из смеси цемента и мраморной крошки, конструкционные швы и все элементы формы были закруглены и отполированы. Так как “Tuffsen” являлась открытым игровым модулем, то конструкция и материалы ее изготовления должны были иметь

конкретные параметры физической прочности, которые способны обеспечить необходимую функциональность объекта.

На момент создания скульптуры бетон был широко известным материалом в строительстве, его качества были всесторонне исследованы и применялись в различных видах строительства. В скульптуре бетоны в качестве конечного материала художники применяли достаточно охотно, при этом предпочтение отдавали не оригинальным свойствам этого материала, а имитации различных пород натурального камня, так как собственный вид бетонной поверхности выглядел непривлекательно, казался сырым и шероховатым [2, с. 21; 6, с. 212]. Чтобы добиться нужного впечатления, наружную поверхность бетонного изделия обрабатывали до полного соответствия с фактурой избранного для имитации природного минерала. В случае с “Tuffsen” использование в производстве бетона мраморной крошки должно было служить осветлению бетонной смеси, а также приданию гладкости и блеска при полировке поверхности, что позволяло имитировать натуральные горные породы светлых оттенков [9, с. 34]. Полированный декоративный бетон в качестве конечного материала для игровой скульптуры соответствовал всем необходимым требованиям надежности, функциональности и безопасности: укрепленный металлической арматурой материал имел достаточный запас прочности, был недорогим и демократичным по стоимости, его возможности позволяли воплотить в жизнь пластические идеи автора, его поверхность была безопасной для подвижных игр детей. Таким образом, создание игровой скульптуры можно соотносить с существованием в послевоенной Европе доступных конечных материалов и технологий в виде бетонной отливки “искусственного камня”, имеющих необходимый запас прочности и удовлетворяющих эстетике художественного образа.

Особенностью первых игровых скульптур следует считать однородность материала при изготовлении элементов скульптурной композиции: все игровые модули являлись фрагментами композиции и составляли с телом скульптуры единое целое, поэтому были отлиты из одного и того материала.

Недостатком отливки из “искусственного камня” на основе бетона следует признать невысокий уровень износостойкости и долговечности именно для формата игровой скульптуры: со временем от интенсивного использования полировка поверхности стиралась, появлялись рваные зазубренные края и шероховатости, от перепада температур возникали трещины в корпусе скульптуры. Эти дефекты снижали игровые качества скульптуры, поэтому требовались реставрационные работы, а то и полная замена скульптуры. В случае с “Tuffsen” скульптура несколько раз подвергалась реновации, ее отлитая заново копия до сих пор является достопримечательностью города.

Стоит отметить восторженный прием игровой скульптуры зрителями и детьми. Газеты писали о том, что “на открытии парка художественная скульптура из матового белого цемента изумила всех детей и привлекла внимание эстетов” [16]. В 1963 году, спустя четыре года после смерти художника, была организована выставка его работ в Академии художеств в Стокгольме, где подчеркнута его роль как пионера-создателя игровой скульптуры. Инновационный подход автора заключался в идее совмещения пластической композиции скульптуры с игровыми модулями, которые дополнялись движением играющих в пространстве скульптуры детей. Отсюда появлялись подвижность и изменчивость пластической формы, ее зависимость от того, чем заняты игроки.

Идею игровой скульптуры Э. Мёллер-Нильсена очень скоро подхватили сотни художников во всех уголках мира. За несколько лет во множестве парков Европы, в США и СССР появилась игровая скульптура, которая стала массовым явлением, заполнила детские площадки и публичные пространства. Развлечение и игра стали доминирующими элементами в эстетике парковых и общественных пространств.

Внимание к игровым площадкам и композициям игровой скульптуры было настолько велико, что во множестве появились теоретические разработки и рекомендации от известных художников, дизайнеров, архитекторов, правозащитников. Так, Марджори Аллен (Lady Allen of Hurtwood), известная английская патронесса и защитник прав детей, создала несколько пособий по конструкции игровых модулей для детей до пяти лет и детей-инвалидов, в которых были

предложены общетеоретические принципы организации дизайна детских игровых площадок и игровых форм. Под ее руководством создана Международная ассоциация игры (International Play Association), которая законодательно защищала право ребенка на игру, добилась признания этого права в ООН, рассмотрела множество социальных аспектов игры. Альдо ван Эйк (Aldo van Eyck), скульптор и ландшафтный архитектор, предложил использовать для организации игровых площадок небольшие участки территории, свободные от городской застройки, а также разработал перечень элементов, необходимых при создании игровых площадок (питьевые фонтанчики, скамейки, оградки). Робин Мур (Robin Moore), архитектор и педагог, рассматривал в эссе социальное воздействие игры на сознание ребенка как фактор, который помогал справиться с трудностями жизни в быстро меняющемся мире.

Скульпторы, художники, архитекторы и дизайнеры, руководствуясь этими идеями, создавали новый мир формы, текстуры и цвета в различных скульптурных композициях для игры. Можно перечислить имена наиболее известных скульпторов, которые работали в этом жанре: Роберт Уинстон (Robert Winston), Генри Митчелл (Henry Mitchell), Генри Мур (Henry Moore), Исаму Ногучи (Isamu Noguchi), Луис Кан (Louis Kahn), Фред Шумм (Fred Schumm), Джон Бриджмен (John Bridgeman), Жан Тэнгли (Jean Tinguely), Ники де Сен-Фалль (Niki de Saint Phalle) и многие другие. Интерес художников-скульпторов к игровой скульптуре заключался в том, что решение уникальной задачи по интеграции в одном арт-объекте искусства и функции игры позволяло активно экспериментировать с пластической формой: различные качели, горки, пандусы, скалодромы, трамплины, качающиеся лестницы, паркур-площадки и т. д. служили элементами художественной композиции.

Из-за случаев травматизма детей во время игры в 1970-х годах в Германии был принят стандарт безопасности, регламентирующий технические требования к игровым модулям на детских площадках, который послужил основой для современного “Европейского стандарта оборудования игровых площадок”. Таким образом, формообразование современной игровой скульптуры было ограничено требованиями надежной эксплуатации, безопасности и прочности в соответствии со стандартом. Распространение получила игровая скульптура в виде внедренных в корпус скульптурной композиции готовых динамических конструкций, изготовленных из различных материалов и соответствующих требованиям стандарта безопасности.

В дальнейшем при создании художественных образов игровой скульптуры стала применяться популярная практика использования прообразов различных популярных сказочных и мультипликационных персонажей, животных, морских обитателей, замков, роботов и т. д. В этой стилистике интерес представляет игровая скульптура, созданная Русланом Сергеевым (Ruslan Sergeev). Для формирования крупномасштабных декоративных скульптур с игровой функцией автор использовал множество новых материалов и технологий из области железобетонных и пластика. Все работы Р. Сергеева выполнены в характерной стилистике “биотек”, которая заключается в употреблении для композиции полуабстрактных нео-органических и биоморфных конфигураций из мира животных, морских обитателей, насекомых, растений. Руслан Сергеев создал уже более 90 игровых скульптур, которые поражают размером, формой, цветовым декором и разнообразным игровым функционалом.

В 2001 году в городе Модиин (Израиль) была установлена игровая скульптура “Кузнечик”, которая представляет собой гигантского стилизованного кузнечика, расположенного на площадке из песка в жилом районе города (Рис. 2).

Общая площадь композиции составляет около 500 м<sup>2</sup>, высота – 9 м, масса скульптуры равна 120 т. Скульптура имеет богатый игровой потенциал: по бокам и в задней части фигуры расположены полузакрытые пластиковым кожухом модули для скольжения, отдельно размещены лестничные площадки для подъема на скульптуру. Верхняя часть конструкции имеет обзорную площадку, на которую выходят игровые модули. Спереди и по бокам скульптуры расположены трубчатые лестнично-веерные стальные модули, которые аркой соединяют корпус скульптуры и фундамент игровой площадки. Функционально эти конструкции также являются тренажерно-игровыми элементами скульптуры. Собственно корпус игровой скульптуры создан на основе технологии производства сталефибробетона –

конструкционного материала, одного из разновидностей строительного железобетона, основанного на применении высокой степени армирования и дисперсности арматуры [10, с. 84]. Физическая сущность влияния дисперсной арматуры на физико-механические прочностные характеристики бетона заключается в значительном повышении трещиностойкости под нагрузками и, как следствие, к долговечности изделий из этого материала [3]. Использование сталефибробетона позволило художнику создать игровые скульптуры грандиозных масштабов, причудливых форм и разнообразной функциональной насыщенности.



*Рисунок 2. Р. Сергеев. Кузнечик. 2001. Моддин. Израиль*

Процесс создания своей скульптуры Р. Сергеев описывал следующим образом: “Вначале создается каркас будущей скульптуры, который делается из металлической арматуры и нескольких рядов сетки, куда впоследствии будет залит бетон. Каркас ставится на рельсы, потому что когда эта проволочная форма наполнится бетоном, сдвинуть ее с места просто так уже будет невозможно. Затем, когда бетон застынет, начинается уже собственно художественная работа по декорированию” [5]. Декор наружных и внутренних поверхностей “Кузнечика” был выполнен мозаикой с использованием яркоокрашенной керамики и цветного зеркального стекла, что является общей отличительной особенностью скульптур Р. Сергеева. Насыщенная палитра цветов, блеск и игра их красок создавали потрясающее впечатление на зрителей, казалось, что под солнцем переливается сочными цветами огромная сверкающая драгоценность.

В эстетическом плане стоит отметить, что игровая функция скульптуры Р. Сергеева теряется под грандиозным, фактически монументальным масштабом скульптуры, осязаемой телесностью форм, объемов и изогнутых конфигураций, а также ее избыточной декоративностью. Дети, играющие в пространстве скульптуры, не создают дополнительной изменчивости скульптурной формы, которая остается столь же статично-доминирующей, эффектной и ослепительной. Вся эта композиционно-декоративная избыточность придает скульптуре пафосно-помпезную праздничность и привлекательность, при этом вызывает у обывателя яркие позитивные эмоции, которых так не хватает в жизни. Таким образом, игровая скульптура Р. Сергеева является ярким образцом постмодернистской практики, в которой китчево-игровая претенциозность выполняет для зрителя компенсаторную функцию сублимации и одновременно расширяет для него эстетическую линейку ценностей.

В связи с тотальной коммерциализацией искусства интерес представляют работы Тома Оттернесса (Tom Otterness), в которых автор воплощает китчевую стилистику поп-арта в



классическом скульптурном материале – бронзе. Наиболее значительный комплекс игровой скульптуры Т. Оттернесса установлен на территории международного аэропорта Хамад в г. Дохе (Катар) в 2014 году и является художественным проектом, усилия которого “направлены на расширение искусства за пределы традиционной музейной экспозиции в общественных местах” [13]. Игровая скульптурная композиция представляет собой монументальную серию бронзовых скульптур в виде восьми игровых модулей на трех обособленных площадках пассажирской зоны аэропорта, которые изображают мультипликационных героев в процессе общения и игры друг с другом (Рис. 3).



*Рисунок 3. Т. Оттернесс. Другие миры. 2014. Доха, Катар*

Игровые скульптуры оснащены крутыми спусковыми горками, лестницами, подъемами, пандусами и т. д. В различных областях крупных игровых фигур-модулей располагаются маленькие, высотой до 15–20 см, бронзовые стилизованные фигурки, которые представляют собой занимательных путешественников, выполненных также в стилистике мультипликационных героев. Маленькие герои общаются друг с другом, куда-то спешат с вещами и сумками, с любопытством выглядывают из самых неожиданных мест фигур-монументов, многие из них одеты в традиционную катарскую одежду.

При изготовлении скульптурной композиции был использован комбинированный метод производства, который сочетал бронзовое литье и использование ассортимента готовых форм. Технология изготовления заключалась в следующем: наиболее сложные фрагменты различных элементов скульптурной композиции были отлиты в качестве модулей, игровые пролеты, лестницы, перила, полые фрагменты корпуса фигур изготовлены с использованием бронзовой трубной заготовки и листового профиля. Таким образом, абсолютно все элементы скульптурной композиции выполнены из бронзы. После соединения деталей скульптурной композиции места швов и сочленений были тщательно зачищены, а поверхность равномерно отшлифована.

Для верной интерпретации пластического образа скульптурной композиции следует особо рассмотреть причину выбора автором конечного материала – бронзы. Попутно стоит отметить, что Т. Оттернесс практически все свои работы выполнял в этом материале.

Бронза является классическим скульптурным материалом и позволяет передать в композиции мельчайшие нюансы формы, представить тончайшую детализацию образа и создать профиль любого уровня сложности. Однако пластические образы игровой скульптуры Т. Оттернесса умышленно упрощены и обобщены, сознательно примитивны и намеренно конструктивно односложны; они имеют простые геометрически-элементарные формы, силуэты

фігур стилизовані і виконані без використання мелкої деталізації. Несоответствие возможностей материала и представляемого образа, несоответствие масштабов композиции, рекламный акцент на стоимости (цена каждой из скульптур более миллиона долларов), особенности месторасположения (международный аэропорт Катара – входные ворота самой богатой страны мира по квалификационной таблице Global Finance Magazine [19]) и игровая функция скульптуры являются признаками того, что скульптурная композиция – это осознанный пастиш, ироничная имитация традиционного классического монумента, что полностью отвечает авторскому замыслу.

Центральным образом монументальных бронзовых фигур является легко узнаваемый архетип мультипликационного героя, смешной образ-мэм карикатурного жителя кукольного мира “капиталистического утопизма” [15], основанного на рекламе и СМИ, прибылях и материальной выгоде. Их образы перекликаются с популярными сказочными персонажами, сущностная характеристика является пародией на типажи человеческих образов, а скульптурная композиция в целом представляет аллегорическую сагу-повествование тривиально-примитивных и пошлых историй из нашего социума. Персонажи композиции являются жителями игрового мира, в котором все происходящее является простым, однозначным и воспринимается без рефлексий. Этот мир перекликается с выдуманным миром Уолта Диснея, в месте с тем учитывает жесткую реальность настоящего, например такую, как факт получения сверхприбылей от лоббирования закона о продлении срока действия копирайта для избранных или распространения брендинга героев мифов и сказок на другие группы товарной продукции. Таким образом, типажи образов игровых скульптур являются квинтэссенцией коллективного бессознательного “общества потребления”, сущность которого неразрывно связана с жаждой получения огромных доходов.

Использование бронзы для создания игровой скульптуры само по себе представляется идеальным поступком подлинного художника-постмодерниста, так как является проявлением истинного китча, и направлено, прежде всего, на идентификацию социального статуса заказчика-потребителя, поступок чем-то похожий на бравирование слитками золота в публичном месте. Сознание обывателя “общества зрелища”, в котором счастье, богатство и развлечения являются гражданским идеалом, а предполагаемая подлинность “настоящего искусства” воспринимается с глубоким скептицизмом, с восторгом принимает иронию и гротеск игровой скульптуры Т. Оттернесса. Игровая скульптура, как произведение искусства, демонстрируется в виде откровенного элемента дорогостоящей индустрии развлечения, что выглядит как социальный реализм: общество постмодерна свободно от любых других целей, кроме своего собственного комфортного существования, поэтому получение удовольствия является главным критерием жизни обывателя.

Скульптура всегда присутствовала в публичном пространстве, в парках, местах отдыха, на детских площадках. Она классифицировалась как садово-парковая, была более или менее стилизованной либо декоративной, имела различный уровень фигуративности, ее пластическая форма в той или иной степени соответствовала контексту окружающего пространства. Однако на протяжении всей истории существования скульптуры она представляла собой для публики исключительно объект созерцания и играла роль эстетического сакрального объекта, наделенного неким замыслом и семантикой.

Появление игровой скульптуры как феномена художественной системы постмодернизма связано, с исторической точки зрения, с изменением мировоззрения в искусстве, которое произошло после Второй мировой войны. Более того, в целом эстетика постмодернизма стала ответной реакцией на бессмысленные многомиллионные жертвы войны, на окончательную утрату иллюзий относительно гуманизма и ценностной системы традиционного и модернистского искусства. Радикальная дискредитация всего мироустройства, иерархии, гармонии, порядка и высшего смысла повлекла за собой приход дискурса постмодерна, когда с помощью функции игры, эстетического популизма, коммуникативности, ироничного размывающего контекста был демонтирован статус произведения искусства как средства представления реальности. Произошло уравнивание произведения искусства с вещными объектами рядового бытийного уровня. Со сменой всей

совокупности представлений об искусстве и становлением постмодернистской трактовки произведения искусства изменилась не только пластическая форма скульптуры, но и ее функциональная составляющая. Десакрализация внутреннего и внешнего пространства скульптуры, использование конструктивных особенностей формы в качестве спортивного снаряда, возможность получения удовольствия от подвижных игр в пространстве скульптурной композиции явились положительным ответом на отсутствие внутреннего смысла существования произведения искусства и позитивным вектором развития скульптуры. Игровая скульптура позволила зрителю свободно переходить от уровня отрешенного созерцания произведения искусства к уровню восприятия играющего ребенка, который может развлекаться и получать удовольствие в пространстве скульптуры. Таким образом, ее возникновение находится в одном ряду с первыми опытами демократизации в искусстве постмодерна (поп-арт, нео-дадаизм, поп-музыка) и является проявлением эстетической парадигмы постмодернизма.

Рассматривая развитие игровой скульптуры на примерах работ Э. Мёллер-Нильсена, Р. Сергеева и Т. Оттернесса, можно сделать следующие выводы. Первые опыты создания игровой скульптуры Э. Мёллер-Нильсеном были направлены на моделирование игрового поведения ребенка с помощью пластической формы скульптурной композиции. В его работах звучала позитивная идея создания психологически комфортного и максимально удобного для активной коммуникации и игры скульптурного объекта. Для этой цели использовалась абстрактная форма скульптурной композиции, которая побуждала ребенка к активному фантазированию, развивала воображение, а кажущаяся простота материала подчеркивала удобство и эргономичность конструкции, поощряя ребенка к созданию собственного игрового сценария. Скульптурные композиции Р. Сергеева и Т. Оттернесса, созданные спустя полвека, также имеют разнообразный игровой функционал и представляют интерес для ребенка. Однако в них на первый план выходит расширение линейки позитивных эмоций для членов “общества зрелища и потребления” за счет репрезентации коммерциализации искусства, профессионально-китчевого демонстративного плюрализма, оригинальности и богатства. Одним из технических приемов, позволяющих достичь этой цели, является гротескно-избыточный декор и использование в игровой скульптуре конечных материалов, характеристики которых, подчеркивая эстетическое своеобразие художественно-пластического решения, репрезентуют добавочную коммерческую стоимость арт-объекта и состоятельность заказчика.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Анцупов А. Я. Словарь конфликтолога / А. Я. Анцупов, А. И. Шипилов. – Москва : Эксмо, 2010. – 528 с.
2. Баженова О. Ю. Особенности структуры декоративных бетонов / О. Ю. Баженова, С. И. Баженова. // Успехи современной науки. – 2016. – Вып. 2, 4. – С. 21–23.
3. Вострецов Ф. И. К вопросу о применении сталефибробетона [Электронный ресурс] / Ф. И. Вострецов. – 2012. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.wolwekplus.ru/images/Quest.pdf>.
4. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс. – Москва : Стройиздат, 1982. – 132 с.
5. Живые скульптуры Руслана Сергеева [Электронный ресурс] // Израиль для вас. – 2013. – Режим доступа до ресурсу: <http://il4u.org.il/blog/about-israel/russian-community/zhivye-skulptury-ruslana-sergeeva>.
6. Игнатъев П. П. Неоклассическая декоративная скульптура Санкт-Петербурга из цементных смесей / П. П. Игнатъев. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. – 2014. – № 1. – С. 211–227.
7. Котломанов А. О. Скульптура Великобритании 1945–2000 гг. Проблемы теории и практики пластических концепций : автореф. дис. на сосиск. науч. степ. канд. искусств. : спец. 17.00.04 “Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура” / А. О. Котломанов. – Санкт-Петербург, 2006. – 28 с.

8. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Розалинд Краусс. – Москва : Художественный журнал, 2003. – 320 с.
9. Одноралов Н. В. Скульптура и скульптурные материалы / Н. В. Одноралов. – Москва : Советский художник, 1965. – 188 с.
10. Рабинович Ф. Н. Композиты на основе дисперсно армированных бетонов. Вопросы теории и проектирования, технология, конструкции / Ф. Н. Рабинович. – Москва : АВС, 2004. – 560 с.
11. Тейлор Б. Art Today. Актуальное искусство 1970–2005 / Брэндон Тейлор. – Москва : Слово/Slovo, 2006. – 256 с.
12. Andrews O. Living materials: a sculptor's handbook / Oliver Andrews. – Berkeley, Calif. : Univ. of California Press, 1988. – 348 p.
13. Art exhibitions [Электронный ресурс] // Hamad international airport, Qatar. – 2017. – Режим доступа до ресурсу: <http://dohahamadairport.com/art/playground>.
14. Bilderbok F. Egon Möller-Nielsen. Till lexskulptur [Электронный ресурс] / Fran Bilderbok // Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholm. – 1999. – Режим доступа до ресурсу: [http://www.artotec.se/bakgrund/Egon\\_SU.pdf](http://www.artotec.se/bakgrund/Egon_SU.pdf).
15. Carducci V. Tom Otterness: Public Art and the Civic Ideal in the Postmodern Age [Электронный ресурс] / Vince Carducci // Sculpture. – 2005. – Режим доступа до ресурсу: [http://www.sculpture.org/documents/scmag05/april\\_05/otterness/otterness.shtml](http://www.sculpture.org/documents/scmag05/april_05/otterness/otterness.shtml).
16. Larsson N. Generös konst för unga sinnen [Электронный ресурс] / Nisse Larsson // Dagens Nyheter. – 2003. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.dn.se/insidan/generos-konst-for-unga-sinnen/>.
17. Mills J. Encyclopedia of Sculpture Techniques / John Mills. – Batsford : Art, 1990. – 239 с.
18. Rich J. C. The materials and methods of sculpture / Jack C. Rich. – New York : Reprint of the Oxford University Press, 1947. – 512 p.
19. The Richest Countries in the World [Электронный ресурс] // Global Finance Magazine. – 2016. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.gfmag.com/global-data/economic-data/richest-countries-in-the-world?page=12>.

#### REFERENCES

1. Antsupov, A. Ya. (2010), *Slovar konfliktologa* [Dictionaries conflict resolution]. Moscow, Eksmo. (in Russian).
2. Bazhenova, O. Yu. & Bazhenova, S.I. (2016), *Osobennosti struktury dekorativnykh betonov* [The structure features of decorative concrete]. *Uspekhi sovremennoy nauki* [The success of modern science], Vol. 2, 4, pp. 21–23. (in Russian).
3. Vostretsov, F. I. (2012), *K voprosu o primenenii stalefibrobetona* [On application ferrofibrobeton]. [wolwekplus.ru/images/Quest.pdf](http://www.wolwekplus.ru/images/Quest.pdf). available at: <http://www.wolwekplus.ru/images/Quest.pdf>. (accessed 7 June 2017).
4. Jencks, Ch. (1982), *Yazyk arkhitektury postmodernizma* [Language of architecture of postmodernism]. Moscow, Stroyizdat. (in Russian).
5. Live sculptures of Ruslan Sergeev (2013), *Izrail' dlya vas* [Israel for you], Electron resource [il4u.org.il/blog/about-israel/russian-community/zhivye-skulptury-ruslana-sergeeva](http://il4u.org.il/blog/about-israel/russian-community/zhivye-skulptury-ruslana-sergeeva). available at: <http://il4u.org.il/blog/about-israel/russian-community/zhivye-skulptury-ruslana-sergeeva>. (accessed 7 June 2017).
6. Ignatyev, P. P. (2014), *Neoklassicheskaya dekorativnaya skulptura Sankt-Peterburga iz tsementnykh smesey* [Neoclassical ornamental sculpture of St. Petersburg of the cement mixtures]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of St. Petersburg StateUniversity], Vol. 1, pp. 211–227. (in Russian).
7. Kotlomanov, A. O. (2006), “Sculpture of the Great Britain of 1945–2000 years. Problems of theory and practice of plastic concepts”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Art Studies), 05.15.02, St. Petersburg StateUniversity, St. Petersburg, 28 p. (in Russian).
8. Krauss, R. (2003), *Podlinnost avangarda i drugie modernistskie mify* [Authentic avant-garde and other modernist myths], Moscow, Khudozhestvennyy zhurnal. (in Russian).

9. Odnoralov, N. V. (1965), *Skulptura i skulpturnyye materialy* [Sculpture and sculptural materials]. Moscow, Sovetskiy khudozhnik. (in Russian).
10. Rabinovich, F. N. (2004), *Kompozity na osnovе dispersno armirovannykh betonov. Voprosy teorii i proyektirovaniya. tekhnologiya, konstruktсии* [Composites based on dispersion-reinforced concrete. Questions of the theory and design, technology, construction]. Moscow, ABC. (in Russian).
11. Teylor, B. (2006), *Art Today. Aktualnoe iskusstvo 1970–2005* [Art Today. Actual art of 1970–2005]. Moscow, Slovo/Slovo. (in Russian).
12. Andrews, O. (1988), *Living materials: a sculptor’s handbook*. Berkeley, California, Univ. of California Press. (in English).
13. Art exhibitions (Hamad international airport, Qatar). Available at: <http://dohahamadairport.com/art/playground>. (accessed 7 June 2017).
14. Bilderbok, F. (1999), Egon Möller-Nielsen. Till lexsculpnr. Konstvetenskapliga institution vid Stockholm. Available at: [http://www.artotec.se/bakgrund/Egon\\_SU.pdf](http://www.artotec.se/bakgrund/Egon_SU.pdf). (accessed 7 June 2017).
15. Carducci, V. (2005), Tom Otterness: Public Art and the Civic Ideal in the Postmodern Age. Sculpture. Available at: [http://www.sculpture.org/documents/scmag05/april\\_05/otterness/otterness.shtml](http://www.sculpture.org/documents/scmag05/april_05/otterness/otterness.shtml). (accessed 7 June 2017).
16. Larsson, N. (2003), Generös konst för unga sinnen (Dagens Nyhete). Available at: <http://www.dn.se/insidan/generos-konst-for-unga-sinnen/>. (accessed 7 June 2017).
17. Mills, J. (1990), *Encyclopedia of Sculpture Techniques*. Batsford, Art. (in English).
18. Rich, J. C. (1947), *The materials and methods of sculpture*, New York, Reprint of the Oxford University Press. (in English).
19. *The Richest Countries in the World* (2016), (Global Finance Magazine). Available at: <https://www.gfmag.com/global-data/economic-data/richest-countries-in-the-world?page=12>. (accessed 7 June 2017).

УДК 766+77. 7.0705(477+73)

Оксана Мельник

#### МЕХМЕД ФЕМИ АГА: УЧЕНЬ ГЕОРГИЯ НАРБУТА ЗІ СВІТОВИМ ІМ'ЯМ

*У статті досліджено творчий шлях учня Георгія Нарбута та одного з перших арт-директорів у історії журнального дизайну Мехмеда Фемі Аги (1896–1978). Розглянуто базову мистецьку освіту дизайнера та формування його творчого методу в контексті розвитку як українського, так і американського графічного дизайну. Окремо простежено основні аспекти та принципи роботи над дизайном друкованих видань, зокрема, глянцевиx журналів “Vanity Fair” та “Vogue”.*

**Ключові слова:** Мехмед Фемі Ага, Георгій Нарбут, графіка, журнал, арт-директор, фотографія, дизайн.

Оксана Мельник

#### МЕХМЕД ФЕМИ АГА: УЧЕНИК ГЕОРГИЯ НАРБУТА С ВСЕМИРНО ИЗВЕСТНЫМ ИМЕНЕМ

*В статье исследовано творческий путь ученика Георгия Нарбута и одного из первых арт-директоров в истории журнального дизайна Мехмеда Фемі Аги (1896–1978). Рассмотрено базовое художественное образование дизайнера и формирование его творческого метода в контексте развития как украинского, так и американского*

графического дизайна. Отдельно означено основные аспекты и принципы работы над дизайном печатных изданий, в частности гляцевых журналов “Vanity Fair” и “Vogue”.

**Ключевые слова:** Мехмед Феми Ага, Георгий Нарбут, графика, журнал, арт-директор, фотография, дизайн.

Oksana Melnyk

**DR. MEHEMED FEHMY AGHA: A STUDENT OF GEORGIY NARBOUT  
WITH A WORLD-WIDE KNOWN NAME**

*The article explores the creative path of Mehmed Femi Agha (1896–1978), who was one of the first art directors in the history of magazine design. His contributions to the field of magazine publishing changed the nature of magazine design and redefined the role of the designer and art director. M. F. Agha emigrated from Ukraine at a fairly young age, but the very fact that he obtained his first (and only) professional education precisely at the Ukrainian Academy of Arts and under the guidance of the coryphaeus of Ukrainian graphic arts G. Narbut predetermines the need for rethinking and deeper analysis of his creative posture. The key principles laid down in the graphic workshop of G. Narbut, the technical and aesthetic peculiarities of the works, as well as the general aesthetic and ideological orientations of the artist themselves, became the catalysts for creating a new quality of the Ukrainian printed product and proved the significance of his pedagogical program and the example of M. F. Agha. Relying on his own creative experience and being conscious of the role played by the book in society, G. Narbut focuses his work on the workshop, first of all, on the book graphic arts. Studying at the workshop of G. Narbut began with the perfect mastering of graphic equipment and its correspondence to the working materials. The first stage of practical work was the “discipline” of hands and eyes – copying. The next step in the workshop was to solve a composite task – a combination of font and ornament on a separate page or cover page. This work opened the understanding of the properties of the closed graphic composition, the balance of graphic and font elements. The main task in the work on the cover was the creation of a certain sign element that contains the generalized symbolic content of the book and organically fits with the font and at the same time serves as a decoration of the book. It should be noted that the appeal to historical styles and “past” did not become the basis of the creative method of the Agha, but became a source of inspiration and self-education. The bases of the composition, the understanding of the specifics of the materials and the possibilities of polygraphy, laid in the workshop of Narbut became fundamental knowledge for the future. After graduating he emigrated to Europe, where he practically improved his artistic skills. His work impressed the publisher from New York Conde Nast, therefore, he moves to New York and becomes an art director of three glossy editions. Agha was an exceptional artist, with strong scientific and technical skills. He was a pioneer in the use of sans-serif typefaces, photo montage, duotones and full color photography which he used wherever possible. He was the first designer that spread the images across the gutter and he used full bleed images. The creative achievements and the importance of his activities are the cause of this study. The basic artistic education of the designer and the formation of his creative method in the context of the development of both Ukrainian and American graphic design is considered. The main aspects of the work and principles of the design of printed publications, including the glossy journals “Vanity Fair” and “Vogue”, are followed.*

**Key words:** Mehmed Femi Agha, Georgiy Narbut, graphics, magazine, art director, photography, design.

На тлі української культури перших десятиліть ХХ ст. суттєво зростає статус графіки, яка, у контексті загальноєвропейської переорієнтації мистецтва на “виробничі потреби”, спрямовується у річище нестанкових прикладних форм. Це – пора радикальних змін і у технологічних параметрах поліграфічної продукції, і в естетичних вимогах до друкованих видань. Книга чи часопис сприймають як ідеальне середовище для вирішення новітніх завдань, а проблеми книжково-журнальної графіки стають пріоритетними в образотворчому мистецтві й

залучають до творчої праці велику кількість митців. Особливе місце у процесі становлення нової національної графічної школи належить Георгієві Нарбуту. Він не лише вивів на якісно новий рівень графічне оформлення української книги та поліграфічної продукції, а й мав вплив на ціле покоління українських художників-графіків, покликавши до життя яскраве та непересічне явище українського образотворчого мистецтва – нарбутівську школу. Серед прямих учнів Г. Нарбута виділяється універсальна за діапазоном творчості постава М. Ф. Аги – прихильника конструктивізму та розробника базових принципів сучасного журнального та рекламного дизайну. Ім'я “Dr. Agha” вже стало усталеним у контексті модерного журнального дизайну та увійшло у історію графічного дизайну як одного з перших та найбільш інноваційних арт-директорів.

Творчість М. Ф. Аги українські дослідники досі не розглядали окремо, водночас його ім'я спорадично фігурувало у розвідках 1920-х років, присвячених окремо Г. Нарбуту чи його графічній майстерні в Українській академії мистецтв. Так, на інформацію про М. Ф. Агу в числі безпосередніх учнів Г. Нарбута натрапляємо в працях фундатора українського мистецтвознавства Ф. Ернста [3], сучасників митця Ю. Михайліва [6], М. Бурачека [1]. Фігуруючи поряд з іменами М. Кирнарського, Л. Лозовського, Р. Лісовського та менш відомими М. Бурк й А. Адамською, фрагментарні згадки про Агу лише посилюють потребу ретельного дослідження. Зарубіжні автори Ф. Меггс [10], С. Геллер [8], Р. Ремінгтон [12], Р. Холіс [9], О. Гурова [2] розглядають діяльність та методику роботи М. Ф. Аги у видавничій справі, аналізують новації та принципи роботи над журналом у контексті загального розвитку світового й американського графічного дизайну [10; 8; 12; 9; 2]. Водночас, питання мистецької освіти дизайнера залишається нерозкритим.

Мета статті – простежити життєвий і творчий шлях М. Ф. Аги, виявити основні аспекти базової мистецької освіти дизайнера та формування його творчого методу; простежити принципи роботи над дизайном друкованих глянцеви́х видань у США.

Народився М. Ф. Ага в Миколаєві 1896 р. у родині турецького торговця. Першу професійну освіту здобував у Києві на економічному факультеті політехнічного інституту, а в 1917-му долучив до занять у графічній майстерні Георгія Нарбута в новоствореній Українській академії мистецтв (УАМ). Період навчання в УАМ був нетривалим (Г. Нарбут помер у 1920 р., відтак більшість учнів, у тому числі М. Ф. Ага виїхали з Києва), проте дуже плідним. Не лише навчання, а й загальна атмосфера київського середовища, де пробуджувалось і кипіло мистецьке життя, а молодь об'єднувалась у “футуристичні” гуртки й товариства, гартуючи себе, за висловом П. Ковжуна, “ідейно”, “...бо ж обмін ішов і думками, і досягненнями, й інтересами, і працею”, спонукаючи до розвитку та творчості [4, с. 66]. Викладання в майстернях УАМ було характерним відмінним від офіційного академічного методу навчання педагогічним підходом. Тут продовжився методичний принцип О. Мурашка, апробований у навчальному процесі Київської малювальної школи, – щодо суто індивідуального розвитку здібностей кожного окремого учня відповідно до його характеру та симпатій [7, с. 161]. Система індивідуальних майстерень давала студентам змогу вільно обирати творчих керівників та переходити з однієї майстерні в іншу. На відміну від традиційної академічної освіти, що розвивала лише “вищі” станкові форми мистецтва, навчальна система УАМ надавала значної ваги розвитку його декоративних форм, вивченню художньо-промислового та народного мистецтва, синтетизм яких став фундаментальною базою для розвитку дизайну. Вагомою засадою “нетрадиційності” навчання в УАМ була фактична першочерговість засвоєння специфіки матеріалу, оволодіння загальними законами образотворчого мистецтва, як це згодом реалізували в програмі школи Баухауз. У майстернях студенти вивчали й аналізували історичні пам'ятки, працювали в техніці та виконували композиційні вправи. Система викладання у майстернях чітко не розмежовувала практичне вивчення декоративно-ужиткових та образотворчих видів мистецтва, даючи змогу максимально глибоко осягнути специфіку обраної професії [5, с. 32]. Відповідно до основних освітніх засад академії була і діяльність майстерні графіки під орудою Г. Нарбута. Покладаючись на власний творчий досвід та усвідомлюючи роль, яку відіграє книга у суспільстві, Г. Нарбут зорієнтовує роботу в майстерні, передусім, на книжкову графіку. Навчання починалося з досконалого засвоєння графічної техніки та її

відповідності матеріалам. Першим етапом практичної роботи було “дисциплінування” руки та ока – копіювання. Подальший крок розв’язання композиційного завдання – поєднання шрифту та орнаменту на проекті окремої сторінки чи обкладинки. Ця робота відкривала розуміння властивостей замкненої графічної композиції, урівноваженості графічних та шрифтових елементів. Основним завданням у роботі над обкладинкою було створення певного знакового елементу, що не лише вміщує узагальнений символістичний зміст книги, а й органічно в’яжеться зі шрифтом та служить окрасою книги, маючи декоративну форму і мистецьке виконання. Варто зазначити, що апеляція до історичних стилів та “минувшини”, на які опирався в роботі Г. Нарбут, хоч і не лягла в основу творчого методу М. Ф. Аги, стала джерелом натхнення й самоосвіти, а основи композиції і розуміння специфіки матеріалів та можливостей поліграфії, без сумніву, були фундаментальними знаннями для роботи у сфері поліграфічної продукції.

Отже, після смерті Г. Нарбута, на початку 1920-х рр. М. Ф. Ага виїхав до Західної Європи, де зупинився в Парижі, вивчаючи мови в Інституті національних досліджень та цивілізацій східних країн (INALCO) і працюючи в художній студії рекламної агенції “Dorland”. Із 1928 р. М. Ф. Ага зайняв посаду помічника художнього редактора, відповідаючи за макетування німецького варіанта глянцею “Vogue” видавця Конде Наста. Дизайни і макети Аги зацікавили власника видавництва, якого вже не влаштувала “стара школа декоративності, класичних шрифтів та щільної верстки”, котру продовжував упроваджувати художній редактор американського “Vogue” Х. Кемпбелл [8]. Ага переїхав у 1929 р. до Нью-Йорка, де став арт-директором трьох глянцевих журналів видавництва “Conde Nast”: “Vogue”, “Vanity Fair” і “House&Garden”. Арт-директор – термін, який у той час лише почали використовувати у видавничій сфері для означення діяльності фахівця, котрий відповідає за візуальний стиль і зображення в друкованих виданнях, рекламі, на телебаченні. Його функція полягає у створенні загального дизайну та координації роботи всього колективу в різних сферах – від художньої до технічної. На посаді арт-директора М. Ф. Ага стрімко втілював ряд технічних та художніх новацій, що заклали основи сучасного підходу до журнального дизайну. Можемо виділити наступні базові засади, на яких Ага будував усю творчу концепцію.

- досконала композиція (київський досвід);
- апеляція до елегантності та розкоші у зображеннях (французький досвід);
- конструктивізм та функціоналізм (німецький досвід).

Укорінення у творчий метод Аги естетики німецької “Нової типографіки” бачимо з його звернення до дизайнерів: “Храм конструктивізму наповнений скарбами, тому рекомендується комерційному дизайнеру як джерело натхнення” [12, с. 25; 11]. Крім того, він спонукав їх якомога частіше відвідувати музеї, щоб освіжити голову і надихнутися творами видатних майстрів [9, с. 98]. Ця методика буквально відтворює методу Г. Нарбута, який водив своїх учнів у історичні музеї, архіви друкарської школи Печерської Лаври, заохочуючи їх до ознайомлення з необхідними для подальшої праці першоджерелами. Крім того, ключовим досягненням і запорукою успіху дизайнера було проникнення в суть синергії дизайну та редакційної роботи. Ага шукав насамперед зв’язки між словом та зображенням, візуалізуючи суть повідомлення через парадоксальний заголовок, серію фотографій і влучні підписи. На думку Аги, в редакційному процесі принципово важливою є відповідність між візуальною та вербальною подачею будь-якої статті, тому гостра й цікава за змістом публікація не може бути повноцінно відтворена одноманітною та сухою версткою.

Основними сферами для експериментів та впровадження новаторських концепцій Аги були: 1) типографіка та верстка; 2) зображення; 3) загальна композиція видання. Ага радикально змінив підхід до формування макета журналу. Типографіка була спрощена і максимально систематизована, а усі елементи розворотів, що не мали конкретної функції (вертикальні й горизонтальні лінійки між колонками), дали місце простору та “повітрю”. Ага ввів на зміну антикві гротески, зокрема, шрифт П. Реннера “Futura”; для заголовків використовував літери тільки нижнього реєстру; тексти довільно розміщував на розвороті, а самі розвороти сприймалися як єдиний візуальний ряд, а не серія окремих сторінок. Ага довів,



що заголовок у кінці сторінки сприймається не гірше, ніж на початку, а читабельність тексту малого кеглю посилюється великими пробілами та незадрукованим простором розвороту.

Важливою новацією Аги було впровадження фотографії як домінуючої техніки ілюстрування. Схильність до експерименту призводила до нових форм макетування за допомогою фотопроцесів. Ага впровадив фотомонтаж та “віялові” фотозображення, що, послідовно змінюючись, проходять через розворот, створюючи ілюзію руху та розповіді. Для експериментів з фотографіями у видавництві було створено фотостудію, де Ага з професійними фотографами експериментував із ефектами освітлення, тонування, кадрування та друку. Саме під керівництвом Аги вперше в історії у 1932 р. вийшов журнал (“Vogue”) з повноколірною фотографією на обкладинці. Для максимального ефекту Ага використовував зображення і на останній сторінці обкладинки [9, с. 99]. Цікаво, що результатом експериментів у фотостудії стали фотозображення такої візуальної чіткості та якості (за рахунок контрасту й світлотіні), що виникло поняття суперреалізму, відомого у рекламі як “методика високих продажів” [2, с. 10]. У цей період у сфері рекламного дизайну в США часто використовували ключове слово – “елегантність”, і саме це визначення найкраще характеризує творчість Аги. Його робота в журналі “Vanity Fair” позначена також співпрацею з блискучими художниками-модерністами, зокрема Паоло Гарретто, Фортунато Десперо, Раулем Дюфі; до оформлення обкладинок “Vogue” Ага залучив художників Едуардо Гарсія Беніто, Сальвадора Далі, Хуана Міро. Сатиричні ілюзії на обкладинках у дусі кубізму, футуризму, ар деко не лише створювали влучний, максимально дієвий візуальний посил, а й давали журналові змогу вийти за межі цільової аудиторії домогосподарок.

Ще однією важливою новацією М. Ф. Аги став підхід до формування загальної композиції журналу. Він нівелював корінцеве поле, коли було потрібно, переносив через лінію розвороту одночасно кілька статей; максимально розширив поля які, водночас, нівелював фотографіями поданими під обріз. Результатом таких новацій став “ландшафтний” формат розвороту – динамічний, асиметричний, водночас урівноважений за рахунок тонкого балансу і законів композиції. Такі новаторські підходи й експерименти в журнальному та рекламному дизайні досі є базовими у видавничій практиці. Авторитет М. Ф. Аги сприяв тому, що у 1935 р. він став президентом Клубу арт-директорів у Нью-Йорку, а в 1953–1955 рр. очолював Американський інститут графіки (AIGA) [11].

Загалом, можемо підсумувати, що досягнення і творчий шлях Мехмеда Фемі Аги видають у ньому не лише непересічну творчу особистість, інтелектуала та фахівця своєї справи, а й виводять у ряд найзначніших імен світового графічного дизайну. Методи роботи Аги як арт-директора з підлеглими, новаторське переосмислення графічної площини та вимогливий підхід до композиції, тривалий пошук найкращого візуального відповідника до будь-якого тексту, повідомлення чи ідеї – такі засади праці Аги віддзеркалюють базові педагогічні засади Г. Нарбута у спілкуванні зі своїми учнями. Незважаючи на те, що М. Ф. Ага емігрував з України у порівняно молодому віці, той факт, що він перший та єдиний здобув фахову освіту саме у стінах УАМ та під керівництвом корифея українського графічного мистецтва Г. Нарбута, зумовлює потребу переосмислення і глибшого аналізу його творчої постави.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бурачек М. Спогади про Г. І. Нарбута / М. Бурачек // Бібліологічні вісті. – 1927. – № 1. – С. 91–101.
2. Гурова Е. Храм елегантного конструктивізму / Е. Гурова // Дизайн и технологии. Москва : МГУДТ. – 2013. – № 37. – С. 6–12.
3. Ернст Ф. Георгій Нарбут та нова українська книга / Ф. Ернст // Бібліологічні вісті. – 1926. – № 3. – С. 5–35.
4. Ковжун П. Василь Крижанівський, 1891–1926 / П. Ковжун // Українське мистецтво. – 1926. – № 3. – С. 66.
5. Лагутенко О. А. Українська книжкова обкладинка першої третини ХХ століття. Стилiстичні особливості художньої мови / О. А. Лагутенко. – К. : ВПІ ВПК Політехніка, 2005. – 124 с.

6. Михайлів Ю. Фрагменти спогадів про Г. І. Нарбута / Ю. Михайлів // Бібліологічні вісті. – 1926. – № 3. – С. 46–51.
7. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст. [Текст]: Структурування, методологія, художні позиції / Р. Шмагало ; Львівська національна академія мистецтв. Факультет історії та теорії мистецтв. – Львів : Українські Технології, 2005. – 528 с. : іл.
8. Heller S. Icons of Graphic Design / S. Heller, M. Ilić. – London : Thames & Hudson, 2001. – 224 p.
9. Hollis R. Graphic Design. A Concise History / R. Hollis. – London : Thames & Hudson, 2002. – 232 p.
10. Meggs P. A History of Graphic Design / P. Meggs. – New York: John Wiley & Sons Inc., 1998. – 510 p. Електронна версія: <https://www.scribd.com/doc/111764736/A-History-of-Graphic-Design-Philip-B-Meggs>
11. Mehemed Fehmy Agha // AZ Project. Електронний ресурс. Режим доступу : <http://az-project.org/en/designers/mehemed-fehmy-agma-2/>
12. Remington R. and Hodik, B. Nine Pioneers in American Graphic Design / R. Remington and B. Hodik. – Cambridge, Mass. : MIT Press, 1989. – 179 p.

#### REFERENCES

1. Burachek, M. (1927), *Spogady pro G. I. Narbuta* [Memories of G. I. Narbut], *Bibliologichni visti* [Bibliologic news], no. 1, pp.91–101. (in Ukrainian).
2. Gurova, E. (2013), *Khram elegantnogo konstruktivizma* [Temple of elegant constructivism], *Dizayn i tekhnologii* [Design and technology], Moscow, MGUDT. no. 37, pp. 6–12. (in Russian).
3. Ernst, F. (1926), *Heorhii Narbut ta nova ukrainska knyha* [Georgy Narbut and a new Ukrainian book], *Bibliologichni visti* [Bibliologic news], no. 3, pp. 5–35. (in Ukrainian).
4. Kovzhun, P. (1926), *Vasyl Kryzhanivskiy, 1891–1926* [Vasyl Kryzhanivsky, 1891–1926], *Ukrainske mystetstvo* [Ukrainian art], no. 3, p. 66. (in Ukrainian).
5. Lagutenko, O. (2005), *Ukrainska knyzhkova obkladynka pershoi tretyny KhKh stolittia. Stylistychni osoblyvosti khudozhnoi movy* [Ukrainian book cover of the first third of the twentieth century. Stylistic features of artistic language] Kyiv, VPI VPK Politekhnik. (in Ukrainian).
6. Mykhailiv, Yu. (1926), *Frahmenty spohadiv pro H. I. Narbuta* [Fragments of memories about G. I. Narbut], *Bibliologichni visti* [Bibliologic news], no. 3, pp. 46–51. (in Ukrainian).
7. Shmagalo, R. (2005), *Mystetska osvita v Ukraini seredyny XIX – seredyny XX st. [Tekst]: Strukturuvannia, metodolohiia, khudozhni pozytsii* [Art education in Ukraine in the middle of the XIX – mid XX century: Structuring, methodology, artistic positions], Lviv, Ukrainski Tekhnolohii. (in Ukrainian).
8. Heller, S. and Ilić, M. (2001), *Icons of Graphic Design*, Thames & Hudson, London. (in English).
9. Hollis, R. (2002), *Graphic Design. A Concise History*. Thames & Hudson, London. (in English).
10. Meggs, P. (1998), *A History of Graphic Design*, John Wiley & Sons Inc., 510 p, available at: <https://www.scribd.com/doc/111764736/A-History-of-Graphic-Design-Philip-B-Meggs> (in English).
11. Mehemed Fehmy Agha – First Art Director // AZ Project, available at: <http://www.magazinedesigning.com/mehemed-fehmy-agma-first-art-director> (in English).
12. Remington, R. and Hodik, B. (1989), *Nine Pioneers in American Graphic Design*. Cambridge, Mass. MIT Press. (In English).

УДК 76. 038. 532: 7. 071. 1(477) “1920–1930”

Дарина Метельницька

### ПЕЙЗАЖИ АНАТОЛІЯ ПЕТРИЦЬКОГО 1920–1930-Х РОКІВ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МІСЬКИХ МОТИВІВ У ВІТЧИЗНЯНОМУ ЖИВОПИСІ

*У статті проаналізовано пейзажну творчість А. Г. Петрицького 1920–1930-х років. Виявлені особливості еволюції пейзажного живопису художника на основі збережених досьгодні творів. Окреслено особливості впливів різних мистецьких течій на пейзажну модель майстра і взаємозв'язок міських краєвидів Петрицького й театральної декорації. Досліджено основні мотиви у пейзажі художника та різновиди краєвидів митця у межах усталеної в мистецтвознавстві типології.*

**Ключові слова:** пейзаж, камерна лінія, міські мотиви, ліро-епічна лінія, панорамний принцип зображення, декоративізм, умовний колорит, складний колорит.

Дарья Метельницкая

### ПЕЙЗАЖИ АНАТОЛИЯ ПЕТРИЦКОГО 1920–1930-Х ГОДОВ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ГОРОДСКИХ МОТИВОВ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖИВОПИСИ

*В статье проанализировано пейзажное творчество А. Г. Петрицкого 1920–1930-х годов. Определены особенности эволюции пейзажной живописи Петрицкого на основе сохранных до сегодняшнего времени произведений. Очерчиваются особенности влияний разных течений искусства на пейзажную модель мастера и взаимосвязь городских пейзажей Петрицкого и театральной декорации. Исследуются основные мотивы пейзажей художника и разновидности пейзажей творца в рамках устоявшейся в искусствоведении типологии.*

**Ключевые слова:** пейзаж, камерная линия, городские мотивы, лиро-эпическая линия, панорамный принцип изображения, декоративизм, условный колорит, сложный колорит.

Darina Metelnytska

### ANATOL PETRYTSKY'S LANDSCAPES OF 1920–1930'S IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT OF URBAN MOTIFS IN NATIONAL PAINTING

*The article is dedicated to Anatol Petrytsky's landscapes of 1920–1930's. This genre was not dominant in the works of the artist. Moreover, many samples have not reached our time. This publication sheds the light on the features of the evolution of landscape painting according to the artist's stored samples. The particular qualities of influences of the different artistic trends on the master's landscape model and the relationship between Petrytsky's urban landscapes and theatrical scenery are shown. The basic motifs in artist's landscape, and landscape types within the established in art criticism typology.*

*The interest to the easel paintings, particularly to landscape painting, goes through the entire master's creative life. Despite his busy life in the theater, Petrytsky in Kharkiv's and the first Kyiv's period (1920–1930) gave dominant attention to his painting, working on landscapes, portraits and still lifes for several hours a day. A painter determined easel art as a foundation for theatrical decoration. Particular attention to the easel art forms can be traced from the time of Petrytsky's studying in art school, because then works of Oleksandr Murashko and Fedor Krichevskiy greatly influenced on the formation of the young artist. In the future, in the Moscow period, he continued his studies of easel painting in the Drevina-Udaltsov's studio of the VHUTEMAS, notwithstanding the total domination in the art of that time the monumental and decorative forms, that had more functional value and were identified as priority by the state policy, while the value of easel painting was downplayed.*

*Lyrics, appeal to the panoramic image, depiction of the unassuming corners of the urban environment are the major trends, which characterized the Petrytsky's landscapes of 1920–1930's. In some works decorativeness and flatness, crossing with the language of the theatrical decorative art are traceable. Some theatrical scenery Petrytsky in form and theme continued improvements landscape painting of artist.*

*The artist in his creative landscape turned to rethinking of impressionism and post-impressionism tendencies, to avant-garde practices; local color, convention of images and range of landscapes motives it is an appeal to the European artists, such as Deren and Utrillo.*

*Landscapes of A. Petrytsky stand apart from other Ukrainian artworks, because on the one hand, the artist is interested in urban motifs, on the other hand, artist does not glorify urban achievements and development of the industry in his works, but, unlike ideological followers of realistic painting, whose views are mostly rustic, Petrytsky resorts to the depiction of the environs and cluttered backyard, sometimes to the rural landscape, that are filled in his work with special dreamy colors, but even there author depicted altered states of nature, as the storm sky, the sunset ("From the work" (1938), "Morning Watering-place" (1935), which bring the master to the romantic tradition. The artist in his landscapes is the continuator of this line, but sometimes his landscapes (including "Evening Kharkiv" (1934–1935), "Kharkiv's Corner" (1925), despite the chosen simple motif, are romanticized in their mood.*

**Key words:** *landscape, lyrical line, urban motifs, epic lyric-line panoramic image principle, decorativeness, conditional flavor, complex flavor.*

Пейзажний жанр в українському образотворчому мистецтві має свою традицію. До XIX століття краєвид у вітчизняному живописі не виокремлювався у самостійний жанр, а виконував функцію тла для фігуративних композицій (зокрема, портретів) і жанрових полотен або ж другорядного елементу ікон. Із утворенням малярських осередків у XIX столітті (Київська рисувальна школа, Художньо-промислова школа у Львові) відбулося піднесення згаданого жанру образотворчого мистецтва. Український пейзаж набув самостійного ідейно-естетичного значення і своєрідного образотворчого ладу. Особливістю краєвидів, що датовані серединою та другою половиною XIX століття, є ліризм і звернення до сільських (рустикальних) мотивів, суголосність ряду робіт митців національної пейзажної школи з ідейними настановами передвижництва (К. Трутовський, П. Левченко, М. Пимоненко, В. Орловський). Проте у перших декадах XX століття пейзажисти почали ламати усталені канони реалістичного напрямку, долучаючись до світових тенденцій. Художники XX століття прагнули відобразити міське середовище та створити свою неповторну образотворчу модель (впливи імпресіонізму й постімпресіонізму, авангардні експерименти). Цим пояснюються звернення митців до стилістики новітнього європейського мистецтва. Утвердження нової проблематики в межах вітчизняного пейзажу пов'язане з появою в творчості певних майстрів міських мотивів. Подеколи живописці вдавалися до поетизації міських невибагливих куточків (камерна лінія у творчості Г. Світлицького, М. Бурачека, І. Труша, А. Маневича, І. Іжакевича), інколи – до уславлення індустріалізації та стрімкого розвитку урбаністичного середовища (епічна лінія). Саме ліричної камерної лінії як у контексті авангардних пошуків (1920–1930-ті), так і в межах реалістичної традиції (1950-ті) дотримувався у пейзажній творчості відомий український митець Анатолій Петрицький.

Анатолій Петрицький був тим майстром-універсалом, який у своїй творчій біографії звертався до різних жанрів. Чільне місце в доробку художника займає театральна декорація. Станкове мистецтво у творчості Петрицького певного часу відійшло на другий план, хоча митець неодноразово звертався до журнальної графіки, сюжетно-тематичної картини, графічного та живописного портрета, натюрморту, монументальних панно.

Пейзаж займає у спадщині А. Петрицького другорядне місце, оскільки звернення до цього жанру були спорадичними. Однак дзвінки та яскраві краєвиди живописця часто ставали підґрунтям до театральної декорації – адже у цій царині майстер працював найплідніше все своє життя.

Міські та рустикальні краєвиди А. Петрицького потребують окремого дослідження, адже висвітлені у фаховій літературі лише побіжно. Фактично всі наукові праці, присвячені майстру, стосуються насамперед його театральньо-декоративного доробку. Це пояснюється тим, що вклад митця у дану царину залишається неоцінним. Проте певна когорта мистецтвознавців та культурних діячів – сучасників художника, чії праці датовані серединою ХХ століття (А. Драк, В. Харченко, З. Фогель, Д. Горбачов, П. Цибенко, О. Борщаговський та ін.) слушно визначали, що Петрицький навіть у театрі був живописцем. Сам митець писав про те, що відчуває нагальну потребу реалізовувати себе як живописець-станковист, однак робота художника театру займає багато часу та потребує величезних зусиль.

Варто зазначити, що науковці лише побіжно розглянули у своїх роботах пейзажі А. Петрицького. Зокрема, цього питання торкнулись у монографіях Д. Горбачов [4] та І. Врона [16]. Поодинокі згадки у статтях і нарисах, що стосуються пейзажів митця, датовані другою половиною ХХ століття (статті В. Габелко [3], Д. Горбачова [5], О. Журавель [9], О. Климчука [11], Ю. Ятченко [22]).

Тим часом, на основі збережених зразків пейзажного жанру А. Петрицького можна виявити певну зміну тематики та емоційних особливостей творів, над якими митець працював протягом 1920–1930-х років.

Мета статті – виявити ключові риси образотворчої мови краєвидів Анатолія Петрицького 1920–1930-х років та проаналізувати особливості взаємозв'язку пейзажної творчості автора з тенденціями тодішньої доби.

Анатолій Петрицький працював у станковому пейзажі протягом чотирьох десятиліть (1910–1950-ті роки). За цей час відбулися вагомі зміни образно-стильових рис полотен.

На ранньому етапі (1910-ті роки) творчість митця була позначена імпресіоністичними впливами, власне, тоді творча манера художника ще тільки формувалась і А. Петрицький спирався на досвід своїх попередників у мистецтві й старших сучасників. Зокрема, на становлення творчої моделі Петрицького-пейзажиста неабияк вплинуло навчання у Київському художньому училищі (рік вступу – 1912). На той час тамтешній кістяк викладацького складу становили класики передвижництва та визнані метри українського мистецтва: І. Селезньов, М. Пимоненко, Г. Дядченко, Г. Крюгер-Прахова, В. Менк, Х. Платонов тощо. Методики викладання у КХУ калькували програми Академії мистецтв у Петербурзі, тому навчання відбувалося за пізноакадемічною схемою. Проте Петрицький-експериментатор мав дієву натуру і не збирався бездумно сприймати прищеплені академічним навчанням принципи: митець протиставляв себе нудній пасивності мислення і зашкарублості застарілих передвижницьких станкових форм. Тогочасними взірцями у мистецтві стали для молодого творця його вчителі в училищі – Олександр Мурашко та Федір Кричевський, які у своєму мистецтві переосмислювали досвід імпресіонізму та модерну.

Про пріоритети А. Петрицького у мистецтві його учень С. Григор'єв згадував: “Петрицький безмежно любив живопис, але живопис справжній. Високий. Живопис реальний, матеріальний і живий. Ненавидів він будь-яку ілюзорність, підробку, колірні міражі, тушовочку і лесировочку. Недаремно ж любив Рембрандта, Курбе, Сезана, Сурикова, Кончаловського (у Кончаловського він навчався і зберіг до нього повагу на все життя). Петрицький багато перейняв у Кричевського. В свою чергу, Кричевський говорив про нього: “Анатолій – живописець божою милістю, рідкісний дар незбагненого чуття кольору!” [6, с. 56].

Перший біограф Петрицького Є. Кузьмін наголосив на впливах імпресіонізму та постімпресіонізму на станкову систему художника: “У царині професійного живопису для А. Петрицького все різко змінюється після ознайомлення з творчістю таких художників, як Е. Мане, К. Моне, Е. Дега, П. Сезанн та В. ван Гог. Вивчивши манеру імпресіоністів і постімпресіоністів, митець починає писати чистими, незмішаними фарбами, довідується про теорію розкладу кольорів, про сприйняття світу не в тих застиглих нерухомих формах, а в самому рухові життя, в тремтливому коливанні світла, що огортає всі видимі форми. Він дізнається, що ні фабула, ні зміст, а, власне, світло і колір можуть стати предметом досягнення художньої творчості” [12, арк. 7–8].

За свідченням сучасника А. Петрицького, живописця та мистецтвознавця І. Врони: “З 1920-х років Петрицький виступає у живописі, переважно станковому. Тематична картина посідає у його творчості провідне місце” [16, с. 15].

Варто хоча б побіжно зазначити, що за час навчання у Москві (1922–1924), Петрицький створив низку міських пейзажів, що нагадували манеру Дерена (вислів В. Хмурого). Але більшість із них не дійшли до нашого часу. Художник не випадково обрав для навчання майстерню Древіна-Удальцової, адже у період тотального панування конструктивізму, декоративно-прикладного мистецтва, у часи, коли образотворчість набувала функціонального значення, коли точилися дискусії про те, що станкові форми відживають своє і скоро зникнуть, відбувалося творче становлення Анатолія Петрицького, для якого станковий живопис набував особливого і первинного значення, адже на підґрунті станкової творчості вибудовувалася художня модель молодого майстра як театрального декоратора. Невипадково у Москві Петрицький шукав товариства живописців – Лентулова, Осьмеркіна, Кончаловського, Машкова. І вже пізніше, у 1934 році художник наголосив на цьому у промові, датованій 1934 роком: “Я хочу спинитись також на умовах нашої роботи <...> не зовсім забезпечені ми майстернями та добрими фарбами, і це заважає нам досягти тої високої якості нашої роботи. <...> Адже ненормально, що наші художники працюють за своїм фахом не щодня. От я, заслужений художник, – я віддаю свій час, головним чином, театрові, і тільки через це у мене лише дві картини. По суті, я повинен працювати в малярстві 6–8 годин на день і то щодня” [19, с. 96]. Цю тезу можна інтерпретувати таким чином: Петрицький не вважав станковий живопис сферою другорядною; як митець універсальний, художник мав хист до театрального мистецтва, а проте волів би виявляти себе більше як станковий майстер. У цій же публікації Петрицький наголосив, що за станом на 1934 рік може визначити три періоди власної творчості. Перший, учнівський, етап тривав до 1918 року і закінчився того ж року пожежею. Другий період завершився 1924 року в Москві, де згоріли всі живописні роботи, які Петрицький “з упертістю робив шість років”. Можна сказати, що зразків станкової творчості митця залишилося вельми мало. Активну працю майстра у станковому живописі підтверджують сучасники Петрицького, зокрема, його перший біограф Василь Хмурий (Бутенко) у публікації в журналі “Всесвіт” (1925). Саме Хмурий слушно наголосив на використанні арсеналу кубізму (в ранніх портретах) та впливах Дерена (коричневисть барв) у ранніх жанрах та етюдах Петрицького. На початкових етапах творчості (1910–1920-ті роки) живопис митця був позначений кубістичним розумінням формотворення, а колорит характерний тяжінням до монохромності (ця тенденція ранніх 1920-х рідкісна у пізніших роботах). Стосовно “тонкого й напруженого бачення барви” – з Хмурим можна погодитись, адже це прояв творчого світогляду Петрицького. Звісно, композиційні пошуки художника поєднали у собі вивчення сезаністської та деренівської моделей (коричневі барви, живописна модуляція). Розділяємо погляд Хмурого, котрий пошук Петрицького на початку 1920-х років визначив як знаходження власного розуміння міського пейзажу. Згадані художники, які становили московське коло спілкування Петрицького (Лентулов, Осьмеркін, Кончаловський, Машков), активно експериментували з трактуванням міської мотивіки у своїх краєвидах. Впливи живописних робіт подібного гатунку відчуваються у таких творах Петрицького, як “Пейзаж Сухумі” (1925), “Куточок Харкова” (1925), “Гавань” (1930).

Доцільно зауважити, що Петрицький був новатором у тенденціях, притаманних його баченню міського краєвиду, адже в українській історії 1920–1930 роки – це доба формування міського середовища, тому й не дивно, що навіть на той час пейзаж залишався цілком рустикальним. В. Бутенко пише: “Наш краєвид ще не посідає ознак часу, він ще розмаїтий з перевагою старих елементів, чужих сучасному динамізмові й своєрідній величності індустрії. Однак художник Петрицький не цурається краєвиду навіть своїми полотнами краєвидів “Міст” і “Місто”, викриває до певної міри своє розуміння сучасного стилю. В краєвиді “Місто” виразно підкреслено тенденцію надати нашому міщанському краєвидові рис великого індустріального міста. Взяті триповерхові будівлі на горі й підсилено контрастами з маленькими під горою. Краєвид відбиває реальністю, а радісні яскраві барви його (щось трохи від імпресіонізму) біжать, як наші дні, повні надій на прийдешнє” [2, с. 22].

Десятиліття 1920–1930-х років, в якому Петрицький почав активно працювати над пейзажем, позначене боротьбою між різними мистецькими угрупованнями. У той час, за висловом дослідника пейзажного живопису О. Журавля, загальнорадянська тенденція відмови від станкових форм на користь монументальних відчувалась і в українському мистецтві: “Деяка частина творчої інтелігенції, віддаючи перевагу монументальному жанру та політичній графіці, заперечувала необхідність розвитку станкової картини. А звідси, закономірно, й пов’язаних з нею жанрів. Потрапив у розряд “непридатних” і пейзаж” [9, с. 22]. Варто зазначити, що хоча на той час у межах пейзажного жанру ми бачимо розвиток чистого урбанізму – сцени будівництва фабрик, заводів, промислові об’єкти, у Петрицького подібні зразки є радше винятком, аніж правилом (це деякі пейзажні замальовки воєнного часу, зокрема, “Відбудова Дніпрогесу” (1945) і “Запоріжжя. Завод” (1940-ті роки).

У 1920–1930-ті роки художники прокладали шлях до реалістичного методу в мистецтві пейзажу, однак звертались і до мистецького апарату постімпресіонізму й авангардних експериментів у живописі. А *традиційний* пейзаж (найчастіше це були пейзажі-картини, сільські краєвиди) – у втіленні таких майстрів, як Г. Дядченко, К. Костанді, відживав своє. Молодша генерація митців (Г. Світлицький, М. Бурачек, І. Труш, А. Маневич, Й. Сорохтей, І. Їжакевич) повно представляли *ліричну лінію в пейзажі* 1920–1930 років, але їхнє художнє виховання в рамках вітчизняного реалістичного пейзажу все ж таки не завадило впровадженню нових змістів, відповідних добі. Розвивались як суто лірична *камерна лінія*, так і *ліро-епічна з панорамним принципом зображення*.

Якщо раніше образ міста не набув у мистецтві такого поширення, бо у творчості відомих пейзажистів (П. Левченко, С. Світославський, М. Беркос) фігурував *сільський краєвид*, то, за твердженням О. Журавля, у 1920–1930-ті роки “в зображенні міста переважало соціальне трактування або побутовий підхід, що проявилось у культивуванні задвірків, захаращених околиць” [9, с. 24].

Визначаючи властивості тогочасних пейзажів Петрицького, доцільно сказати, що майстра не оминуло захоплення *міською мотивікою*, адже саме в той час художники закладали підвалини *українського міського пейзажу*. Проте міські мотиви в пейзажах А. Петрицького поперше, співіснують з рустикальними, а по-друге, поетизують міське середовище, а не спрямовані на фетишизацію урбаністичних новацій, як у інших радянських живописців. Петрицький – парадоксальний автор. З одного боку, маємо справу з милуванням містом, яке поринає у буйній рослинності, але часом деякі зразки сповнюються атмосферою тривоги, неспокою.

Наполегливу працю митця над станковими зразками у харківський та київський періоди (1920–1930-ті роки) засвідчила у спогадах Лариса Петрицька. Дружина художника згадувала, що навесні 1925 року вони з Анатолем Галактіоновичем приїхали до Харкова і поселились у Жаткінському провулку, де мешкали співробітники театру імені І. Франка. Петрицький був настільки невгамовним художником, що відразу ж почав працювати: “Першу живописну роботу в Харкові він писав на березі річки Лопань: горбатий міст через річку, який був поблизу нашого дому. Опісля він писав етюд у внутрішньому ґанку, тобто паркан, хвіртку і усе, що бачив з вікна нашої кімнати. Цей етюд він подарував художнику Самокишу, який відвідував нас в тому ж 1925 році, по приїзді до Харкова” [20, арк. 1]. Лариса Петрицька згадувала й про те, що художник працював над пейзажами 2–3 години щоденно. У харківський час спектр захопленнь митця був широким – він написав близько 150 портретів творчої інтелігенції, діячів культури, з якими безпосередньо працював у першій столиці, також звертався до книжкової та журнальної графіки, створив низку театральних оформлень.

Певні пейзажі Петрицького 1920-х років позначені вражаюче-яскравим колоритом (пейзаж “Кавказ” (1928, зібрання В. А. Губенко-Маслюченко). Проглядається тенденція стилізації природи, автор відмежовується від її внутрішньої сутності. Подібна риса вирізняє пейзаж “Гавань” (1930–1931р., колекція І. Диченка), де автор обрав умовні кольори; превалюють не колористичні плями, а лінія, її різка змодельованість.

Творами, що відверто випадають з реалістичної моделі, а написані радше під впливами європейської пейзажної системи, є “Гавань” (1930–1931) та “Куточок Харкова” (1925). Для

твору “Гавань” характерна улюблена для Петрицького висока точка зору (панорамний принцип зображення), відсутність чіткої плановості. Роботі властива площинність та колористична “незібраність”, яка з плином часу зникне, адже пейзажі набуватимуть дедалі більшої реалістичності та складності колориту. Колористична гра роботи побудована передусім на притлумлених тонах, що в подальшому стало невласиво Петрицькому, адже він використовував здебільшого локальні тони, а його пейзажі по-театральному яскраві.

У творі “Гавань” А. Петрицький вдається до максимального спрощення, зворотної перспективи та нетрадиційного для своєї творчості мотиву, що займає вагоме місце у французькому живописі ще від часів імпресіонізму, – мотиву пристані, річки з катерами для прогулянок, торговельними суднами. Оскільки подібний сюжет суголосний із суетним урбанізмом розвиненого міського центру, то даний зразок став для Петрицького винятком, позаяк позбавлений ліризму та бурхливого колориту; перед глядачем постає не майже сільська господа, а міський мотив: ескізна, фактично креслярська манера твору наближає Петрицького до живопису Дерена та Утрілло, які у краєвидах також доходили до суворой геометризації форм. У другому зразкові – “Куточок Харкова” (1925) простежуються риси камерного міського пейзажу, який викликає враження тривоги, загрози, безпорадності. До подібного бачення наближався російський живописець Мстислав Добужинський, який у краєвидах змальовував відмирання захаращених околиць старої Москви.

Безсумнівно, нові прояви в міському пейзажі відбилися у живописі Анатолія Петрицького. Митцеві було притаманне гостре відчуття сучасності, що виявилось, зокрема, в пейзажах Харкова: “Куточок Харкова” (1925), “Харків нічний” (1934–1935), “Вулиця Харкова взимку” (1934), які позначено відсутністю романтичного милування новітнім індустріальним містом, що властиве багатьом тодішнім апологетам урбанізму. На пейзажі змальоване незатишне, похмуре, оточене суцільними масами стін і конусами дахів обійстя, що нагадує петербурзькі старезні міські старовинні, на вигляд провінційні, садиби з робіт діячів російського модерну. Грубими пастозними мазками охри, коричневої і свинцево-сірої фарб передано фактурну осяжність навколишніх предметів та архітектури. На пейзажі “Харків нічний” бачимо певний не випадковий акцент: так звану “чорну марусю”, яка займає центральну частину роботи. Не слід забувати, що час створення полотна – сталінська доба, що влаштувала нещадний покіс українській інтелігенції. Тиха ніч, яку зобразив Петрицький, загрозово освітлена неживим світлом електричних ліхтарів. Задля більшого підкреслення та означення подібної завуальованої атмосфери, Петрицький вдався до притлумлених наближених тонів. Проте пейзажі художника не позбавлені живописно-пластичної виразності, поезії. Тенденції, близькі до творів Анатолія Петрицького, можна відчутти в образному ладі картини Д. Шавикіна “Вокзал” (1932). Місто зображено як царство різнокаліберних споруд, що тягнеться аж до обрію. Передній план займає будівля типового міського вокзалу, оточена мереживом колій, по яких чмихають закопчені потвори – паротяги, сірі платформи подекуди оживляють дрібні постаті. Пейзаж написано у важкому сіро-синьому колориті, який ще дужче посилює відчуття всевладності каменю й металу, що панують довкола. Однак, Шавикін має на меті означити урбаністичний прогрес, на відміну від Петрицького, який надає перевагу технічному боку пейзажу та певним колористичним експериментам, а не змістовній складовій у межах змалювання швидкого розвитку міського середовища.

Оскільки дві царини – театр і станковий живопис перетнулися у мистецтві Петрицького, не є дивним, що майстер надавав певним картинам рис театральності, видовищності, оскільки використовував пейзажні мотиви в театральному живописі. За свідченням Д. Горбачова: “Вочевидь, цими міркуваннями продиктовано узагальнене вирішення форми, умовний колір та освітлення в пейзажі села Єреськи, написаному 1938 року під Харковом. При створенні панорами для постановки “Тараса Бульби” у Большому театрі Петрицький відштовхувався від цієї роботи” [4, с. 90].

Петрицький вважав, що доля митця, котрий поєднує у творчості станкове мистецтво та роботу в царині театральної декорації, є складною через різницю двох специфік, розуміючи відмінність театру й малярства (називаючи їх “діаметрально протилежними мистецтвами”),



твердячи, що “театр – це інженерія, залежно від сцени, приміщення, режисера, електромеханіка тощо. А малярство – це творчість, де ти сам за себе несеш відповідальність” [19, с. 94].

Майстер усвідомлював необхідність різновекторності бачення у художника театру: “Художникові театру обов’язково слід мати талант станковиста, розуміти живопис у всіх тонкощах. І в той же час цей художник повинен бути обізнаним з матеріальною культурою всіх народів, різних епох, знати драматургію, музику, архітектуру і повсякденно вивчати сучасне життя свого народу. Та все це мало допоможе в роботі над виставою, якщо не вмієш філософськи узагальнювати дійсність” [15, с. 1].

Узагалі, пейзажна творчість Петрицького далеко не вичерпується його станковими картинами. Численні краєвиди становлять один з найважливіших елементів театральних декорацій художника. Кількість їх набагато перевищує число станкових пейзажів. Сюжетно-тематичний та ідейно-змістовий характер також значно ширший від різноманітних сценічно-сюжетних і локальних ситуацій. Такими є, зокрема, пейзажі, що змальовують квітучу красу природи у виставах за п’єсами українських авторів. Досить назвати декорації до вистав “Ой, не ходи Грицю...”, “Макар Діброва”, до опер “Тарас Бульба”, “Черевички”, до балету “Лілея” тощо. Також елементи пейзажу помітні в ескізах до мультфільму “Ніч перед Різдом”, над якими автор працював у 1951 році.

Попри те, що театральні декорації Петрицького сповнені більшої абстрактності, їх поєднує з чистим станковим пейзажем сміливий локальний колорит, то життєрадісний, то похмурий. Ескіз декорації до вистави В. Йориша “Шевченко”, 1940 року, за композицією та обраним мотивом ідентичний твору “З роботи” (1938). Відмінність декорації полягає у наявності стаффажних постатей людей на першому плані, а от сам краєвид, як і його композиційний центр у вигляді дерева збігається, так само, як і загальне моделювання колористичних плям. Оскільки пейзаж “З роботи” створено вже наприкінці 1930-х років, можемо говорити про еволюцію пейзажів Петрицького у бік більшої реалістичності та повного відходу від авангардних експериментів початку 1920-х років (“Гавань” (1930–1931), “Куточок Харкова” (1925), “Харків нічний” (1934–1935)). Якщо театральні пейзажні декорації 1930-х років вирізняє поєднання з історичними артефактами змальнованої доби, що збільшує умовність (адже творчий метод роботи Петрицького над театральною декорацією полягав не у точному відтворенні історичної обстановки, а у пошуку шляхів впровадження історичних акцентів у авторській інтерпретації у структуру пейзажу), то у станковому пейзажі також бачимо певну умовність – як результат переосмислення досвіду імпресіонізму та постімпресіонізму.

В. Харченко, З. Фогель писали про те, що творчість А. Петрицького важко назвати “байдужою та спокійно академічною”, а його живопис характерний “гострим баченням світу, яскраво оригінальним кольоровим і композиційним ладом” [17, с. 30]. До цих тез долучив у спогадах письменник Л. Первомайський, який розмірковував про твори Петрицького в контексті відчуття “великого стилю” та “підстав для постійної гіркоти” [14, с. 13]. “Майстерні прояви ексцентриади” і “навмисний варваризм малюнка”, що тонко відчув у творчості А. Петрицького В. Габелко, також взаємопов’язані з проникненням у станкове мистецтво тенденцій мистецтва театральньо-декораційного.

Наголосимо, що робота у галузі станкового мистецтва позначилася на театральних декораціях Петрицького, але подібні впливи були взаємними: робота художником театру зумовила певну декоративність у живописі майстра. Про це зауважив у публікації А. Драк: “Петрицький володів своєю палітрою <...> Він любив відкриті, насичені кольори – червоний, синій, зелений. Іноді здавалося, що він навмисне порушує класичні кольорові сполучення, які за канонами живопису утворюють тональну гармонію. Та коли уважніше вдивляєшся в твори майстра, розумієш, що ця барвистість – від народного джерела” [7, с. 9].

Ю. Ятченко, розмірковуючи про пейзажі митця, навпаки, знаходив у творах А. Петрицького оксамитовість та довершеність колориту: “У пейзажах колористичний хист і філософське світосприйняття Анатолія Галактіоновича розквітли в усій своїй яскравості. Виблискує гармонією червоних, сірих та охристих барв “Куточок святкового Харкова”, вабить око кобальтовим ранком з рожевою зорею “Село Яреськи”, мерехтить сріблом мереживо гілок

дерев “Зима в Харкові”, світиться, веселкою переливається вогнистими барвами буйної зелені “Не сад – вулиця Києва” [22, с. 9].

Інтерес до станкової картини, зокрема, до пейзажного живопису, магістральною лінією проходить крізь усе творче життя майстра. Попри зайнятість у театрі, А. Петрицький у харківський та перший київський періоди (1920–1930-ті роки) приділяв чільну увагу живописному доробкові, працюючи над пейзажами, портретами й натюрмортами по кілька годин на день, оскільки вважав станкову творчість фундаментом для своєї діяльності як художника театру. Прицільну увагу до станкових форм у мистецтві можна відстежити з часів навчання Анатолія Петрицького в художньому училищі, адже тоді на формування юного митця значно вплинули Олександр Мурашко та Федір Кричевський. А згодом, у московський період, він продовжив навчання станковому мистецтву в майстерні Древіна – Удальцової у ВХУТЕМАСі, попри тотальне панування в тогочасному мистецтві монументальних та декоративно-прикладних форм, які мали більше функціональне значення та були визначені на рівні державної політики пріоритетними, у той час як значення станкового мистецтва нівелювалося.

Основні тенденції, притаманні живописним зразкам А. Петрицького 1920–1930-х років – це ліризм, камерність, звернення до панорамного зображення, змалювання невибагливих куточків міського середовища. В деяких творах простежуються декоративізм та умовність, перетин з мовою театральньо-декораційного мистецтва; окремі театральні декорації Петрицького за формою і тематикою продовжують пейзажний доробок живописця.

У красвидах митець звертається до переосмислення апарату імпресіонізму та постімпресіонізму, використовує арсенал авангардних практик, частково наслідуючи за умовністю зображення, локальним колоритом і застосованими пейзажними мотивами манеру європейських митців, зокрема Дерена та Утрілло.

Пейзажі А. Петрицького осібні в українському живописі, оскільки, з одного боку, митця цікавила міська мотивіка, а з іншого – художник не уславлював у творах урбаністичні здобутки, стрімкі ритми доби та розвиток промисловості (що можна побачити у його журнальній графіці та книжковій ілюстрації). Проте, на відміну від майстрів – ідейних послідовників передвижництва, чії пейзажі є переважно рустикальними, А. Петрицький вдавався до змалювання околиць і захаращених задвірків, подеколи до сільських краєвидів, котрі сповнені у його творчості особливим мрійливим колоритом, але навіть у них автор звертався до змалювання змінених станів природи, яке надіяло полотна атмосферою тривоги, неспокою, екзальтованості (передгрозове небо, захід сонця на картинах “З роботи” (1938), “Ранковий водопій” (1935). Дана тенденція наближала майстра до романтичної традиції. Анатолій Петрицький у пейзажах був продовжувачем та сповідником камерної лінії, але подеколи його роботи цього жанру (зокрема, “Харків нічний” (1934–1935), “Куточок Харкова” (1925), попри обраний невибагливий мотив, романтизовані у своєму настрої.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Белічко Ю. В. Київ в образотворчому мистецтві XII–XX століть / Ю. В. Белічко, В. П. Підгора. – К. : Мистецтво, 1982. – 335 с.
2. Бутенко В. Художник А. Петрицький / В. Бутенко. – Всесвіт. – 1925. – № 21. – С. 19–22.
3. Габелко В. Режисери і актори фарб / В. Габелко // Вітчизна. – 1974. – № 4. – С. 224.
4. Горбачёв Д. Анатолій Галактионович Петрицький / Д. Горбачёв. – М. : Советский художник, 1970. – 152 с.
5. Горбачов Д. Грім українського солов'я / Д. Горбачов // Образотворче мистецтво. – 1969. – № 1. – С. 33–34.
6. Григор'єв С. Мій учитель і друг / С. Григор'єв // Анатолій Петрицький. Спогади про художника: збірник / [упоряд. Л. М. Петрицька, Д. О. Горбачов.]. – К. : Мистецтво, 1981. – С. 55–58.
7. Драк А. Невгамовний шукач / А. Драк // Радянська культура. – 1965. – № 12. – 14 лютого. – С. 9.

8. Драк А. Анатолій Галактіонович Петрицький: Каталог / А. Драк, Д. Горбачов. – Київ : Реклама, 1968. – 126 с.
9. Журавель О. Утвердження реалістичного методу в українському радянському пейзажному живописі 20-х років / О. Журавель // Образотворче мистецтво. – 1980. – № 5. – С. 22–24.
10. Кларк К. Пейзаж в искусстве / К. Кларк ; [пер. с англ. Н. Тихонова]. – СПб : Азбука–классика, 2004. – 304 с.
11. Климчук О. Світильник немеркнучої краси: Сьогодні мине 78 років від дня народження видатного українського художника А. Г. Петрицького / О. Климчук // Молода гвардія. – 1970. – № 3. – 31 січня. – С. 13.
12. Кузьмін Є. Анатолій Петрицький / [Машинопис]. – Архів Національного художнього музею України. – Фонд Є. Кузьміна. – Од. зб. № 28. – 28 арк.
13. Курильцева В. Искусство Советской Украины / В. Курильцева, Н. Яворская. – М. : Искусство, 1957. – 220 с.
14. Первомайський Л. Анатолій Петрицький: Письменник про митця / Л. Первомайський // Літературна Україна. – 1965. – 19 лютого. – С. 13.
15. Петрицький А. Стверджувати красу: Роздуми про покликання художника театру / А. Петрицький // Вечірній Київ. – 1963. – № 97. – 24 квітня. – С. 1.
16. Петрицький А. Г.: Альбом. Живопис. Графіка. Театр / [автор нарисів “Життя і творчість А. Г. Петрицького” – І. Врона]. – К. : Мистецтво, 1968. – 190 с.
17. Харченко В. Анатолій Петрицький / В. Харченко, З. Фогель // Мистецтво. – 1964. – № 3. – С. 30–31.
18. Хмурий В. Анатоль Петрицький / В. Хмурий // Нове мистецтво. – 1925. – № 1. – С. 8–10.
19. Холостенко Є. До перебудови образотворчого фронту. Стенограми доповідей і виступів на першому пленумі Оргбюро Спілки Радянських художників і скульпторів УСРР. 27-XI–2-XII-33 р. / Є. Холостенко, М. Шапошніков. – К. : Мистецтво, 1934. – 128 с.
20. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Фонд 237, справа 47, опис 3. – 74 арк. – док. 1. – Петрицька Л. М. Спогади, біографічні записки про Петрицького А. Г. Зошити, окремі аркуші. 1970-ті роки.
21. Цинковська І. Київ очима українських малярів початку ХХ століття: За матеріалами альбому “Київ” видавництва “День” / І. Цинковська, Г. Юхимець // Пам’ятки України. – № 1. – 1999. – С. 85–89.
22. Ятченко Ю. Світ Анатолія Петрицького / Ю. Ятченко // Культура і життя. – 1968. – № 91. – С. 9.

#### REFERENCES

1. Belichko, Yu., & Pidhora, V. (1982), *Kyiv v obrazotvorchomu mystetstvi XII–XX stolit* [Kyiv in the fine art of XII–XX centuries]. Kyiv, Mystetstvo. [in Ukrainian].
2. Butenko, V. (1925), *Khudozhnyk A. Petrytskyi* [The artist A. Petrytsky], *Vsesvit* [Universe], no. 21, pp. 19–22. (in Ukrainian).
3. Habelko, V. (1974), *Rezhysery i aktory farb* [Directors and actors of colours], *Vitchyzna* [Homeland], no. 4, p. 224. (in Ukrainian).
4. Gorbachev, D. (1970), *Anatoliy Galaktionovich Petritskiy* [Anatoly Halaktyonovych Petrytskyi]. Moscow, Sovetskiy khudozhnik. (in Russian).
5. Horbachov, D. (1969), *Hrim ukrainskoho solovia* [The thunder of the Ukrainian nightingale]. *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine art], no. 1, pp. 33–34. (in Ukrainian).
6. Hryhoriev, S. (1981), *Mii uchytel i druh* [My teacher and friend], *Anatolii Petrytskyi. Spohady pro khudozhnyka: Zbirnyk* [Anatoly Petrytskyi. Memoirs about the artist: Collection], compiler L. M. Petrytska, D. O. Gorbachev, Kyiv, Mystetstvo, pp. 55–58. (in Ukrainian).
7. Drak, A. (1965), *Nevhamovnyi shukach* [Indefatigable searcher], *Radianska kultura* [Soviet culture], no. 12, February 14, p. 9. (in Ukrainian).
8. Drak, A., and Horbachov, D. (1968), *Anatolii Halaktionovych Petrytskyi: Kataloh* [Anatoly Petrytsky: Catalogue], Kyiv, Reklama. (in Ukrainian).

9. Zhuravel, O. (1980), *Utverdzhennia realistychnoho metodu v ukrainskomu radianskomu peizazhnomu zhyvopysi 20-kh rokiv* [The establishment of the realistic method in the Ukrainian Soviet landscape painting of the 20's], *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine art], no. 5, pp. 22–24. (in Ukrainian).
10. Klark, K. (2004). *Peizazh v iskusstve* [Landscape in art], translation from English N. Tikhonova, Saint-Petersburg, Azbuka-klassika. (in Russian).
11. Klymchuk, O. (1970). *Svitylnyk nemerknuchoi krasy: Sohodni myne 78 rokiv vid dnia narodzhennia vydatnoho ukrainskoho khudozhnyka A. H. Petrytskoho* [Luminaire of Immortal Beauty: Today, the 78-th birthday of the prominent Ukrainian artist A. Petrytskyi]. *Moloda hvardiia* [The Young Guard], no. 3, January 31, p. 13. (in Ukrainian).
12. Kuzmin, Ye. (n.d.) *Anatolii Petrytskyi* [Anatoly Petrytskyi], Kyiv, Archive of the National Art Museum of Ukraine, stock of Ye. Kuzmin, storage unit 28, 28 p. (in Ukrainian, unpublished).
13. Kuril'tseva, V. and Yavorskaya, N. (1957). *Iskusstvo Sovetskoj Ukrainy* [The art of Soviet Ukraine], Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
14. Pervomaiskyi, L. (1965), *Anatolii Petrytskyi: Pysmennyk pro myttsia* [Anatoly Petrytskyi: The writer about the artist], *Literaturna Ukraina* [Literary Ukraine], February 19, p. 13. (in Ukrainian).
15. Petrytskyi, A. (1963), *Stverdzhuvaty krasu: Rozdumy pro poklykannia khudozhnyka teatru* [To claim beauty: Reflections on the calling of the artist of the theater], *Vechirnyi Kyiv* [The Evening Kyiv], no. 97, p. 1. (in Ukrainian).
16. Vrona, I. (1968), *Petrytskyi A. H.: Albom. Zhyvopys. Hrafika. Teatr* [Petrytsky A.H.: Album. Painting. Graphics. Theater], Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
17. Kharchenko, V. and Fohel, Z. (1964), *Anatolii Petrytskyi* [Anatoly Petrytskyi], *Mystetstvo* [The Art], no. 3, pp. 30–31. (in Ukrainian).
18. Khmuryi, V. (1925), *Anatol Petrytskyi* [Anatol' Petrytskyi], *Nove mystetstvo* [The New Art], no. 1, pp. 8–10. (in Ukrainian).
19. Kholostenko, Ye, & Shaposhnikov, M. (1934), *Do perebudovy obrazotvorchoho frontu. Stenohramy dopovidei y vystupiv na pershomu plenumi Orhbiuro Spilky Radianskykh khudozhnykiv i skulptoriv USRR. 27-XI–2-XII-33 r.* [To the rearrangement of the fine front. Transcripts of reports and speeches at the first plenum of the Organizing Bureau of the Union of Soviet Artists and Sculptors of the Ukrainian SSR. 27-XI-2-XII-33 y.], Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
20. *Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy* [Central State Archive-museum of literature and art of Ukraine], fund 237, des. 3, case 47, doc. 1. – Petrytska, L. M. Memoirs, biographical notes about Petrytsky A. G. Writing books, separate sheets. 1970s. – 74 p. (in Ukrainian).
21. Tsynkovska, I. and Yukhymets, H. (1999), *Kyiv ochyma ukrainskykh maliariv pochatku XX stolittia: Za materialamy albomu “Kyiv” vydavnytstva “Den”* [Kyiv in the interpretation of Ukrainian painters of the beginning of XX century: According to the album “Kyiv” publishing house “Day”], *Pamiatky Ukrainy* [Sights of Ukraine], no. 1, pp. 85–89. (in Ukrainian).
22. Yatchenko, Yu. (1968), *Svit Anatoliia Petrytskoho* [The world of Anatoly Petrytskyi]. *Kultura i zhyttia* [The culture and life], 1968, no. 91, p. 9. (in Ukrainian).

УДК 391.2+746.34 (477)

Оксана Сем'яник

**ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНОЇ ЖІНОЧОЇ ВИШИВАНКИ  
ЗАЛИЩИЦЬКОГО ПОДНІСТРОВ'Я (КІНЕЦЬ ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТОЛІТТЯ)**

*У статті досліджено художні особливості традиційної жіночої вишитої сорочки одного з районів Західного Поділля, зокрема Залищаницини. Розглянуто основні характеристики стилю виготовлення, шиття та орнаменту жіночої вишиванки. Виділено специфічні риси вишиванок цього регіону – зокрема рукав, що мав тридільну композицію. Здійснено поділ жіночих вишитих сорочок на довгі, короткі та тунікоподібні. Охарактеризовано зміну впродовж досліджуваного періоду геометричного орнаменту на рослинний.*

**Ключові слова:** вишивка, жіноча сорочка, художній образ, композиція, етнографічний регіон, орнамент.

Оксана Семьяник

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОЙ ЖЕНСКОЙ ВЫШИВАНКИ  
ЗАЛИЩИЦКОГО ПОДНЕСТРОВЬЯ (КОНЕЦ ХІХ – НАЧАЛО ХХ ВЕКА)**

*В статье исследованы художественные особенности традиционной женской вышитой рубашки одного из районов Западного Подолья, в частности Залищаницины. Рассмотрены основные характеристики стиля изготовления, шитья и орнамента женской вышиванки. Выделены специфические черты вышиванок этого региона – в частности рукав, который имел тридольную композицию. Осуществляется разделение женских вышитых рубашек на длинные, короткие и туникообразные. Охарактеризованы изменения на протяжении исследуемого периода геометрического орнамента на растительный.*

**Ключевые слова:** вышивка, женская рубашка, художественный образ, композиция, этнографический регион, орнамент.

Oksana Semyanyk

**ARTIFICIAL FEATURES OF THE TRADITIONAL WOMEN'S RADIATION  
OF THE ZALISHCHUKY PODNISTROVIA (THE END OF THE XIX – THE BEGINNING  
OF THE XXTH CENTURY)**

*Today, we are witnessing the rapid promotion and fashion of traditional folk clothes, in particular on embroidered vestments. Ukrainian embroidery has become a symbol of the "revolution of dignity" and accompanies all patriotic events that take place in Ukraine. If the embroidered shirt was a reflection of sympathy for national traditions, today, a man dressed in embroidery is a symbol of belonging to the Ukrainian nation.*

*Traditionally, the Ukrainian vyshyvanka is correlated according to the administrative-territorial and ethnographic principle, thus distinguishing Ternopil, Bukovina, Lviv, Transcarpathian, and Kyiv. At the same time, within each of these ethnographic zones, we can follow the specific territorial features and artistic features of shirts, sewing styles, and ornamentals.*

*In our research, the main focus will be on the analysis of historical and ethnographic features of production style, and ornamentation of women's embroidery on the territory of Zalishchyky Podnistrovia which in ethnographic terms belongs to the West Podillya.*

*The borders of the Zalishchyky Podnistrovia are defined territorially within the borders of the modern Zalishchyky district of the Ternopil region, in particular, settlements along the Dniester and Seret rivers.*

*The basic characteristics of the style of fabric, sewing and ornamentation of women's embroidery are considered. The main material for the manufacture of shirts was the home-made cloth (hemp or linen), home-made wool or semi-woven fabric. At the base of the cut are laid rectangular shapes that have changed in different types of shoulder or waist garments. Features of such a cut gave a large free surface for decoration.*

*It is indicated by the specific features of embroidery in this region – in particular, the sleeve, which had a thirteenth composition. On the territory of Zalishchyky Podnistrovia most often there are women's shirts whose sleeve is decorated with beveled in one direction or straight strips of different widths. These stripes were of the same width or alternating strips of varying widths. On one sleeve, depending on the thickness different their number. The stripes were embroidered very thickly. In shirts, in addition to the sleeves, they are decorated with narrow symmetrical stripes of the ornament, the plane around the incision of the sinuses – “pohrudky” and “pobichnytsi”, which run parallel to the “pohrudky”. The division of women's embroidered shirts into long, short and tunic-shaped ones is carried out.*

*A change in the geometric ornament on the plant during the studied period was described. Women's shirts XIX – early XX centuries. Embroidered mainly by a geometric ornament. The plant ornament became popular in the 1920's. When decoration of women's shirts was also used to combine geometric and plant ornaments. The characteristic feature of embroidery of Zalishchyky Podnistrovia is the relief of embroidery. Zalishchyky embroidered shirts with ornamentation stand out in their red-golden background and have the appearance of pile products. To give festive dress shirts, solid planes of the pattern on the sleeves were embroidered with silver, gold thread, and tarpaulins.*

*It is natural that the shirt was the basis of the female artistic ensemble, but in everyday use also used other artistic elements, in particular, the so-called waistcoats.*

**Key words:** *embroidery, embroidered chemise, image, composition, ethnographic region, pattern.*

У наші дні спостерігаємо стрімку популяризацію та моду на традиційний народний одяг, зокрема на вишиванку. Українська вишиванка стала символом “революції гідності” та супроводжує усі патріотичні заходи, які відбуваються в Україні. Якщо раніше вишита сорочка була відображенням симпатії до національних традицій, то сьогодні людина, одягнута у вишиванку, є символом приналежності саме до української нації. Однак у ситуації надмірного патріотизму не кожен задумується над змістовим та стилістичним наповненням вишитої сорочки, територіальною приналежністю орнаменту, кольоровою гамою. Це спонукає до актуалізації наукових досліджень у сфері вивчення стилю та особливостей виготовлення, а також одягання вишитої сорочки, в нашому випадку жіночої вишиванки.

Українську вишиванку традиційно, співвідносять за адміністративно-територіальним та етнографічним принципом, виділяючи, таким чином, тернопільську, буковинську, львівську, закарпатську, київську. Відповідно до етнографічної приналежності прийнято виокремлювати покутську, подільську, лемківську, бойківську (територія Галичини) вишиванки. Разом з тим, у межах кожної з таких етнографічних зон можна простежити специфічні територіальні риси і художні особливості сорочок, стиль шиття та орнаменталістику.

У нашому дослідженні основну увагу акцентуватимемо на аналізі історичних та етнографічних особливостей виробництва, стилю й орнаменту жіночої вишиванки на території Заліщицького Подністров'я, що в етнографічному плані належить до Західного Поділля.

Дослідженням українського традиційного одягу, зокрема вишиванок Західного Поділля займалися вітчизняні науковці: Л. Булгакова-Ситник [1], М. Бучик [2], А. Гриб [3], Р. Захарчук-

Чугай [12], К. Матейко [15] та ін. Джерельну основу статті становлять фондові колекції Заліщицького краєзнавчого музею [5–10].

Мета статті – проаналізувати конструктивні та художні особливості традиційної жіночої вишиванки Заліщицького Подністров'я на межі XIX–XX століть.

Перед розкриттям стилістичних і художніх особливостей традиційної жіночої вишивки Заліщицького Придністров'я доцільно охарактеризувати етнографічні особливості Західного Поділля. Воно охоплює територію між Прикарпаттям та Східним Поділлям і становить значну частину Тернопільщини, за винятком територій, що належать до історичних Волині й Опілля. Межі, за якими визначають особливості традиційного народного одягу Західного Поділля, пролягають по річках, зокрема, на заході – це Стрипа, на півдні – Дністер, на сході – Збруч. На півночі межа проходить по обрисах Підволочиського і Тернопільського районів [13]. Межі Заліщицького Придністров'я територіально визначені межами сучасного Заліщицького району Тернопільської області, зокрема, населеними пунктами вздовж річок Дністер та Серет.

Специфічною рисою досліджуваного регіону є його розташування на межі Поділля, Покуття та Буковини, що не могло не відобразитися на народному мистецтві, зокрема на вишивці. Більше того, варто погодитися з твердженням української дослідниці О. Дяків, що у мистецтві Західного Поділля тісно переплелися національна художня традиція і західноєвропейські мистецькі впливи [4, с. 4].

Хронологічні рамки дослідження обумовлені тим, що кінець XIX – початок XX ст. були характерні активізацією національно-визвольного і культурного руху в Східній Галичині, яка належала до імперії Габсбургів. Попри складну економічну і соціальну ситуацію, в краї протягом досліджуваного періоду, активно популяризували національну культуру, побут, традиції. Після закінчення Першої світової війни територія сучасного Заліщицького району відійшла до Польщі. Попри жорстку польську політику, в краї розвивалися різноманітні культурні та просвітні товариства, одним з атрибутів яких була вишиванка. У цьому плані варто виокремити діяльність “Союзу Українок”, офіційні заходи яких відбувалися тільки у традиційному народному одязі.

Якщо характеризувати сировину і матеріали для виготовлення традиційного одягу, то основними були домоткане полотно (конопляне чи лляне), доморобні вовняні чи напіввовняні тканини, хутро. В основі крою закладені прямокутні форми, які змінювались у різних видах плечового чи поясного одягу. Особливості такого крою давали велику вільну площину для оздоблення.

Основою ансамблю жіночого строю була сорочка як один з найдавніших елементів одягу. Жіночі сорочки були одночасно натільним і верхнім одягом. У кінці XIX – на початку XX ст. типовими для Заліщиків стали сорочки з уставками (плечками) і тунікоподібні (“хлоп’янки”).

Щодо декорування можна виділити кілька варіантів. Найпоширенішими були сорочки з уставками, пришитими по основі тканини, з відкритим пазушним розрізом без застіжки, з призбираними і закріпленими вишивкою по брижах вирізом горловини та низом рукавів.

Основний декоративний аспект у жіночій сорочці зосереджено на рукаві, що мав тридільну композицію: верхню, середню і нижню. Вишивка на поликах та верхній частині рукава застосовували дуже давно. Обов’язкова наявність вишитих поликів на рукавах зафіксована на Поділлі в документах XVIII ст. У селі Мишків на Заліщанщині вишивку на всьому рукаві називали “по рукавах”.

На території Заліщицького Подністров'я найпоширеніші жіночі сорочки, рукав яких декорували скісними в один бік або прямими смугами різної ширини. Такі смуги були однакової ширини, або вишивальниці чергували смуги різної ширини. На одному рукаві розміщували залежно від товщини різну їх кількість. Смуги вишивали дуже густо [10]. Вишивали і поодинокі елементи, наприклад, розетки, невеликі квіточки, подані в шахматному порядку та розміщені дуже густо. Вишивку виконували чорною бавовною або з малим крапленням інших кольорів.

Уставки на рукавах складалися з кількох (як правило, 4–6) поперечних смуг, майже завжди вишитих чорною бавовною і, за рахунок техніки вишиття, розграфлених гострими трикутними зигзагами, паралельними лініями чи кругами. На них переважно у лінійному чи шахматному порядку повторював один і той самий оздоблювальний елемент: зубці, кружечки, квітка, гачкуватий ромб. Часто на цих смугах йшла паралельно вишивка “лелітками”. Смуги розділяли вишивкою сріблястими чи золотистими металізованими нитками, так званою сухозліткою, виконаною ланцюжковим швом у 2–3 ряди, які щільно прилягали один до одного [7]. Уставку в таких сорочках обрамлювали сухозліткою з трьох боків аж до шиї по лінії з’єднання рукава зі станком. Підуставка смуга вишивки – морщинка – також була різною. Її колір, орнамент відмінний від уставки. В одних випадках це був різнокольоровий квітковий орнамент, виконаний волічкою в суцільно зашитому чорному фоні, в інших це, знову ж таки, зелений, оранжево-жовтий у Заліщиках гачкуватий ромб, у різних розмірах та комбінаціях і темно-фіолетові геометричні фігури в селі Колодрібка [8]. Вишита орнаментальна композиція на уставках може бути від 12 см до 19 см, а під уставками – 5–11 см завширшки. Сорочки, вишиті таким ж самим способом, є і в селах Іване-Золотому [9], Торському, Зозулинцях, Зеленому Гаю [5], Ворвулинцях, Дзвинячі, Касперівцях, Лисичниках.

У сорочках, окрім рукавів оздоблювали вузькими симетричними смугами орнаменту площину навколо розрізу пазухи – “погрудки” – і “побічниця”, що йдуть паралельно “погрудкам”. Орнамент “погрудок” часто переносили на спину сорочки [2, с. 118]. Такі вишиті смуги ззаду на станку сорочки в уже згаданому селі Мишків називали “по пілочці”. Виріз горловини і краї рукавів густо закріплювали обметочним швом (“корейкою” – Заліщицький район) чорнили бавовняними нитками. Край подолу підрублювали під мережку “цирку” [1, с. 204]. Прикладом цього принципу оздоблення вишитих жіночих сорочок можуть служити також сорочки з таких сіл Заліщицького району, як Іване-Золоте, Колодрібка, Ворвулинці, Блишанка, Зозулинці.

Були поширені й сорочки з так званими “капаними” рукавами. Під морщинкою у таких сорочках розміщували “розкидку” з дрібних елементів (зірочок, листочків, “гудзичків”); рукав при цьому ніби покапаний вишивкою [2, с. 119]. Такі сорочки можна побачити в селах Нирків та Іване-Золоте Заліщицького району.

Тунікоподібні сорочки (без плечових швів) виготовляли з домотканого полотна з відкритим пазушним розрізом без застібок. Виріз горловини оформляли під “циркове збирання”. Рукави прямі або оформлені під облямівку. Вишивкою оздоблювали весь станок сорочки і всю поверхню рукава [1, с. 201]. Найдавніша тунікоподібна жіноча сорочка в Заліщицькому районі зафіксована у селі Мишків [3, с. 14]. Такі сорочки вишивали, як правило, широкими рослинно-квітковими смугами, розташованими двома паралельними рядами на передніх і задніх погрудках. Це – вузька смуга вишивки на плечу, біля з’єднання з рукавом, і три широкі паралельні орнаментальні смуги, розташовані уздовж рукава. Вишивкою оздоблювали і розріз пазухи, що не був дуже глибоким, і його зав’язували під шию кольоровими нитками з кутасиками [6]. На такий тип сорочок натрапляємо в селах Лисичники, Новосілка, Угриньківці, Щитівці.

Заліщицькі вишиті сорочки при орнаментативній виділяються своїм червоно-золотистим тлом і мають вигляд ворсових виробів [2, с. 117].

Специфічними для Заліщицького Подністрів’я є узорі, які виконували на сорочках. Основою для їх виконання була чорна вовна, гаптована різноманітною технікою шитва: поверхницею, стебнівкою, хрестиком, кучерявим швом. Саме ці шви створюють високий рельєф вишивки, контрастне протиставлення білого тла сорочки і густої, насиченої маси орнаменту. Для надання сорочкам святкового вигляду суцільні площини узору на рукаві розшивали срібними, золотими нитками, лелітками. Такий вид декорування бачимо в селах Зозулинці, Іване-Золоте, Литячі. Ажурності сорочкам надає мереження окремих частин “павучками” або іншими різнокольоровими мережками.

У деяких селах цього району сорочки вишивали червоним шовком, ретельно їх “рісили”, тобто збирали в дрібні складочки, що створювало додатковий художній ефект



різноманітності й глибини поверхні полотна сорочки. Прикладом такого способу декорування вишитих сорочок може служити жіноча сорочка з конопляного полотна із села Нагоряни, рукави і низ якої зібрані в дрібненькі складочки [11]. Такий тип сорочки бачимо і в с. Іване-Золоте, де збирали не тільки рукави і низ сороки, а й усю площину на грудях. У селі Садки такі сорочки називали “рішеними”.

Жіночі сорочки XIX – початку XX ст. вишиті переважно геометричним орнаментом. Рослинний орнамент поширився у 1920-х роках. Від 30-х років XX ст. рослинний орнамент трактують реалістичніше. Стилізовані квіткові мотиви виконують гладдю та хрестиком. У селах Новосілка, Богданівка, Угриньківці, Щитівці Заліщицького району доповненням до вишивки чорного кольору служить насичена, яскравобарвна вишивка квіткових орнаментів. Буденні сорочки прикрашали легкою вишивкою навколо розрізу пазушки, на подолі кінцях рукавів та в місцях з’єднання деталей крою [14].

При декоруванні жіночих сорочок використовували також прийом поєднання геометричного та рослинного орнаментів. Прикладом такого типу декорування жіночих сорочок є вишита жіноча сорочка із села Лисичники де геометричним орнаментом виконана уставка, а рослинним – розкидка на рукавах. У Новосілці натрапляємо на такий тип сорочок, в якому між уставкою та розкидкою на рукаві, що виконані рослинним орнаментом, вишита широка смуга геометричного орнаменту. Поєднання рослинного та геометричного орнаменту на вишитих жіночих сорочках зустрічаємо також у селах Ворвулинці, Колодрібка, Іване-Золоте, Нагоряни.

Значимо, що додільні суцільні сорочки можна побачити дуже рідко. Шили сорочки переважно до підточки, яку в разі необхідності (прання) дуже легко відпорювали і пришивали.

Декорування сорочок для буденної роботи було не типовим, хоча й зустрічаються сорочки з вузькими смужками вишивки на уставці чи довкола пазушного розрізу.

Закономірно, що сорочка становила основу жіночого художнього ансамблю, однак при повсякденному використанні застосовували й інші художні елементи, зокрема так звані поясний одяг. Поясним одягом до сорочки була обгортка (“горботка”) або дві запаски (передня і задня), що особливо характерно для жінок старшого віку.

Обгортка – це прямокутна вовняна тканина, яку в півтора оберти обгортали навколо талії. На поясі її закріплювали шнурком або поясом. Колорит обгортки завжди узгоджений із колоритом пояса та вишивки на сорочках. Характерною рисою заліщицьких обгорток було використання чорного та червоного кольорів у смужку попід край.

Горботки придністровських районів були тричастинними: центральна частина завжди чорна і при вдяганні залишалася позаду; дві бічні – мали кольорову смугу завширшки 4–5 см, утворену двома вузькими різнобарвними смужками (“засновками”). Бічні частини завжди були яскравих кольорів: охристого, малинового, зеленого, синього. Краї полотна горботки спереду накладали один на одний. Для більшої свободи рухів один з долішніх кінців обгортки відвертали та підтикали під широкий тканий пояс, яким оперізували стан.

Отже, проаналізувавши жіночі сорочки з фондів Заліщицького краєзнавчого музею можна прийти до наступних висновків: у межах Заліщанщини в кінці XIX – початку XX ст. основу ансамблю жіночого одягу становила вишита сорочка, яка ділилася на довгу, коротку та тунікоподібну. Основними технологіями виготовлення одягу були низь, лиштва, занизування. Домінуючий елемент декорування – традиційна для регіону вишивка рослинного орнаменту. З часом виникла практика застосування геометричного орнаменту, який використовували при наданні виробу святкового призначення. Підсумовуючи, наголосимо, що народний одяг українського Придністров’я, зокрема території сучасної Заліщанщини, характерний багатим різноманіттям та притаманними тільки цьому регіону особливостями.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Булгакова-Ситник Л. П. Подільська народна вишивка: етнографічний аспект / Л. П. Булгакова-Ситник ; [Ред. О. М. Козакевич]. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2005. – 328 с.

2. Бучик М. Локальні особливості Тернопільської вишивки / М. Бучик // Наукові записки / Тернопільський обласний краєзнавчий музей. – Тернопіль, 2003. – Вип. 3. – С. 115–120.
3. Гриб А. Є. Барвисті джерела / А. Є. Гриб. – Тернопіль: “АМБЕР”, 1998. – 150 с.
4. Дяків О. В. Художні особливості декоративного мистецтва Західного Поділля XIX–XX ст. (Історія, типологія, стилістичні відміни): дисертація на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.06 “Декоративне і прикладне мистецтво”/ О. В. Дяків / Інститут народознавства НАН України. – Львів, 2007. – 210 с.
5. Заліщицький краєзнавчий музей (ТКМЗ), книга надходжень КН-1292, екземпляр Е-4, жіноча сорочка, с. Зелений Гай.
6. Заліщицький краєзнавчий музей (ТКМЗ), книга надходжень КН-1297, екземпляр Е-9 жіноча сорочка, с. Лисичники.
7. Заліщицький краєзнавчий музей (ТКМЗ), книга надходжень КН-1298, екземпляр Е-10, жіноча сорочка, с. Колодribка.
8. Заліщицький краєзнавчий музей (ТКМЗ), книга надходжень КН-1299, екземпляр Е-11, жіноча сорочка, с. Колодribка.
9. Заліщицький краєзнавчий музей (ТКМЗ), книга надходжень КН-1342, екземпляр Е-44, жіноча сорочка, с. Іване-Золоте.
10. Заліщицький краєзнавчий музей (ТКМЗ), книга надходжень КН-3431, екземпляр Е-171, жіноча сорочка, с. Печорна.
11. Заліщицький краєзнавчий музей (ТКМЗ), книга надходжень КН-7583, екземпляр Е-306, жіноча сорочка, с. Нагіряни.
12. Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка (західні області України) / Р. В. Захарчук-Чугай. – К. : Наукова думка, 1988. – 192 с.
13. Іваневич Л. Традиційне вбрання українців Західного Поділля: особливості класифікації // Народознавчі зошити. – 2014. – № 5 (119). – Режим доступу: <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2014-5/31.pdf>.
14. Кара-Васильєва Т. Українська вишивка / Т. Кара-Васильєва, А. Чорноморець. – К. : Либідь, 2005. – 160 с.
15. Матейко К. І. Український народний одяг / К. І. Матейко. – К. : Наукова думка, 1977. – 224 с.

#### REFERENCES

1. Bulghakova-Sytnyk, L. (2005), *Podilska narodna vyshyvka: Etnohrafichnyi aspekt* [Podolian folk embroidery: Ethnographic aspect], editor Kozakevych O. M., Lviv, The Ethnology Institute of National Academy of Sciences of Ukraine. (in Ukrainian).
2. Buchyk, M. (2003) Local features of Ternopil region embroidery, *Naukovi zapysky / Ternopil'skyi oblasnyi kraieznavchyi muzei* [Scientific notes / Ternopil regional lore museum], vol. 3, pp. 115–120. (in Ukrainian).
3. Hryb, A. Ye. (1998), *Barvysti dzhherela* [Colorful sources], Ternopil, “AMBER”. (in Ukrainian).
4. Diakiv, O. V. (2007), “Artistic features of decorative art of the Western Podillya of the XIX–XX centuries. (History, typology, stylistic differences)”, The dissertation of the candidate of art studies. Specials. 17.00.06. “Decorative and applied arts”, Lviv Institute of Ethnology NAS of Ukraine, Lviv, 210 p.(in Ukrainian).
5. *Zalishchytskyi kraieznavchyi muzei (TKMZ)*, Zalyshchyky Regional Museum (TKMZ), book of receipts КН-1292, copy E-4, women’s shirt village Zelenyy Hay. (in Ukrainian).
6. *Zalishchytskyi kraieznavchyi muzei (TKMZ)*, Zalyshchyky Regional Museum (TKMZ), book of receipts КН-1297, copy E-9, women’s shirt village Lysychnyky. (in Ukrainian).
7. *Zalishchytskyi kraieznavchyi muzei (TKMZ)*, Zalyshchyky Regional Museum (TKMZ), book of receipts КН-1298, copy E-10, women’s shirt village Kolodribka. (in Ukrainian).
8. *Zalishchytskyi kraieznavchyi muzei (TKMZ)*, Zalyshchyky Regional Museum (TKMZ), book of receipts КН-1299, copy E-11, women’s shirt village Kolodribka. (in Ukrainian).
9. *Zalishchytskyi kraieznavchyi muzei (TKMZ)*, Zalyshchyky Regional Museum (TKMZ), book of receipts КН-1342, copy E-44, women’s shirt village Ivane-Zolote. (in Ukrainian).

10. *Zalishchytskyi kraieznavchyi muzei (TKMZ)*, Zalyshchyky Regional Museum (TKMZ), book of receipts KH-3431, copy E-171, women's shirt village Pechora. (in Ukrainian).
11. *Zalishchytskyi kraieznavchyi muzei (TKMZ)*, Zalyshchyky Regional Museum (TKMZ), book of receipts KH-7583, copy E-306, women's shirt village Nahiryany. (in Ukrainian).
12. Zakharchuk-Chuhai, R. V. (1988), *Ukrainska narodna vyshyvka (zakhidni oblasti Ukrainy)* [Ukrainian folk embroidery (western regions of Ukraine)], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
13. Ivanevych, L. (2014), Western Ukrainian traditional clothes skirts: Features of classification, *Narodoznavchi zoshyty* [The Ethnology Notebooks], no. 5 (119), available at: <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2014-5/31.pdf>;
14. Kara-Vasylieva, T. and Chornomorets, A. (2005), *Ukrainska vyshyvka* [Ukrainian embroidery], Kyiv, Lybid. (in Ukrainian).
15. Mateiko, K. I. (1977), *Ukrainskyi narodnyi odiah* [Ukrainian folk clothes], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).

УДК 7.072.2(477)“XIX–XX”

Ірина Матоліч

#### **МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ПЕРІОДИЧНІ ТА ПРОДОВЖУВАНІ ВИДАННЯ ПІВДЕННОЇ І СХІДНОЇ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

*У статті розглянуто мистецтвознавчі періодичні видання: журнали, газети, альманахи, вісники Південної та Східної України, проаналізовано їх основну тематику. Подано характеристику головних розділів, що висвітлюють результати науково-дослідницької діяльності фахівців галузі культури і мистецтва, спрямованої на розроблення науково-теоретичних засад духовної розбудови України.*

**Ключові слова:** *періодичні видання, мистецтвознавство, культурологія, дослідження, редакція.*

Ірина Матоліч

#### **ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ПЕРИОДИЧЕСКИЕ И ПРОДОЛЖАЮЩИЕСЯ ИЗДАНИЯ ЮЖНОЙ И ВОСТОЧНОЙ УКРАИНЫ КОНЦА ХХ – НАЧАЛА ХХІ ВЕКА**

*В статье рассмотрено искусствоведческие периодические издания – журналы, газеты, альманахи, вестники Южной и Восточной Украины, проанализировано их основную тематику. Охарактеризировано главные разделы, что освещают результаты научно-исследовательской деятельности специалистов отрасли культуры и искусства, направленной на разработку научно-теоретических основ духовного развития Украины.*

**Ключевые слова:** *периодические издания, искусствоведение, культурология, исследования, редакция.*

Iryna Matolich

#### **PERIODIC AND EXISTING PERIODIC ARTICLES OF ART STUDIES OF THE SOUTH AND EASTERN UKRAINE IN THE END OF XX – THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY**

*The research of national art was activated from all its sides in Ukraine a quarter of the century ago. The articles, scientific publications that appear with certain periodicity in the specialized printed editions from the study of art are still actual. These are collections of scientific works,*

magazines, almanacs. Some of them are closely associated with study of art, and the other have the corresponding heading or division – study of art. Scientific libraries, organizations, that conduct scientific developments, and also large scientific institutes subscribe to scientific journals. All publications that are published by a small number of specimens are in open access on the official website of the Vernadsky library. Most of the periodicals are located there. They suggest that the scientific and creative potential of scientists becomes known not only in Ukraine but all over the world. This approach is one of the best Ukrainian art history and cultural studies. The periodicals of southern and Eastern Ukraine are printed mostly in major regional centers of our state, including Odessa, Dnipro, Kharkiv, Luhansk and Opishne, in the Poltava region. There is no one periodical, which is entirely dedicated to the art issue in the field of visual arts in the study area. Most often, these journals contain articles on art topics in the field of visual arts and music, theater and circus arts (“Arcadia”, “Bulletin of HDADM”, “Traditions and innovations in higher architectural and artistic education”, “Culture”), and periodicals, where only one or two sections presents art subjects (“Borisfen”, “Ukrainian ceramology”). The results of research activities of specialists are described in the field of culture and art, supporting the development of scientific-theoretical principles of the spiritual development of Ukraine. In particular, the main problems that are raised on the pages of these collections, – theoretical aspects of modern Ukrainian art, historical periods, are marked by the intense development of art, the art of Ukrainian Diaspora, the unknown pages of art and culture, creative personalities that led to the acquaintance (popularization) of Ukrainian culture in the world. The problems about the return of monuments in Ukraine and preservation of cultural heritage are discussed. Therefore, the main focal point of professional art periodicals in the South and East of our country are the local higher educational establishments of Odessa, Kharkiv and Dnipro. Thus, we have quite a large number of printed art periodicals or electronic publications, which corresponds a necessary element in the development of science and means of scientists communication. They are printed at varying intervals: some once a year, others monthly. These publications are the main source of new information about the achievements of art science, and therefore, the most important means of enhancing scientific exchange. Both young and experienced scientists can make their studies in the interests of their own professional activities. The number of ukrainian scientific journals is gradually increasing. Because each institution tends to have its own edition of the commercial benefits and for this reason scientists imbued with the pleasure of some formal requirements (special edition) for the pleasure of others (the necessary number of publications). Thus, publication is occurred not when there is something to report, but when the scientist realizes his own ambitions. Publication ceases to be one of the final links in research and communication tool into a way to obtain scientific degrees, positions or higher salaries. As you can see, local scientists and institutions produce quite a large number of art periodicals nowadays. This problem affects their overall level, the level of individual publications and negates the value of scientific work. Unfortunately, articles are often descriptive and unknown abroad. The recognition of Ukraine as a scientific power is reduced. So, in our opinion, the Ukrainian art of scientific periodicals requires changes in national, academic and educational levels. Encouraging scientists to foreign publications, the active use of foreign languages to publish articles and to provide organizational and financial support from the state and private agencies, can force to solve the main problems.

**Key words:** magazines, study of art, cultural studies, research, release.

Упродовж останніх десятиліть в Україні активізувалися дослідження національного мистецтва в усіх його проявах. Актуальними є статті, наукові розвідки, що з певною періодичністю публікують спеціалізовані друковані видання з мистецтвознавства. Це – збірники наукових праць та періодичні видання: журнали, газети, альманахи, вісники. Окремі з них мають цілковито мистецтвознавче спрямування, а інші – відповідну рубрику чи розділ: “мистецтвознавство”. Наукові журнали передплачують насамперед наукові бібліотеки, організації, що здійснюють наукові розробки, а також великі наукові інституції. Усі видання, що виходять невеликою кількістю примірників (200–300 примірників), раз у раз розміщують у відкритому доступі на офіційному сайті бібліотеки імені В. Вернадського, отримуючи в такий спосіб великий наклад. Саме там можна відшукати більшість періодичних видань. Це свідчить

про те, що науковий і творчий доробок науковців стає відомим не лише в Україні, а й у світі. Такий підхід є одним з оптимальних, адже українське мистецтвознавство й культурологія, як і сучасне мистецтво країни, є складовою світових мистецьких та культурних процесів.

Стосовно відомостей про періодичні видання Південної та Східної України – журнали, газети, альманахи, наукові збірники, то матеріалів про них дуже мало. Лише маємо довідку про рік заснування, головного редактора тощо. Зокрема, це публікація головного редактора видання “Бористен” Фіделя Сухоніса [7]. А також загальні відомості на цю тему вітчизняних науковців: Н. Булавіної [1], Т. Кара-Васильєвої [2], М. Криволапова [3; 4], В. Овсійчука [6]. Питання нашої публікації частково порушені у контексті дослідження, в якому йдеться про стан та розвиток сучасного українського мистецтвознавства кінця ХХ – початку ХХІ століття [5].

Мета статті – охарактеризувати та вивчити основні періодичні й продовжувані мистецтвознавчі видання Південної та Східної України кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Такі періодичні видання друкують переважно у найбільших обласних центрах нашої держави. У тому числі в Східній Україні – в Одесі, Дніпрі, Харкові, Луганську та Опішному, що на Полтавщині.

Щодо мистецтвознавчих періодичних збірок на Півдні України, зокрема в Одесі, то варто відзначити журнал “Аркадія”, який з 2003 року виходить щоквартально в Одеському національному політехнічному університеті. Головним редактором є доктор мистецтвознавства А. Баканурський. Невелике за обсягом видання присвячене в основному питанням мистецтвознавства у галузі образотворчого, музичного і театрального мистецтва міста Одеси й дещо менше торкається проблем всеукраїнського та іноземного мистецтва. Зокрема, до публікацій з тематики образотворчого і декоративного мистецтва належать статті М. Баканурської “Основні напрямки та принципи постмодерністського живопису”, Л. Танюка “Бестіарій Марії Приймаченко як феномен першомистецтва” (вип. 3 / 2009), А. Кікоть “Костюм як зразок матеріальної культури” (вип. 4 / 2009) й інші.

На сході України, в одному з визначних мистецьких навчальних закладів, а саме Харківській державній академії дизайну і мистецтв, виходять два спеціалізовані наукові фахові видання: “Вісник ХДАДМ” і “Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті”, які зареєстровано у Державному комітеті інформаційної політики, телебачення та радіомовлення України.

Із 1999 року чи не найактивніше з усіх мистецтвознавчих українських видань (12–15 разів упродовж року) виходить “Вісник ХДАДМ”. Головний редактор – доктор мистецтвознавства, професор В. Даниленко. У журналі подано матеріали за результатами наукових досліджень проблем технічної естетики, дизайну, архітектури, образотворчого мистецтва, а також застосування новітніх технологій у мистецтвознавстві. Тут мають змогу публікуватись як доктори й кандидати мистецтвознавства, так і аспіранти та студенти з рецензією наукового керівника.

Інше видання академії – “Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті” – виходить з 1997 року 6 разів на рік. Тут без будь-якого поділу на розділи містяться статті з проблем образотворчого, ужиткового, музичного мистецтва й архітектури. Так, у випуску № 1–2 / 2009 опубліковано статтю О. Шкільної “До питання термінології пічної кераміки: еволюція вогнищ, печей, камінів, кахляних “кухонь”, плит”, у якій розгорнуто проаналізовано виробу з тонкокерамічних і металевих матеріалів, подано словникову частину. Випуск за 2008 рік містить статтю Н. Мархайчук “Безпредметна творчість та абстракціонізм в контексті розвитку українського радянського мистецтва першої половини ХХ ст.”, у якій автор описує історичні реалії та живопис “українського авангарду” 40–50-х років ХХ століття.

В іншому навчальному мистецькому закладі – Харківській державній академії культури виходить збірник “Культура України”, в якому головними питаннями є культурологія, філософія культури та мистецтва, розвиток світової і національної культури, телебачення, музичного мистецтва й фольклористики тощо. Журнал виходить з 1993 року двічі на рік. Головним редактором видання є доктор історичних наук В. Шейко. У збірнику наукових праць містяться такі розділи: “Теорія та історія культури”, “Театральне, кіно-, телемистецтво, хореографія”, “Музичне мистецтво”, “Музезнавство. Пам’яткознавство”, “Рецензії”. Звичайно,

більшість статей – культурологічної тематики. Зокрема, сюди належить стаття головного редактора В. Шейка, що є першою у кожному з випусків видання.

В останніх випусках збірника міститься розділ “До 85-річчя Харківської державної академії культури”, в якому опубліковані статті В. Шейка, М. Каністратенка, М. Станчева про історію та діяльність цього навчального закладу (вип. 40 / 2013), одного з викладачів, професора Г. Чернявського (вип. 38 / 2012), про підготовку науково-педагогічних кадрів (вип. 39 / 2012).

“Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка” – двомовне видання Луганської державної академії культури і мистецтв – виходить з 2003 року шість разів на рік. Основні питання, які тут розглядають – педагогіка та мистецтвознавство; окремий розділ, присвячений проблемам становлення й розвитку культури та мистецтва на Луганщині. Це комплексна наукова тема колективу викладачів, співробітників та студентів цього навчального закладу. Щодо мистецтвознавчого розділу, який цікавить нас найбільше, то варто зазначити, що його головною тематикою є музичне мистецтво, мистецтво танцю, кінематографа, театру і зовсім мало матеріалів про образотворче й декоративне мистецтво. Сюди слід віднести статті Н. Донченко “Збереження художніх традицій народного костюма в пластиці малих форм (етнографічна лялька)”, Г. Лагунової “Писанка – українська скарбниця для розпису по шовку” (вип. 13 / 2010). У зв’язку із окупацією окремих районів на сході України випуск збірника призупинено.

У Дніпропетровську (тепер – м. Дніпро) з 1991 року виходить всеукраїнський щомісячник “Бористен”, який заснували Дніпропетровська міська громадська організація “Товариство шанувальників журналу “Бористен”, Національний гірничий університет, Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара. Часопис друкує матеріали з літератури, мистецтвознавства, культурології, історії, краєзнавства, філології, а також діяльності української діаспори. Головний редактор – прозаїк та публіцист Ф. Сухоніс [7]. Світ побачило вже понад 200 номерів. Журнал став своєрідною трибуною науковців, гуманітаріїв і творчих сил не лише нашої країни, а й українського зарубіжжя, адже “Бористен” надходить у 33 країни світу. Він дає читачам неупереджений погляд на події сьогодення й історії. Часопис зареєстровано у ДАК при Кабінеті Міністрів України як фахове видання зі спеціальностей: “Історія”, “Філологія”, “Політичні науки”, “Мистецтвознавство” та “Культурологія”. У 2002 році часопис переміг у регіональному конкурсі “Світоч Придніпров’я” в номінації “Кращий журнал регіону”. А у 2003 році журнал став дипломантом всеукраїнського конкурсу Національної Спілки журналістів України “Українська мова – мова єднання” [7].

Редакція журналу “Бористен” проводить різноманітні літературно-мистецькі імпрези, щорічний конкурс на кращу публікацію імені Олеся Гончара. З 2009 року на сторінках цього часопису триває щорічний конкурс творчої молоді імені Марусі та Івана Гнип.

У Опішному Полтавської області щоквартально з 2001 року виходить ще одне періодичне видання, автори якого розглядають мистецтвознавчі питання, що стосуються одного з видів декоративно-ужиткового мистецтва, а саме кераміки: “Українська керамологія”. Це – науковий журнал Інституту керамології відділення Інституту народознавства НАНУ і Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. Науковим редактором є доктор історичних наук О. Пошивайло. Публікації цього видання досліджують в основному керамічні комплекси чи окремі знахідки кераміки археологічних культур, аналізують традиційні форми, орнаментику кераміки, техніку і технологію роботи гончарів, гончарську обрядовість, колекції археологічної кераміки й гончарських інструментів в Україні та в країнах далекого і близького зарубіжжя та ін.

У кожному з випусків порушена певна тема: “Мистецтво кераміки”, “Гончарська термінологія”, “Архів українського гончарства”. Сучасні українські керамологи висвітлюють особливості історичного розвитку гончарства на етнічних українських землях, аналізують закономірності виникнення і занепаду окремих осередків художнього промислу, популяризують творчість талановитих народних митців.

Відомо, що випуск фахових мистецтвознавчих періодичних видань відбувається на всій території України. Це вісники, збірники наукових праць, журнали, альманахи, газети. Звичайно,

що найбільше їх зосереджено в столиці нашої держави – Києві. Значно менше таких видань виходить у обласних центрах на півдні та сході нашої держави.

У місті Одеса, а саме в Одеському національному політехнічному університеті спільними зусиллями кількох установ видають журнал “Аркадія”.

На сході України, в одному з провідних мистецьких навчальних закладів, а саме Харківській державній академії дизайну і мистецтв, виходять два спеціалізовані наукові фахові видання: “Вісник ХДАДМ” і “Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті” й ще одне – у вищому навчальному мистецькому закладі – Харківській державній академії культури.

Важливо зазначити, що на досліджуваній території немає жодного періодичного видання, цілком присвяченого мистецтвознавчим питанням у галузі візуальних мистецтв. Найчастіше це журнали, що містять статті мистецтвознавчої тематики у галузі як візуальних мистецтв, так і музичного, театрального та циркового мистецтв (“Аркадія”, “Вісник ХДАДМ”, “Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті”, “Культура України”), а також періодика, де лише один чи два розділи відведено мистецтвознавчим темам (“Бористен”, “Українська керамологія”) [5, с. 9]. Тут висвітлюють результати науково-дослідницької діяльності фахівців у галузі культури і мистецтва, спрямованої на розроблення науково-теоретичних засад духовної розбудови України. Зокрема, головні проблеми, які порушені на сторінках цих збірників, – теоретичні аспекти сучасного українського мистецтвознавства, історичні періоди, позначені найінтенсивнішим розвитком мистецтва, мистецтво українського зарубіжжя, невідомі сторінки мистецтва та культури України, творчі персоналії, які спричинилися до ознайомлення з українською художньою культурою (її популяризації) у світі тощо. Автори також розкривають проблеми повернення пам’яток в Україну та збереження культурної спадщини [1, с. 176].

Отже, основним місцем зосередження фахової мистецтвознавчої періодики на півдні та сході нашої держави є місцеві вищі навчальні заклади Одеси, Харкова й Дніпропетровська. Наукові збірники, які тут друкують, презентують погляди мистецтвознавців, діячів культури на сучасний стан та розвиток українського мистецтва і художньої культури.

Таким чином, маємо порівняно багато мистецтвознавчих періодичних друкованих чи електронних видань, що є необхідним елементом розвитку науки і засобом комунікації між ученими. Вони виходять з різною періодичністю: одні – лише раз на рік, інші – щомісяця. Ці видання є основним джерелом нової інформації про досягнення мистецтвознавчої науки, а отже, найголовнішим засобом, що сприяє прискоренню наукового обміну. Завдяки їм можуть опублікувати свої дослідження як молоді, так і досвідчені науковці, що, безумовно сприяє їх професійній діяльності [3, с. 48–49; 4, с. 161].

Доцільно зауважити, що кількість наукових журналів в Україні поступово зростає. Адже кожен заклад прагне мати власне видання як з комерційної вигоди, так і тому, що в установі є багато здобувачів наукових ступенів, а для захисту слід опублікувати певну кількість статей: науковці перейняті задоволенням одних формальних вимог (до фахового видання) задля задоволення інших (необхідна для захисту кількість публікацій). Таким чином, публікація виникає не тоді, коли є що повідомити, а тоді, коли науковець реалізує власні амбіції [2, с. 36–37; 6]. Публікація перестає бути однією із завершальних ланок наукової роботи і засобом комунікації, перетворюючись на спосіб одержання звання, посади чи більшої платні.

Як бачимо, нині вітчизняні науковці й установи продукують чимало мистецтвознавчих періодичних наукових видань. А це, своєю чергою, погіршує їх загальний рівень, рівень окремих публікацій і нівелює цінність наукової праці. На жаль, окремі статті часто описові та, як правило, маловідомі за кордоном. А це відповідно знижує визнання України як наукової держави.

Отож, на нашу думку, українська мистецтвознавча наукова періодика, щоби стати справді фаховою, потребує змін на загальнодержавному, академічному, освітянському й інститутському рівнях. Одним із шляхів розв’язання цієї проблеми може бути стимулювання вчених до зарубіжних публікацій, на активніше використання іноземних мов у публікуванні статей і надання організаційної та фінансової підтримки з боку держави й окремих відомств, тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булавина Н. Мистецька критика в сучасних реаліях, або Голос позбавлених голосу / Наталія Булавина // Сучасне мистецтво: Науковий збірник / ІПСМ НАМ України; – К. : Фенікс, 2008. – Вип. V. – С. 175–181.
2. Кара-Васильєва Т. Сучасне українське мистецтвознавство: новий погляд, переосмислення та наукова координація / Т. Кара-Васильєва // Вісник НАН України – 2014. – № 8. – С. 33–39.
3. Криволапов М. До питання розвитку українського мистецтвознавства у ХХ ст. / М. Криволапов // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. – 2007. – Вип. 14. – С. 38–49.
4. Криволапов М. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття: Вибрані статті різних років. Кн. I: Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні ХХ століття / Михайло Криволапов. – К. : Видавн. дім А+С, 2006. – 268 с.
5. Матоліч І. Я. Соціальні та культурологічні засади українського мистецтвознавства кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 “Теорія та історія культури” / Матоліч Ірина Яремівна. – Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 2016. – 18 с.
6. Овсійчук В. Стан мистецтвознавства в Україні / В. Овсійчук // Народознавчі зошити. – Вип. 5 (29). – Львів : “Місіонер”, 1999. – С. 593–597.
7. Сухоніс Фідель. Літературна Дніпропетровщина [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.dniprolit.org.ua/authors/suhonis\\_fidel](http://www.dniprolit.org.ua/authors/suhonis_fidel)

REFERENCES

1. Bulavina, N. (2008), Artistic criticism in modern realities, or voice of no voice, *Suchasne mystetstvo* [Modern Art], Kyiv, Feniks, Iss. V., pp. 175–181. (in Ukrainian).
2. Kara-Vasyliieva, T. (2014), Contemporary Ukrainian Art Studies: A New View, Re-thinking and Scientific Coordination, *Visnyk NAN Ukrainy* [Bulletin of the National Academy of Sciences of Ukraine], no. 1, Kyiv, NAN Ukrainy, pp. 33–39. (in Ukrainian).
3. Kryvolapov, M. (2007), On the development of Ukrainian art history in the twentieth century, *Ukrainska akademiia mystetstva. Doslidnytski ta naukovometodychni pratsi* [Ukrainian Academy of Arts. Research and methodological works], Iss. 14, pp. 38–49. (in Ukrainian).
4. Kryvolapov, M. (2006), *Pro mystetstvo ta khudozhniu krytyku Ukrainy XX stolittia: Vybrani statyi riznykh rokiv. Kn. I: Formuvannia ta rozvytok natsionalnoi mystetskoï shkoly i mystetstvoznavchoi nauky v Ukraini XX stolittia* [About the mystery of the artist criticism of Ukraine XX century: Chosen articles of different years. Book. I: Formulation of the development of national schools of science and mystic science in Ukraine in the XX century], Kyiv, Vydavnychi dim A+S. (in Ukrainian).
5. Matolich, I. Ja. (2016), “Social and culturological foundations of Ukrainian art history late XX – early XXI centuries”: Thesis abstract for Cand. Sc. (Theory and history of culture), 26.00.01, State Higher Educational Establishment “Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”, Ivano-Frankivsk, 18 p. (in Ukrainian).
6. Ovsiichuk, V. (1999), The state of art in Ukraine, *Narodoznavchi zoshyty* [Ethnology notebooks], Iss. 5 (29), Lviv, Misioner, pp. 593–597. (in Ukrainian).
7. Sukhonis, Fidel. (2016), *Literaturna Dnipropetrovshchyna* [Literary Dnipropetrovshchyna], Electronic resource, available at: [http://www.dniprolit.org.ua/authors/suhonis\\_fidel](http://www.dniprolit.org.ua/authors/suhonis_fidel) (access October 12, 2016).



УДК 746.51 (477.8)

Галина Лосик

**МИСТЕЦЬКА СВОЄРІДНІСТЬ АРХІТЕКТУРНОГО ДЕКОРУ ЖИТЛОВИХ СПОРУД  
ОПІЛЛЯ ТА БОЙКІВСЬКОГО ПІДГІР'Я КІНЦЯ ХІХ–ХХ СТОЛІТТЯ**

*У статті досліджено архітектурний декор житлових споруд території Опілля та бойківського Підгір'я кінця ХІХ–ХХ століття. Проаналізовано технологічні і художньо-композиційні особливості дерев'яних архітектурних деталей, визначено художню своєрідність. Підкреслено важливість використання архітектурного декору при формуванні зовнішнього вигляду житла.*

**Ключові слова:** архітектурний декор, художня своєрідність, конструктивні деталі, технологія профілювання, різьба.

Галина Лосик

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ АРХИТЕКТУРНОГО ДЕКОРА ЖИЛЫХ  
СООРУЖЕНИЙ ОПОЛЬЯ И БОЙКОВСКОГО ПОДГОРЬЯ КОНЦА ХІХ–ХХ ВЕКА**

*В статье исследован архитектурный декор жилых сооружений территорий Ополья и бойковского Подгорья конца ХІХ–ХХ века. Проанализированы технологические и художественно-композиционные особенности архитектурных деталей, определено художественное своеобразие. Подчеркнута важность использования архитектурного декора в формировании внешнего вида жилья.*

**Ключевые слова:** архитектурный декор, художественное своеобразие, конструктивные детали, технология профилирования, резьба.

Galina Losyk

**THE ARTISTIC ORIGINALITY OF THE ARCHITECTURAL DWELLING DECOR OF  
OPILLIA AND BOYKIV PIDHIRYA OF THE END OF THE ХІХ – ХХ CENTURIES**

*Significant forest areas contributed to the development of woodworking crafts of the Opillia and Boykiv Pidhirya regions. From the ancient times to the beginning of the twentieth century, wood was mainly used in the construction of houses. The concept of shaping decorative details on the outlined territory is realized by means of carpentry and technology of profiling and carving.*

*The external view of the settlements depended primarily on local traditions of construction, and the functional purpose of architectural and constructional details was solved to give them an attractive appearance.*

*The main beam was magnificently decorated. On its lower surface, a large cross was cut and decorated with geometric or plant ornament or with solar signs.*

*In the middle of the ХІХ century there are significant changes in the construction of residential and commercial buildings. In the formation of the external view of the house, the main role belongs to the architectural and structural principles of the facades. There can be seen porches, decorated with lacy laid-on elements. The carpentry profiling along the edge of the board formed geometric or geometric vegetable motifs. In most cases, the colour in the wooden decoration did not play an important role, its harmony is based on the closest combination of shades. But there are cases when brightness and contrast were achieved by using two colors – a facade and a patch colouring.*

*A separate functional and decorative element of the traditional dwelling was the “wind” board, which, in the lower part, created a repetitive figure motif, made by profiling technique. Exquisite “lace” provided the buildings with filigree finesse and festive celebrations. The cornices of the porches and the central plane of the triangular gable were decorated in general with vegetation ornaments and sometimes with solar signs.*

*Window openings were decorated with wooden trims, sometimes these trims were decorated with profiling along the edge of the board.*

*The technology of manufacturing and decoration of the front doors is based on their typological and constructive characteristics. All of them consist of a frame to which the doors are attached on the hinges.*

*The studied architectural decoration of Opillia and Boykiv Pidhirya shows that the similarity of the natural geographical setting led to the construction of the similar type of dwellings, thus to the existence of the typical constructive elements and the typical decoration of the architectural elements. In the end of the XIX – in the beginning of XX century the architectural decor was determined by artistic stylistics and vividness. The vividness of the system of the decoration of wooden architecture elements is achieved with the integrity, tectonics and contrast. The organization of the ornamental structure is carried out with the methods of rhythm, symmetry, and also with lace, plasticity, color. The artistic ideas of decoration are inherited from the secular and clerical buildings of the past, and the architectural decor consists of the separate stylistic units, in particular the stylistics of the carpentry profiling stylistics of flat carvings. The use of carving of folk dwelling of Opillia and Boykiv Pidhirya was narrowed to the decoration of beams and pediments. The widely used technique was profiling, which was used in the decoration of the architecture elements, in particular the laid-on elements of the porches, wooden window surrounds etc.*

**Key words:** *architectural decor, artistic originality, constructive elements, profiling technology, carving.*

Українське мистецтвознавство останньої чверті ХХ – початку ХХІ століття працює за багатовекторною програмою наукових досліджень, що стосується мистецьких феноменів, які мають яскраво виражені локальні відміни. До таких феноменів належить і дерев'яний архітектурний декор житлових споруд Опілля та бойківського Підгір'я кінця ХІХ–ХХ століття, що відзначався особливою мистецькою стилістикою та виразністю. Це художнє явище тісно пов'язане з архітектурою, а завдяки головним композиційним характеристикам належить до декоративного мистецтва. Актуальність дослідження викликана необхідністю якомога швидше зафіксувати означене явище й дати йому мистецтвознавчу оцінку, оскільки його художні складові втрачаються.

Перші згадки про дерев'яну архітектуру та її оздоблення знаходимо в розповідях іноземних мандрівників, які подорожували Україною в ХV–ХVІІІ століттях, а також у працях етнографів ХІХ століття: Я. Головацького [1], В. Шухевича [13]. Короткі відомості про декоративні деталі містять дослідження В. Щербаківського [14], О. Лушпинського [3]. Важливу історичну, технологічну, мистецьку інформацію про оздоблення дерев'яної архітектури подають В. Січинський [8], Д. Щербаківський [15], С. Таранушенко [12], М. Драган [2]. У 1960–70-х роках опубліковані праці В. Самойловича [6], Р. Райнфуса [5], котрі частково розглядають особливості оздоблення дерев'яних будівель в Україні. Помітним внеском є монографії: М. Станкевича [10], в якій простежені стилістичні зміни профільованих та різьблених деталей, і М. Селівачова [7], що стосується орнаменту й увінчань будинків Південної Бессарабії.

Мета статті – проаналізувати художню своєрідність дерев'яного архітектурного декору територій Опілля та бойківського Підгір'я кінця ХІХ–ХХ століття як важливого чинника формування зовнішнього вигляду житла.

Вивчення архітектурних деталей досліджуваної території є проблематичним у зв'язку із незначною кількістю артефактів – частина будівель зазнала руйнування ще під час Першої та Другої світових воєн, інші споруди були перебудовані або розібрані впродовж останніх десятиріч. Тому дослідження проводимо на основі будинків, що збереглись у сільських місцевостях, хоча частина споруд, передовсім різьблений декор конструктивних деталей будівель, зазнали різючих змін та непоправних втрат.

Розвитку деревообробних ремесел на території Опілля та бойківського Підгір'я сприяли значні лісові масиви. З найдавніших часів і до початку ХХ століття при будівництві житла використовували переважно деревину. Спорудження та оздоблення будинку потребувало

участі багатьох майстрів різного фаху. Загальні дерев'яні конструкції виконували теслярі, різьблені деталі виготовляли різьбярі, вікна і двері – столярі. Концепцію формотворення декоративних деталей на території Опілля та бойківського Підгір'я реалізували такими шляхами: засобами столярства, технологією профілювання та різьблення.

Зовнішній вигляд поселень залежав передусім від місцевих традицій будівництва, а питання функціонального призначення архітектурно-конструктивних деталей вирішували так, щоб надати їм привабливого вигляду.

Особливо багато декорували головний сволок. На його нижній площині вирізували великий хрест, який щедро оздоблювали геометричним чи рослинним орнаментом, рідше в декорі використовували солярні знаки. На боковій площині вирізували рік будівництва хати, імена господарів, будівничого. До прикладу, в с. Іванівка Перемишлянського району Львівської області на нижній площині сволока зображено великий хрест, прикрашений рослинним орнаментом, на боковій частині є напис: “СОЗДАВЪ ДОМ СЕЙ ДМИТРИЙ ГНАТ СО ЖЕНОЮ СВОЕЮ КАТЕРИНОЮ І ЧАДОМ СВОИМ ЕКАТЕРИНОЮ І ЮАНОМ І ПАРАСКЕВІЮ Р(оку) Б(ожого) 1891”<sup>1</sup>. У с. Верхня Калуського району Івано-Франківської області на нижній стороні сволока зображено тільки хрест, прикрашений геометричним орнаментом, є напис про власника хати та рік її спорудження<sup>2</sup>. На сволоку зі с. Вікторів Галицького району Івано-Франківської області вирізьблені, крім хреста, солярні знаки<sup>3</sup>.

У середині XIX століття конструкції житлових і господарських будівель значно змінилися. У формуванні зовнішнього вигляду житла на досліджуваній території головна роль належала архітектурно-конструктивним засадам вирішення фасадів. Почали зводити ганки, що надавали будівлі оригінальності та ошатності.

На початку XX століття значного поширення набув тип ганку з двосхилим дашком. Його конструкції та оздобленню приділяли особливу увагу, бо фасад вважали головним засобом вирішення зовнішнього вигляду, художнього образу хати. У верхній частині піддашся вирізували отвори-віконця для світла, що робили на стику двох дощок. Форми світлових отворів зроблені у вигляді кругів, ромбів, квадратів, пік, сердечок. Важливо, що отвір тут досягнутий завдяки зіставленню профільованих вирізів по краях дошки як єдина дзеркально-симетрична цілісність. По краю дошки вирізували півколо, півсерце, півхрест, трикутник. Складаючи дві дошки разом упритул дзеркально-симетрично утворювали коло, серце, хрест, ромб. Саме такий метод використовували при декоруванні нижніх та верхніх частин стінки веранд, створюючи ефект ажурності.

Ажурність, “сліпу” ажурність можна отримати не лише у випадку прорізання наскрізних отворів, а й складаючи профільовані вирізи по краях дошки, в результаті чого утворюються ажурні структури. Як зазначав М. Станкевич, “ажурність як композиційний засіб виразності характеризується контрастом площин і просвітів, створює ефектне враження романтичності, чарівності, піднесеності” [9, с. 8]. Теслярське профілювання по краю дошки утворювало геометричні або геометризовані рослинні мотиви. У більшості випадків колір у дерев'яному декорі не відігравав важливого значення, його гармонія опирається на близькі нюансні поєднання відтінків. Але трапляються випадки, де яскравості та контрасту досягали за допомогою застосування двох кольорів: фасаду і накладного елемента.

Окремим функціональним і декоративним елементом традиційного житла є “вітрова” дошка, яку в XIX столітті прилаштовували до країв лат на причілках і ганках (шालювання дошками), що було передовсім практичною необхідністю, бо забезпечувало горище від негоди; при цьому враховувались декоративні особливості дощок.

На досліджуваній території зафіксовано найпростіший спосіб шалювання. Це – прямовисне розміщення дощок, де кожна з них у нижній частині творила повторюваний

<sup>1</sup> Відомості використані з особистого архіву автора, нагромадженого у результаті етнографічних експедицій територією Опілля та бойківського Підгір'я у липні 2014 року.

<sup>2</sup> Відомості використані з особистого архіву автора, нагромадженого у результаті етнографічних експедицій територією Опілля та бойківського Підгір'я у липні 2014 року.

<sup>3</sup> Відомості використані з особистого архіву автора, нагромадженого у результаті етнографічних експедицій територією Опілля та бойківського Підгір'я у серпні 2014 року.

фігурний мотив, виконаний профілюванням. Крайню лату під окапом покрівлі закривали дошками, які декорували плоским або контурним профілюванням переважно по краях дошки, вирішуючи ножівкою геометризовані фігури: зубчики, півкружечки, кружечки, квадрати тощо. Вишукані “мережива” надавали будівлі філігранної викінченості та святкової урочистості.

На території Опілля та Підгір'я зафіксовано будівлі, де карнизи ганків і центральна площина трикутного фронтона декорована рослинним орнаментом. І це не випадково, адже квітка з найдавніших часів була знаком життя, творчої сили, символом відродження тощо. Вінок квітів у слов'ян був символом космічної гармонії. А тому “заквітчати” – це означало, ймовірно, надати особі, предметові, об'єкту найвищої досконалості [11, с. 9]. За давньою народною традицією, після зведення верху будівлі теслярі ставили “квітку”. В архітектурному оздобленні можна виокремити мотиви чи навіть елементи: стебло, квітка, листок. Найпоширенішими техніками декорування були техніка плоского та рельєфного різьблення і використання накладних елементів. Декорування трикутних фронтонів опільських та підгірських будівель містить традиційний мотив сонця. Цей солярний магічний знак частіше від інших був поширений серед декору житла. Навіть на тих будинках, у яких майже нема декору, сонячний символ, за рідкісним винятком, представлений різними знаками теслярської роботи [10, с. 228–229]. В організацію орнаментальної структури помітний порядок вносить симетрія, що дає змогу створювати розеткові та стрічкові композиції. Прийоми асиметрії в оформленні архітектурних деталей на території Опілля та бойківського Підгір'я не спостережено.

Віконні отвори оздоблювали дерев'яними наличниками, інколи ці наличники прикрашали профілюванням по краю дошки.

Технологія виготовлення та оздоблення вхідних дверей враховує їхні типологічні та конструктивні характеристики. Усі вони складаються з коробки, до якої прикріплені на завісах дверні полотна рамкової конструкції.

Наприкінці 1930-х рр. дерев'яні деталі архітектурного оздоблення почали спрощувати, відтак їх майже повністю перестали застосовувати [4, с. 57]. У другій половині ХХ – на початку ХХІ століття на території Опілля та бойківського Підгір'я декоративні елементи народного дерев'яного зодчества знову набули застосування при зведенні у фольклорних традиціях ресторанів, кафе-коліб, мисливських будиночків, навісів і ганків для відпочинкових зон, торгових яток тощо.

Отже, розглянутий архітектурний декор Опілля і бойківського Підгір'я засвідчує, що схожість природно-географічних умов зумовила зведення житла однакового типу, а відтак і наявність типових конструктивних елементів та характерного оздоблення архітектурних деталей. Наприкінці ХІХ – в першій половині ХХ століття архітектурний декор визначався мистецькою стилістикою та чіткістю. Виразності системи оздоблення дерев'яних деталей архітектури досягають завдяки цілісності, тектоніці та контрасту. Організацію орнаментальної структури здійснюють прийомами ритму, симетрії, а також ажурності, пластичності, кольору. Серед мистецьких ідей оздоблення є запозичені зі світських і церковних споруд минулого, а архітектурний декор складається з окремих стилістичних одиниць, зокрема стилістики теслярського профілювання та стилістики плоского різьблення. Застосування різьблення у народному будівництві Опілля та бойківського Підгір'я зводили до декорування сволака, фронтонів. Широко вживаною технікою було профілювання, котре застосовували в оздобленні архітектурних деталей, зокрема накладних елементів декорування ганків, дерев'яних наличників віконних отворів тощо.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Головацкий Я. Ф. Об исследовании памятников русской старины, сохранившихся в Галичине и Буковине / Я. Ф. Головацкий // Труды I археологического съезда в Москве. – Т. 1. – М., 1871. – С. 147–152.
2. Драган М. Українські дерев'яні церкви. Генеза і розвій форми / М. Драган. – Львів : Національний музей у Львові, 1937. – 159 с.
3. Лушпинський О. Дерев'яні церкви Галичини / О. Лушпинський. – Львів, 1920. – 40 табл.

4. Радченко А. Г. Дерев'яний та металевий декор у міській архітектурі Гуцульщини і Покуття наприкінці XIX – у першій третині XX ст. (генезис, типологія, стилістика) : дисертація на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.06 “Мистецтвознавство”/ А. Г. Радченко. – Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, Івано-Франківськ, 2009. – 164 с.
5. Райнфус Р. Народная архитектура лемков / Р. Райнфус // Карпатский сборник : Сборник. – М., 1972. – С. 45–56.
6. Самойлович В. П. Українське народне житло / В. П. Самойлович. – Київ : Будівельник, 1972. – 39 с.
7. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М. Р. Селівачов. – Київ : “АНТ”, 2005. – 399 с.
8. Січинський В. Дерев'яні дзвіниці і церкви Галицької України XVI–XIX ст. / В. Січинський. – Львів, 1925. – 52 с.
9. Станкевич М. Є. Українські витинанки: каталог ретроспективної виставки / М. Станкевич. – Львів, 1981. – 24 с.
10. Станкевич М. Є. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / М. Станкевич. – Львів : Інститут народознавства, 2002. – 480 с.
11. Станкевич М. Є. Народна ікона на склі / М. Є. Станкевич. – Львів : Інститут колекціонерства, 2008. – С. 9–12.
12. Таранушенко С. Мистецтво Слобожанщини XVII–XVIII ст. / С. Таранушенко. – Харків, 1928. – 63 с.
13. Шухевич В. Гуцульщина : в 5-ти т. / В. Шухевич. – Львів, 1899. – Т. 1–2 : Верховина. – 350 с.
14. Щербаківський В. Дерев'яне будівництво і різьба на дереві / В. Щербаківський // Українське мистецтво. – Львів–Київ, 1913. – 62 с.
15. Щербаківський Д. Українське мистецтво. Буковинські і галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці / Д. Щербаківський. – Київ–Прага, 1926. – 62 с.

#### REFERENCES

1. Golovatskiy Ya. F., (1871) On the study of monuments of Russian antiquity, preserved in Galicia and Bukovina, *Trudy I arkheologicheskogo sezda v Moskve* [Proceedings of the First Archaeological Congress in Moscow], Moscow, Vol. 1, pp. 147–152. (in Russian).
2. Drahan, M. (1937), *Ukrayinski dereviani tserkvy. Heneza i rozvii formy*, [Ukrainian churches. Genesis and rosettes form], Lviv, National Museum in Lviv. (in Ukrainian).
3. Lushpynskiy, O. (1920), *Derevyani tserkvy Halychyny* [Wooden churches of Galicia], Lviv. (in Ukrainian).
4. Radchenko, A. H. (2009), “Wooden and metal decor in the urban architecture of Hutsulshchyna and Pokuttia at the end of the XIX – in the first third of the XX century (genesis, typology, stylistics)”, The dissertation of the candidate of Art studies. Specials 17.00.06. “Decorative and Applied Art”, Precarpathian V. Stefanyk National University, Ivano-Frankivsk, 164 p. (in Ukrainian).
5. Rainfus, R. (1972), *Narodnaya arkhitektura lemkov* [Folk architecture of Lemks], *Karpatskiy sbornik : Sbornik* [Carpathian collection. Collection], Moscow, pp. 45–56. (in Russian).
6. Samoilovych, V. P. (1972), *Ukrainske narodne zhytlo* [Ukrainian folk dwelling], Kyiv, Budivelnik. (in Ukrainian).
7. Selivachov, M. R. (2005), *Leksikon ukrainskoi ornamentiiky (ikonohrafiia, nominatsiia, stylistyka, typolohiia)* [The lexicon of Ukrainian ornamentation (iconography, nomination, stylistics, typology)], Kyiv, ANT. 2005. (in Ukrainian).
8. Sichynskiy, V. (1925), *Dereviani dzvinytsi i tserkvy Halyt'skoi Ukrainy XVI – XIX st.* [Wooden bell towers and churches of Galician Ukraine of XVI–XIX centuries], Lviv. (in Ukrainian).
9. Stankevych, M. Ye. (1981), *Ukrainski vytynanky. Katalog retrospektyvnoi vystavky* [Ukrainian Whitinas Catalog of the retrospective exhibition], Lviv. (in Ukrainian).

10. Stankevych, M. (2002), *Ukrainske khudozhnie derevo XVI–XX st.* [The Ukrainian Art Woodworking of XVI–XX centuries], Lviv, Institute of Ethnology. (in Ukrainian).
11. Stankevych, M. Ye. (2008), *Narodna ikona na skli* [Folk icon on glass], Lviv, Institute of Collecting, pp. 9–12. (in Ukrainian).
12. Taranushenko, S. (1928), *Mystetstvo Slobozhanshchyny XVII–XVIII st.* [Art of Slobozhanshchyna XVII–XVIII centuries], Kharkiv. (in Ukrainian).
13. Shukhevych, V. (1899), *Hutsulshchyna, Verkhovyna* [Verkhovyna], Vol. 1–2, Lviv. (in Ukrainian).
14. Shcherbakivskiy V. (1913) Wooden construction and carving on wood, *Ukrayinske mystetstvo* [Ukrainian art], Lviv–Kyiv. (in Ukrainian).
15. Shcherbakivskiy D. (1926), *Ukrainske mystetstvo. Bukovynski i halytski derevliani tserkvy, nadhrobni i prydorozhni khresty, fihury i kaplytsi* [Ukrainian art. Bukovyna and Galician Wooden churches, tombstones and roadside crosses, figures and chapels], Kyiv–Praha. (in Ukrainian).

УДК 904:728(477.8) “11/12”

Олена Білик

#### КЕРАМІЧНІ ПОЛИВ'ЯНІ ПЛИТКИ В ІНТЕР'ЄРІ ГАЛИЦЬКИХ ЦЕРКОВ XII–XIII СТОЛІТТЯ

*У статті висвітлено історію виникнення та поширення в інтер'єрах храмів Галицького князівства XII–XIII ст. керамічних полив'яних плиток. Плитки, покриті червоно-коричневою, жовтою і зеленою поливою, були особливою рисою пам'яток церковної архітектури краю. Описано геометричні форми оздоблення підлоги в церквах: квадрат, трикутник, рідше прямокутник, а також складні фігурні композиції. Підкреслено досягнення галицьких митців у формуванні центральної композиції підлоги храму – омфалія. Унікальною рисою, що характеризує тільки галицьке середньовічне зодчество, було використання рельєфних полив'яних плиток. Встановлено, що у формуванні композицій підлог з полив'яних плиток важливе значення відігравали смаки, традиції і художні особливості архітектурних шкіл домонгольської Русі.*

**Ключові слова:** архітектура, Галич, омфалій, плитка, полива, церква.

Елена Билык

#### КЕРАМИЧЕСКИЕ ПОЛИВНЫЕ ПЛИТКИ В ИНТЕРЬЕРЕ ГАЛИЦКИХ ЦЕРКВЕЙ XII–XIII ВЕКОВ

*В статье отражена история возникновения и распространения в интерьерах храмов Галицкого княжества XII–XIII веков керамических глазурованных плиток. Плитки, покрытые красно-коричневой, желтой и зеленой глазурью, были отличительной чертой памятников церковной архитектуры края. Описаны геометрические формы отделки полов в церквях: квадрат, треугольник, реже прямоугольник, а также сложные фигурные композиции. Подчеркнуто достижения галицких художников в формировании центральной композиции пола храма – омфалия. Уникальной чертой, характеризующей только галицкое средневековое зодчество – было использование рельефных глазурованных плиток. Установлено, что в формировании композиций полов с глазурованных плиток важное значение играли вкусы, традиции и художественные особенности архитектурных школ домонгольской Руси.*

**Ключевые слова:** архитектура, Галич, омфалий, плитка, полива, церковь.

CERAMIC PANES IN THE INTERIOR OF GALICIAN CHURCHES  
OF XII–XIII CENTURY

*A new line of Old Russian architecture was organized in the middle of XII century. During XII–XIII century monumental building had been developing on the territory of Galician Principality and later Galicia-Volyn Principality. There was Galician architectural school. There was one feature in that school – the main building material was white stone but not brick like in the rest architecture schools in Kiev Russ. Galician art of building got influences from Byzantine and Romanesque architecture. Special line of churches' architectural monuments was using in the interior ceramic polished tiles, which were covered reddish brown, yellow and green glaze.*

*The main source for studying Galician churches with ceramic tiles is archaeological excavations, which were started in the Old Halych in 1882. Researchers L. Lavretskiy, I. Sharnevych, Y. Pasternak, Y. Lukomskiy, B. Tomenchuk discovered these works of decorative art. Thanks to their explorations, art critics make scientific reconstructions of Old Galician churches. Famous art critics M. Malyevska and P. Rappoport made classification of Galician ceramic tiles with relief imprint. Consequently, it was determined that ceramic windows were very significant elements of Old Russian interiors. They were used in Kiev Russ started with first stone-brick building – Church of the Tithes. Earthenware were covered by glaze, were used in decoration of wooden and stony churches and stony palaces. Scientists ascertained that using ceramic panes in Galician architecture was realized by the way of borrowing from the Byzantium culture. For decoration of the floor in Galician's churches were used simple form panes (square, triangle, rarely rectangle) and planes with intricate form. Striking example of uses intricate compositions in the interior of monumental building is Oleshkiv monument (village Oleshkiv, Snyatyn region). Famous archeology B. Tomenchuk dag and researched it in 1981–1984. He made a scientific reconstruction of Old Russian church. Galician artists reached the biggest attainment in forming the central composition of the floor in church. In the middle of circle was image of pigeon, which is the symbol of the Holy Spirit. Unique trait, which symbolize Galician medieval architecture was using of relief glaze tiles. Unique and original decoration had in the prince antiquity the interior of the Annunciation Church in Halych with a magnificent majolica floor, resembling a solid carpet of yellow, green and brown polished tiles. In addition to the usual geometric tiles, there are also curly-shaped tiles, which refer to the edging of the omphalia. Art of floor decoration in church was spreaded from Halych to other cities of Galician land – Zvenygorod, Peremyshl and Vasylev.*

*Thus, in the formation of compositions of floors from the tiles the importance was played by the tastes, traditions and artistic features of architectural schools of pre-Mongol Rus. The most original in this respect is the Galician Architectural School, which is obviously due to the originality of its functioning.*

**Key words:** *architecture, Galych, the omphalia, tile, glaze, church.*

Новий напрямок у розвитку давньоруської архітектури достатньо чітко сформувався в середині XII ст. Саме тоді на Русі склався ряд регіональних архітектурних шкіл. Упродовж XII–XIII ст. на території Галицького князівства та усієї Галицько-Волинської держави активно розвивалося монументальне будівництво. За конкретною територією поширення, спільною білокам'яною технікою, синтезом візантійських та романських традицій, переосмислених на місцевому мистецькому ґрунті, вчені розглядають зодчество цього регіону як продукт діяльності самобутньої галицької архітектурної школи XII–XIII століть. Від усіх інших монументальних споруд Русі того часу галицькі храми відрізнялися тим, що основним будівельним матеріалом у них була не цегла, а білий камінь. В інтер'єрах цих пам'яток не використовували мозаїку чи шиферні плити, а значного поширення набули полив'яні керамічні плитки. Галицькі полив'яні плитки вирізняються високим рівнем технологічних прийомів та естетичною довершеністю. Актуальність наукового інтересу до цих рідкісних пам'яток

давньоруського декоративного мистецтва не спадає, бо їхня неповторність вимірюється в контексті розвитку європейської середньовічної архітектури.

Уперше керамічні плитки в давньому Галичі були відкриті на розкопках фундаментів літописної Спаської церкви, які проводили священник Л. Лаврецький і професор І. Шараневич у 1882 році. Згодом вони зафіксували такі артефакти у процесі досліджень Благовіщенського храму (1884–1885). Квадратні рельєфні плитки археолог Я. Пастернак [16] одночасно відкрив в урочищі Золотий Тік і на розкопках Успенського собору в Галичі. Основна маса рельєфних плиток (близько 250 фрагментів) зібрана в результаті розкопок 1955 року М. Каргера [6] на ділянці західніше від Успенського собору. Польові дослідження київського археолога В. Гончарова [1] в 1955 р. на Золотому Тоці поповнили колекцію плиток з княжого Галича. Згодом, керамічні плитки зафіксував Б. Тимошук [19] на ще двох пам'ятках культурного осередку Галицької землі: квадрифолії в урочищі Карпів Гай, так званому Полігоні, й церкві на Царинці, а також на руїнах дерев'яної церкви у Василеві на Буковині.

У 1978 р. підсумкове узагальнення зробили два авторитетні мистецтвознавці М. Малєвська і П. Раппопорт [10]. У їхній статті ґрунтовно класифіковано галицькі плитки з рельєфними зображеннями. В масиві цих виробів художнього ремесла виділено два типи: плитки І типу віднесені до матеріалів Успенського собору, а плитки ІІ типу асоціюються із впливами романського мистецтва.

На основі цієї класифікації вивчення галицьких рельєфних плиток продовжено в наукових дослідженнях О. Овчинникова, Т. Ткачука і К. Тимус. Значно розширилась і джерельна база, чому немало сприяла археологічна діяльність Б. Томенчука [21–22], який віднайшов і дослідив фундаменти та внутрішній простір Олешківської ротонди на Покутті – цінну пам'ятку з керамічною мозаїчною орнаментально-фігурною підлогою. Заслугою цього науковця є ряд його праць, в яких систематизовано усі відомості про дерев'яні церкви XII–XIII ст. з території Галицької землі з мозаїчними підлогами із керамічних плиток. Дивовижна сторінка галицької монументальної кам'яної і дерев'яної архітектури викликала велике зацікавлення в археологів і мистецтвознавців Польщі, де над цією проблемою плідно працюють Ю. Гінальський, Й. Пеленський [25], С. Вайда [26], а в Росії на високому рівні її висвітлюють у фахових роботах О. Іоаннісян [2–4] та В. Матвєєв [12–14].

Мета статті – встановити походження керамічних полив'яних плиток у церковній архітектурі княжого Галича, визначити їхнє місце й сакральне значення в інтер'єрі давньоруських храмів, а також з'ясувати технологічні та стилістичні особливості виробів галицької художньої школи.

Керамічні плитки були одним із важливих елементів давньоруського інтер'єру. Їх використовували на Русі з першої кам'яно-цегляної споруди Десятинної церкви, а з XII ст. вони стали найпоширенішим матеріалом для вимощування підлоги. Більшість полив'яних давньоруських плиток походить із кам'яних церков, але використовували їх в оздобленні дерев'яних храмів та кам'яних палаців [22, с. 13]. Є значна література щодо походження керамічних полив'яних плиток на Русі. Були спроби пов'язати поширення мальованої кераміки і плиток з Болгарією. Такі припущення не підтверджені археологічними матеріалами, а тому (це аргументовано довела Т. Макарова), руський полив'яний посуд, як і плитки, були пов'язані не з Болгарією, а з Грецією [9, с. 250]. Український мистецтвознавець О. Тищенко припустила, що техніка полив'яної кераміки виникла на Русі не під впливом Візантії, а мала в Середньому Подніпров'ї глибші корені, пов'язані з виробництвом емалей [20, с. 79]. Припущення це абсолютно неприйнятне, оскільки між часом виробництва в Середньому Подніпров'ї емалей і виробництвом руської полив'яної кераміки був розрив більш як п'ятсот років. Сучасний російський дослідник В. Матвєєв, повторюючи провідні гасла концепції про основні етапи історії Галицької архітектурної школи, що сформулював його вчитель О. Іоаннісян, відстоює польське походження галицьких плиток [13, с. 364]. Дослідженнями кількох поколінь учених (М. Каргер, Т. Макарова) остаточно доведено, що застосування полив'яних керамічних плиток принесли на Русь константинопольські майстри. Наприклад, П. Раппопорт вважав, що через дефіцит коштовних і ефектних кам'яних мінералів візантійські зодчі, які працювали на будовах найстаріших руських церков, використовували для вимощення підлоги кольорові полив'яні



плитки. [18, с. 26]. До середовища галицьких інтер'єрів художні мотиви на плитках потрапили з Візантії, через посередництво Києва, бо, як справедливо зауважила дослідниця М. Малевська, “Візантійські орнаментальні мотиви, що були включені грецькими майстрами в малюнок мозаїчної підлоги Софіївського собору, безумовно зіграли свою роль у створенні композиції підлог із полив'яних керамічних плиток у спорудах XI–XII ст.” [11, с. 150].

Нові свідчення про різноманітні плитки (квадратні, трикутні та фігурні, однотонні й поліхромні, гладкі та рельєфні) дають археологічні розкопки. На жаль, лишень у рідкісних випадках майолікові підлоги доходять до нас у порівняно доброму стані. Про їх наявність у тих чи інших сакральних спорудах свідчать лише окремі керамічні плитки або їхні уламки, знайдені на руїнах храмів. Відзначені випадки, коли в розкопках знаходили тільки традиційні плитки, без квадратних. Прикладом може бути підкупольна ділянка підлоги церкви “Стара катедра” у Володимирі-Волинському [17, с. 261]. Трикутні плитки створювали, очевидно, складніший променевий набір, що був скерований до центру круга-омфалія. Невелика ділянка такого набору виявлена при розкопках дерев'яної церкви давньоруського часу в Звенигороді [3, с. 494].

Плитки для оздоблення підлоги використовували у всіх землях Київської Русі, але в більшості випадків застосовували взірці простих геометричних форм (квадрат, трикутник, рідше прямокутник), покриті однокольоровою поливою. Плитки зазвичай були невеликими. Найпоширенішими стали плитки зі сторонами 12–14 см при товщині близько 2 см. Найпростішим варіантом оздоблення підлоги було покриття їх квадратними плитками, укладеними по діагоналі до осі споруди.

Від початку XII ст. поруч із звичайними наборами з квадратних плиток почали застосовувати і складніші – з фігурних плиток. У двох регіонах Давньої Русі – Галицькій і Гродненській землі фігурні плитки використовували найширше, яскравим прикладом чого є Нижня церква в Гродно [11] й Олешківська ротонда [21]. Ще однією особливістю в оздобленні інтер'єрів галицьких церков було те, що тільки у цих пам'ятках застосовували плитки з рельєфним орнаментом. Не можна не погодитися з поглядом М. Малевської і П. Раппопорта, що такий декоративний прийом був використаний у Галицькому зодчестві під впливом романського мистецтва [10, с. 87].

Керамічні плитки на Галицько-Волинських землях виготовляли з будівельних порід глини (церква Йоана в Перемишлі, Успенський собор у Галичі, Олешківська ротонда), або з каолінової сировини (архітектурні пам'ятки Василева, Холма і Стоп'є). На основі джерельних матеріалів, що походять з докілья Галицького катедрального собору, урочища Золотий Тік у Крилосі-Галичі, Холма, Перемишля, Стоп'є і Дорогичина, можна скласти картину, як плитки формували в дерев'яних рамках. Найчастіше бічні стійки виробів скісно стинали, у зв'язку з чим плитки мали в поперечному перекрої вигляд трапеції, в якій більшою була лицева сторона. Скісний нахил боків плитки обмежував її при вимощуванні на підлозі, а можливо, спрощував виймання виробів з матриць під час формування [26, с. 95]. Лицеву сторону плиток покривали жовтою, зеленою або коричневою поливою. Після обпалу їхня тональність була неоднаковою, через що натрапляємо на вироби помаранчевого, вишневого і лимонного кольорів. Поблизу Галицького собору Успіння Пресвятої Богородиці були виявлені поодинокі екземпляри плиток, покритих безбарвною поливою.

Фігурні набори керамічних плиток давали змогу різними мистецькими засобами виділити місце в центральній частині храму. Такі символічні центри отримали в середньовічній архітектурі назву “омфалій”. Омфалії широко застосовували для оздоблення візантійських як храмів, так і палаців [5, с. 18]. Омфалії були в пам'ятках Києва і Чернігова, де для декорування композицій використовували дорогі та престижні матеріали: камені (Десятинна церква), смальту й інкрустовані шиферні плити (Київська Софія, Спаський і Борисоглібський собор, а також Благовіщенська церква в Чернігові). У пам'ятках церковної архітектури Галича омфалій викладали тільки полив'яними плитками. На території Давньої Русі омфалій зафіксований тільки на п'ятнадцяти пам'ятках. Середнє Подністрів'я, або Руська земля у вузькому розумінні цього слова, були батьківщиною першої групи сакральних споруд, при оздобленні підлог яких застосовували коштовні будівельні матеріали [14, с. 208–209]. Омфалії, що належать до другої

групи, вимощували тільки з керамічних полив'яних плиток. Основна схема малюнка цих композицій – концентричні круги, їх завжди кілька. Такого типу омфалії трапляються тільки на західних землях Русі, насамперед у Галичині й на Гродненщині. Будівельна діяльність на цих землях почалася значно пізніше, ніж у Подніпров'ї, і тут використовували тільки плитки, що змінили дорогі та рідкісні матеріали [4, с. 27].

Однією з найдавніших пам'яток галицького монументального зодчества аргументовано вважають церкву Йоана Богослова в Перемишлі. Її споруджено за велінням Володаря Ростиславича у першій чверті XII століття. В інтер'єрі храму археологи виявили підлогу давньоруського періоду, викладену з кам'яних плит [24, с. 275]. Основна композиція була розміщена в підкупольному квадраті, а поза ним підлога викладена прямокутними вапняковими плитками. У перемишльській церкві уперше при оздобленні інтер'єру застосовано мотив омфалія з кількох кругів, який згодом повторили в інших пам'ятках Галицької архітектурної школи.

На основі археологічних досліджень О. Іоаннісяна в Галичі (1980, 1981, 1985 рр.), мистецтвознавець В. Матвеев здійснив гіпотетичну реконструкцію підлоги літописної Спаської церкви. Виявлені різноманітні групи плиток дали змогу припустити наявність у декорванні трьох відмінних між собою зон, що відрізнялися перш за все способом вимощення плиток: 1) зона повздовжно-поперечного укладання (набір орієнтований за осями храму); 2) зона кругового укладання (набір упорядкований за поясами); 3) зона мозаїчного укладання. Омфалій храму св. Спаса становить круг, викладений кількома поясами плиток різної форми, що мали жовто-коричневе розфарбування. Круг складався з трапецієвидних, східцево-пірамідних і дугоподібних плиток. У центрі була розміщена фігурна композиція із зображенням птаха, можливо Святого Духа в образі голуба. Автор реконструкції вважає ймовірною наявність в оздобленні підлоги кількох кругів з різними зображеннями у центрі. Його припущення базовані на знахідках плиток з різними конфігураціями, що імітують крила птаха [13, с. 363].

Дослідники галицької архітектури відзначають, що близьким за оздобленням до Спаської церкви було декорування Олешківської дерев'яної ротонди. Пам'ятка датована другою половиною XII століття. Всі плитки були виявлені в основній частині храму, в апсиді їх нема. Знайдені плитки можна поділити на три типи: 1) плитки першої, найчисельнішої групи – це трикутники великих та менших розмірів; 2) плитки другої групи – вироби саме основних типів, які в наборі утворюють орнаментальні пояси у вигляді концентричних кіл (великих і малих); 3) плитки третьої групи представлені екземплярами унікальних плиток, які в мозаїчному наборі утворюють великі символічні зображення [22, с. 28–29]. Значна кількість знайдених плиток дала Б. Томенчуку змогу реконструювати настелення в підкупольному просторі. Складну мозаїчну композицію утворюють чотири великих і п'ять малих кругів. Чотири великі орнаментальні кола було викладено з фігурних плиток п'яти типів: стрічковий (жовтий), у вигляді ступінчастої піраміди (жовто-зелений), зигзагоподібний (жовтий), складний лекальний у поєднанні з колами (жовтий-зелений) та стрічкоподібний (жовтий). У центрі кругів – зображення голуба (Святого Духа), орла, грифона і павлина, викладені жовтими плитками. Чотири малих орнаментальних круги були викладені плитками складної форми. Усередині них – зображення серафимів, покриті поливою яскраво-жовтого кольору.

Залишки омфаліїв були виявлені в процесі археологічного вивчення Звенигорода, при розкопках П'ятницького храму та церкви з невідомим титулом на дитинці. Обидві споруди дослідники датують другою половиною XII – першою половиною XIII ст. У першій з них знайдено плитки прямокутної і трикутної форм, а також трапецієвидної форми двох типів, так що в наборі вони мали складати круг діаметром близько 1,3 м [3, с. 501]. В ході досліджень тризрубної дерев'яної церкви на дитинці Звенигорода відкрито трикутні й квадратні керамічні плитки, покриті жовтою, зеленою та брунатною поливою. У центральній частині споруди знайдено півкруглі плитки, що походили з оздоблення омфалія під куполом дерев'яної церкви [15, с. 55].

Наявність фрагментів унікальних складнофігурних плиток з рельєфним рисунком разом з трикутними та фігурними плитками, що відкрили археологи в урочищі Гора-Монастир у селі Пітрич на Дністрі, дають підставу припускати, що центральна частина підлоги давньоруського

храму XII–XIII ст. була оздоблена круглим декоративним елементом – омфалієм [22, с. 55]. Неповторне і своєрідне оздоблення мав у княжу давнину інтер'єр Благовіщенської церкви в Галичі з ошатною майоліковою підлогою, що нагадувала суцільний килим із жовтих, зелених і коричневих полив'яних плиток. Окрім звичайних геометричних плиток трапляються тут і фігурні плитки із заокругленнями, що належать до окантування омфалія [25, с. 79].

Як бачимо, у формуванні композицій підлог з полив'яних плиток важливе значення відігравали смаки, традиції і художні особливості архітектурних шкіл домонгольської Русі. Найсвоєріднішою стосовно цього є Галицька архітектурна школа, що, очевидно, пов'язано із самотністю її функціонування. Тільки на Галицькій землі використовували багатоорнаментовані рельєфні плитки. Художньою домінантою в оздобленні підлог галицьких церков XII–XIII ст. був так званий омфалій, який зберігав своє символічне значення центру в Християнському храмі.

#### ЛІТЕРАТУРА

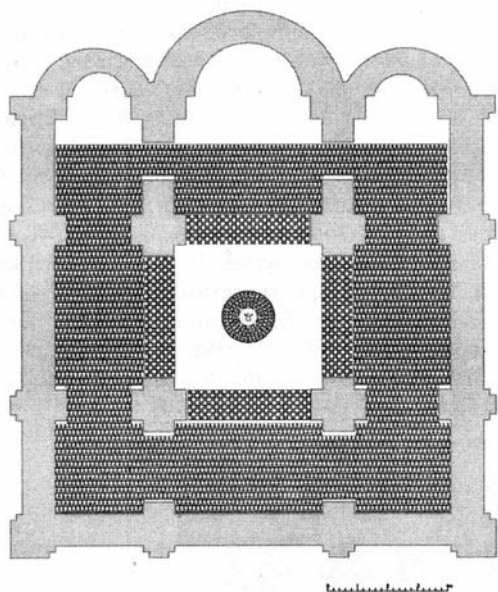
1. Гончаров В. К. Археологічні дослідження древнього Галича у 1951 р. / В. К. Гончаров // Археологічні пам'ятки УРСР. – К. : Вид-во АН УРСР, 1955. – Т. V. – С. 22–31.
2. Иоаннисян О. М. Новые исследования одного из памятников Галицкого зодчества XII в. / О. М. Иоаннисян // Советская археология. – 1983 – № 1. – С. 231–244.
3. Иоаннисян О. М. Церковь Параскевы Пятницы в Звенигороде на Белке / О. М. Иоаннисян, И. Р. Могитыч, И. К. Свешников // Памятники культуры. Новые открытия. – 1981. – Л. : Наука, 1983. – С. 494–507.
4. Иоаннисян О. М. О происхождении традиции убранства полов поливными керамическими плитками в средневековой архитектуре славянских стран / О. М. Иоаннисян // Средневековая архитектура и монументальное искусство. Раппопортовские чтения. Тезисы докладов. – СПб. : Изд-во Государственного Эрмитажа, 1999. – С. 25–31.
5. Каргер М. К вопросу об убранстве интерьера в русском зодчестве / М. К. Каргер // Труды Всероссийской академии художеств. – Л., 1947. – Т. I. – С. 15–50.
6. Каргер М. К. Основные итоги раскопок древнего Галича в 1955 г. / М. К. Каргер // Краткие сообщения Института археологии АН СССР. – 1960. – Вып. 81. – С. 61–71.
7. Лукомський Ю. В. Архітектурна спадщина давнього Галича / Ю. В. Лукомський. – Галич, 1991. – 40 с.
8. Лукомський Ю. В. Невідомі церкви на подолі княжого Галича / Ю. В. Лукомський // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Львів, 1998. – Т. ССXXXV. – С. 560–594.
9. Макарова Т. И. О происхождении поливной посуды на Руси / Т. И. Макарова // Советская археология. – 1963. – № 2. – С. 248–253.
10. Малевская М. В. Декоративные керамические плитки древнего Галича / М. В. Малевская, П. А. Раппопорт // Slovenska archeologia. – Bratislava, 1978. – Т. XXVI. № 1. – S. 87–97.
11. Малевская М. В. О реконструкции майоликового пола Нижней церкви в Гродно / М. В. Малевская // Культура Древней Руси. – М. : Наука, 1966. – С. 146–151.
12. Матвеев В. Н. Древнерусские керамические плитки с Крылосской горы (Галич) в Государственном Эрмитаже / В. Н. Матвеев // Российская археология. – 2016. – № 4. – С. 124–127.
13. Матвеев В. Выкладка пола церкви Спаса в Галиче / В. Матвеев // Галич і Галицька земля. Матеріали Міжнародної наукової конференції. – Галич, 2016. – С. 353–366.
14. Матвеев В. Н. Омфалій в декоре полов церквей домонгольської Русі / В. Н. Матвеев // Актуальные проблемы истории и истории искусства. – СПб., 2016. – № 6. – С. 206–217.
15. Могитич І. Нововідкрита церква у Звенигороді / І. Могитич // Вісник Інституту “Укрзахідпроектреставрація”. – 1994. – Ч. 2. – С. 55.
16. Пастернак Я. Старий Галич. Археологічно-історичні дослідження у 1850–1943 рр. / Я. Пастернак. – Івано-Франківськ : Плай, 1998. – 347 с.
17. Раппопорт П. А. “Старая кафедра” в окрестностях Владимира-Волынского / П. А. Раппопорт // Советская археология. – 1977. – № 4. – С. 253–266.
18. Раппопорт П. А. Зодчество Древней Руси / П. А. Раппопорт. – Л. : Наука, 1986. – 160 с.

19. Тимошук Б. А. Декоративные плитки XII–XIII вв. из Василева / Б. А. Тимошук // Краткие сообщения Института археологии АН СССР. – 1969. – Вып. 120. – С. 112–113.
20. Тищенко О. Т. До питання про техніку виготовлення давньоруських полив'яних керамічних плиток / О. Т. Тищенко // Археологія. – 1970. – Т. 24. – С. 76–87.
21. Томенчук Б. П. Дослідження дерев'яної ротонди на давньоруському городищі в Олешкові на Пруті / Б. П. Томенчук // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1991. – Т. ССХХV. – С. 87–96.
22. Томенчук Б. П. Олешківська ротонда. Археологія дерев'яних храмів Галицької землі XII–XIII ст. / Б. Томенчук. – Івано-Франківськ: Гостинець, 2005. – 166 с.
23. Чукова Т. А. Древнерусские керамические плитки / Т. А. Чукова // Краткие сообщения Института археологии АН СССР. – 1987. – Вып. 190. – С. 13–18.
24. Biel A. Stratygrafia kulturowa wrejone cerkwi Wolodara w Przemyslu / A. Biel // Przemysl Wczesnosredniowieczny. – Warszawa : Wydawnictwo uniwersytetu Warszawskiego, 2010. – S. 269–287.
25. Pelenski J. Halic zwdzieachs ztukisrednio wiecznej / J. Pelenski. – Krakow : Drukarnia Uniwersytetu Jagiellonskiego w Krakowie, 1914. – 194 s.
26. Wajda S. Sredniowie czneceramiczne plytciposadzkozew Drohiczyna, Stolpia, Chelma i Przemysla / S. Wajda // Archeologia Polski. – 2009. – Т. LIV. – Z. I. – S. 83–119.

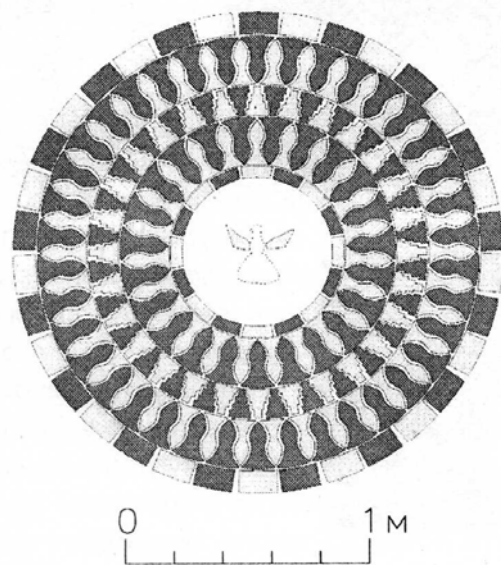
#### REFERENCES

1. Honcharov, V. K. (1955), Archaeological researches of ancient Halych in 1951, *Arkheolohichni pamiatky URSR* [Archaeological Sights of the USSR], Kyiv, publishing house of the Academy of Sciences of the USSR, Vol. V, pp. 22–31. (in Ukrainian).
2. Ioannisyan, O. M. (1983), New researches of one of the monuments of the Galician architecture of the 12-th century, *Sovetskaya arkheologiya* [Soviet archeology], no. 1, pp. 231–244. (in Russian).
3. Ioannisyan, O. M., Mogitych, I. R. and Sveshnikov, I. K. (1983), Church of Paraskeva Pyatnitsa in Zvenigorod on Belka, *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya* [Monuments of Culture. New discoveries], Leningrad, Nauka, pp. 494–507. (in Russian).
4. Ioannisyan, O. M. (1999), About the origin of the tradition of decoration of floors by irrigated ceramic tiles in the medieval architecture of the Slavic countries, *Srednevekovaya arkhitektura i monumental'noe iskusstvo. Rappoportovskie chteniya. Tezisy dokladov* [Medieval architecture and monumental art. Rappoport readings. Abstracts of reports], St. Petersburg, Publishing House of the State Hermitage, pp. 25–31. (in Russian).
5. Karger, M. (1947), On the issue of interior decoration in a rustic architecture, *Trudy Vserossiyskoy akademii khudozhestv* [Proceedings of the All-Russian Academy of Arts], Leningrad, Vol. I, pp. 15–50. (in Russian).
6. Karger, M. K. (1960), Main results of excavations of ancient Halych in 1955, *Kratkie soobshcheniya Instituta arkheologii AN SSSR* [Brief Communications of the Institute of Archeology, Academy of Sciences of the USSR], iss. 81, pp. 61–71. (in Russian).
7. Lukomskiy, Yu. V. (1991), *Arkhitekturna spadshchyna davnoho Halycha* [Architectural heritage of ancient Halych], Halych. (in Ukrainian).
8. Lukomskiy, Yu. V. (1998), Unknown Church on the Edge of Prince Halych, *Zapysky Naukovoho tovarystva im. Shevchenka* [Papers of the Shevchenko Scientific Society], Lviv, Vol. ССХХV, pp. 560–594. (in Ukrainian).
9. Makarova, T. I. (1963), About the origin of irrigation dishes in Russia, *Sovetskaya arkheologiya* [Soviet archeology], no. 2, pp. 248–253. (in Russian).
10. Malevskaya, M. V and Rappoport, P. A. (1978), Decorative ceramic tiles of ancient Halych *Slovenska archeologia* [Slovakia archeology], Bratislava, Vol. XXVI, no. 1, pp. 87–97. (in Russian).
11. Malevskaya, M. V. (1966), On the reconstruction of the majolica floor of the Lower Church in Grodno, *Kul'tura Drevney Rusi* [Culture of Ancient Russia], Moscow, Nauka, pp. 146–151. (in Russian).

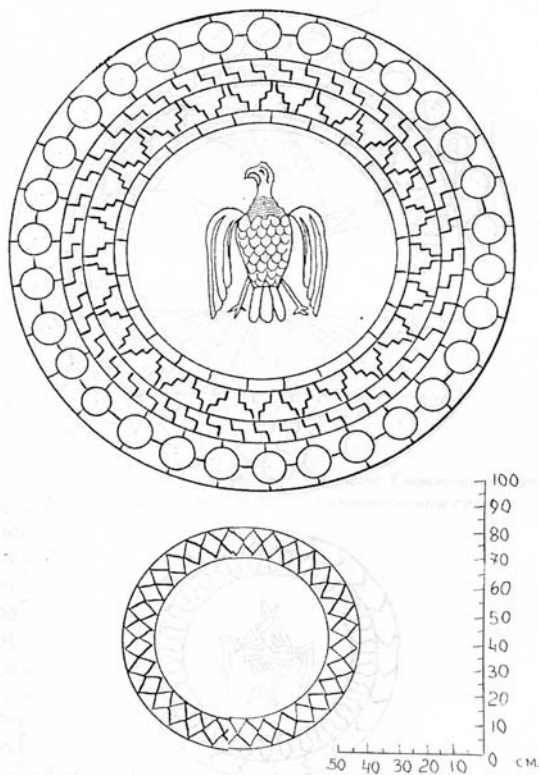
12. Matveev, V. N. (2016), Old Russian ceramic tiles from Kryloss Hill (Halych) in the State Hermitage Museum, *Rossiyskaya arkeologiya* [Russian archeology], no. 4, pp. 124–127. (in Russian).
13. Matveev, V. (2016), Laying of the floor of the Church of the Savior's in Galicia, *Halych i Halyska zemlia. Materialy Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii* // [Halych and Halych land. Materials of the International Scientific Conference], Halych, pp. 353–366. (in Russian).
14. Matveev, V. N. (2016), Omfaliy in the decoration of the floors of the churches of the pre-Mongolian Russia, *Aktual'nye problemy istorii i istorii iskusstva* [Actual problems of history and art history], Saint Petersburg, no. 6, pp. 206–217. (in Russian).
15. Mogitich, I. (1994), New church in Zvenigorod, *Visnyk Instytutu "Ukrzakhidproektrestavratsiia"* [Bulletin of the Institute "Ukrzakhidproektrestavratsiia"], part 2, pp. 55. (in Ukrainian).
16. Pasternak, J. (1998), *Staryi Halych. Arkheolohichno-istorychni doslidy u 1850–1943 rr.* [Old Halych. Archaeological and historical experiments in 1850–1943 years], Ivano-Frankivsk, Play. (in Ukrainian).
17. Rappoport, P. A. (1977), "The Old Cathedra" in the vicinity of Vladimir-Volynsky, *Sovetskaya arkeologiya* [Soviet archeology], no. 4, pp. 253–266. (in Russian).
18. Rappoport, P. A. (1986), *Zodchestvo Drevney Rusi* [The Architecture of Ancient Russia], Leningrad, Nauka. (in Russian).
19. Tymoshchuk, B. A. (1969), Decorative tiles of the XII–XIII centuries. from Vasylev, *Kratkie soobshcheniya Instituta arkeologii AN SSSR* [Brief Communications of the Institute of Archeology, Academy of Sciences of the USSR], Issue 120, pp. 112–113. (in Russian).
20. Tishchenko, O. T. (1970), On the question of the technique of manufacturing ancient Russian ceramic tiles, *Arkheolohiia* [Archeology], Vol. 24, pp. 76–87. (in Ukrainian).
21. Tomenchuk, B. P. (1991), Investigation of wooden rotunda at the Old Russian settlement in Oleshkov on Prut, *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka* [Notes of the Shevchenko Scientific Society], Lviv, Vol. CCXXV, pp. 87–96. (in Ukrainian).
22. Tomenchuk, B. P. (2005), *Oleshkivska rotonda. Arkheolohiia derevianykh khramiv Halyskoi zemli XII–XIII st.* [Oleshkivska Rotonda. Archeology of the wooden temples of the Galician land of the XII–XIII centuries], Ivano-Frankivsk, Hostynets. (in Ukrainian).
23. Chukova, T. A. (1987), Old Russian ceramic tiles, *Kratkie soobshcheniya Instituta arkeologi AN SSSR* [Brief reports of the Institute of Archeologists of the Academy of Sciences of the USSR], Issue 190, pp. 13–18. (in Russian).
24. Biel, A. (2010), *Stratygrafia kulturowawrejonecerkwi Wolodaraw Przemyslu* [Stratigraphy of the Cultivar of the Wolodaraw of Przemyśl], *Przemy slwczesnosredniowieczny*, Warsaw, Publishing House of the University of Warsaw, pp. 269–287. (in Polish).
25. Pelenski, J. (1914), *Halic zwdzieachs ztukisrednio wiecznej* [Halych will be from eternal], Krakow, Printing of Jagiellonian University of Krakow. (in Polish).
26. Wajda, S. (2009), *Sredniowie czneceramiczne plytciposadzkowe z Drohiczyna, Stolpia, Chelma i Przemysla* [Medieval ceramic tiled floor of Dorogochin, Stolp, Chelm and Przemyśl], *Archeologia Polski* [Polish Archeology], T. LIV, part I, pp. 83–119.



*Реконструкція оздоблення підлоги і омфалія церкви святого Спаса в Галичі (За В. Матвеевим)*



*Реконструкція оздоблення підлоги і омфалія церкви святого Спаса в Галичі (За В. Матвеевим)*



*Реконструкція омфалія з орлом і центрального омфалія Олешківської ротонди (за Б. Томенчуком)*

### ПОРТРЕТНИЙ ОБРАЗ, ЯК ЗГУСТОК ЕМОЦІЙНОГО ТА РАЦІОНАЛЬНОГО В ПІЗНАННІ ЛЮДИНИ

*У статті розглянуто складові та головні засоби художньої виразності при створенні портрета, проаналізовано комплекс художніх засобів, якими користувалися художники наприкінці XIX – на початку XX століття. Розкрито мову образотворчого мистецтва як спосіб моделювання портретного жанру, для передачі емоційного і раціонального стану кожної особистості. Виявлено, що від будь-якого художника створення портрета потребує не копіювання, а написання оригіналу з передачею внутрішнього та духовного життя зображуваного.*

**Ключові слова:** портрет, сюжетна композиція, персонаж, реалістичність, образ, міфологізм, абстрактність, фантазія.

Олег Станичнов

### ПОРТРЕТНЫЙ ОБРАЗ, КАК СГУСТОК ЭМОЦИОНАЛЬНОГО И РАЦИОНАЛЬНОГО В ПОЗНАНИИ ЧЕЛОВЕКА

*В статье рассмотрено составляющие и главные средства художественной выразительности при создании портрета, проанализировано комплекс художественных способов, которыми пользовались художники в конце XIX – начале XX века. Раскрыто язык изобразительного искусства, как способ моделирования портретного жанра, для передачи эмоционального и рационального состояния каждой портретируемой личности. Выведено, что от любого художника портрет требует не копирования, а создания оригинала с передачей его внутренней и духовной жизни изображаемого.*

**Ключевые слова:** портрет, сюжетная композиция, персонаж, реалистичность, образ, мифологизм, абстрактность, фантазия.

Oleg Stanichnov

### PORTRAIT IMAGE, AS A MASS OF EMOTIONAL AND RATIONAL IN HUMAN KNOWLEDGE

*Art Nouveau style, which arose at the turn of the nineteenth and twentieth centuries brought about great changes in all manifestations of art. As a result of these changes, the portrait received its specific features, through which the person was depicted on the canvas, not as a photographic copy of reality, but as an artistic image with the transfer of the emotional component.*

*The analysis of recent researches and publications on the topic shows the growing interest of modern studies to the issues of the psychology of the portrait, as a social and artistic phenomenon. Scientific works devoted to portrait painting of the era of the Modernist began to appear in the first half of the twentieth century, and in the second half their systematization took place.*

*Creating a portrait – is, first of all, the creation of a holistic image, which is a prerequisite for the artistic value of the image. The image is the presence in the image of the artist's ideal, some common notion of beauty or deformity, nobility, or inferiority. One of the most important qualities of a portrait image is its individual uniqueness. The artistic image is a cluster of emotional and rational knowledge, which is intended to influence the feelings and minds of people. Artistic image is a unity of objective and subjective, logical and sensual, rational and emotional, abstract and concrete, general and individual, necessary and random, part and whole, essence and phenomenon, content and form. It is in the artistic way that the ability of art is to give a person a deep aesthetic pleasure, which awakens in her a sense of beauty.*

*The portrait genre gives wider possibilities for the image of a person in all complex of its spiritual and physical image, its individuality and typology, its personal and social "I". This is related to the direct influence of the portrait on other, related genres (in painting, for example, on the storyline). After all, the portrait composition is found not only in all the main types of fine arts and literature, but also in theater and in the cinema.*

*The portrait, as well as his composition, was very often the focus of art theoreticians. The most complete and deep theoretical development in science until the twentieth century was carried out by G. Hegel in "Lectures on aesthetics", which saw the world in the late 1830's. In Hegel's observations of the portrait there are many extremely valuable thoughts about the specifics of his composition, about the creative method of a portrait painter. In the demand of Hegel to the artist to reveal and portray a person in its comprehensive nature was a wonderful idea of the need for a generalization in the portrait, there was a condemnation of the slave copy of nature, which leads to the creation of naturalistic works.*

*The main defining feature of the portrait is the lack of action. The action is more common in the storyline than portrait. But action is a purely external sign that in no way can be substantial. In addition, the action is not essentially contraindicated in portrait, as its absence is not contraindicated in the plot composition.*

*Very often a portrait is perceived as a living "twin" of a real person, endowed with supernatural power. The artist, creating a "collective" typical image, sometimes reproduces in it the features of an existing person. No matter how the original was a portrait, it can not be called a good portrait, if it still will not be in an artistic way. These two properties are often considered not only in art, but also in life, from each other, often even in sharp contrast.*

*Consequently, the portrait genre enables the artist to portray a person in a complex set of spiritual and physical plexus. The portrait composition has special features, through which the image of the portrait is transmitted, in it there are no significant parts, everything is subject to the general law of aesthetic perception. For any artist, the portrait requires not copying, but the creation of the original with the transfer of his inner and spiritual life.*

**Key words:** *portrait, plot composition, character, realism, image, mythology, abstract, fantasy.*

Стиль модерн, що виник на зламі XIX та XX століть, привніс великі зміни в усі прояви мистецтва. Як результат цих змін портрет отримав специфічні ознаки, завдяки яким людину зображували на полотні не як фотографічну копію дійсності, а як художній образ з передачею емоційної складової.

Аналіз останніх досліджень та публікацій з цієї теми свідчить про зростаючу зацікавленість сучасних досліджень питаннями психології портрета як соціального та мистецького явища. Наукові роботи, присвячені портретному живопису доби модерн почали публікувати в першій половині XX ст., а в другій половині відбулась їх систематизація. Ця тематика висвітлена у працях М. Павловської [19], Т. Адамовича [10–13], В. Юшака [15–16], В. Натансона [19], Д. Кудельської [17], А. Лавничакової [18], Я. Пучато-Павловської [21], А. Хейделя [14], Л. Тананаєвої [9]. Наукові праці про жанр портрета К. Ситника [8], Л. Зінгера [5–6], М. Андронникової [1] свідчать про певні досягнення митців у цьому жанрі.

Мета статті – виявити складові та головні засоби художньої виразності при створенні портрета, дослідити формоутворюючі й композиційні аспекти при створенні портретного образу.

У "Новому енциклопедичному словнику образотворчого мистецтва" портрет визначено як "...жанр образотворчого мистецтва, предметом якого є зображення конкретної людини. Портрет, на відміну від родинних жанрів, передбачає індивідуальну схожість. Ця головна особливість привносить у портретний жанр істотне протиріччя [...] Портрет відчужує свій персонаж від дійсного життя, переносить його в уявний художній простір, зберігаючи при цьому схожість [...] цей процес відображає перехід від зображення матеріальної дійсності до вираження духовної реальності [...] це пояснює різноманіття жанрових різновидів портретного мистецтва..." [2, с. 612–613]. Створення портрета – це, насамперед, створення цілісного образу,



що є необхідною умовою художньої цінності зображення. Образ – це присутність у зображенні ідеалу художника, деякого загального поняття краси або потворності, благородства або меншовартості. Однією з найважливіших якостей портретного образу є його індивідуальна неповторність. “Якщо в образі, що представив художник, відчувається певна, дана людина, відчувається особистість з притаманними їй особливостями зовнішності, характеру, моральності, інтелекту”, то це і є основною якістю портрета [8, с. 14].

За твердженням М. Андроннікової: “Портрет, портретний образ є свого роду окремий випадок поняття: образу людини, поняття героя. Це не всякий образ людини, а тільки образ реальної конкретної людини в мистецтві” [1, с. 295]. Художній образ – це згусток емоційного й раціонального в пізнанні, який покликаний впливати на почуття й розум людей. Художній образ – це єдність об’єктивного й суб’єктивного, логічного й чуттєвого, раціонального й емоційного, абстрактного й конкретного, загального й індивідуального, необхідного й випадкового, частини й цілого, сутності та явища, змісту й форми. Саме з художнім образом пов’язана спроможність мистецтва дарувати людині глибоку естетичну насолоду, що пробуджує у неї почуття прекрасного.

Портрет можна написати реальним або міфологічним, при цьому з’єднуючи натуралістичні обличчя і тіла з декоративною площиною тла або одягу. Всі митці початку ХХ ст. стверджували принципи створення “нової реальності”. Як зазначив Д. Сараб’янов: “Реальне з’єднується з вигаданим та знаним, життєве – з фантазійним: розкриттю реальності супроводжує її приховування” [7, с. 264].

Дуже яскраво виклав свою думку М. Врубель, у такому висловлюванні: “Коли ти замислюєшся писати що-небудь фантастичне – картину або портрет, адже портрет теж можна писати не в реальному, а у фантастичному плані, – завжди починай з якогось фрагмента, який напишеш цілком реально. У портреті це може бути каблучка на пальці, недопалок, гудзик, якась малопомітна деталь, але вона має бути зроблена в усіх дрібничках, строго з натури. Це як камертон для хорového співу – без такого фрагмента вся твоя фантазія буде прісна і задумана річ буде зовсім не фантастична” [7, с. 264].

Портретний жанр дає ширші можливості для зображення людини в усій складній сукупності її духовного та фізичного образу, її індивідуальної неповторності й типовості, її особистого та суспільного “Я”. З цим пов’язаний безпосередній вплив портрета на інші, суміжні жанри (в живописі, наприклад, на сюжетну картину). Адже портретна композиція трапляється не лише в усіх основних видах образотворчого мистецтва та літературі, а й у театрі та в кіно. Розквітом її визначалися найвідоміші епохи в розвитку мистецтва. І не випадково саме до портрета нерідко зверталися там, де треба було підтвердити той чи інший, істинний чи неправдивий загальний закон естетики. Портрет, а також його композиція дуже часто перебував у центрі уваги теоретиків мистецтва. Найповнішу та глибоку теоретичну розробку в науці до ХХ століття здійснив Г. Гегель у “Лекціях з естетики”, що побачили світ наприкінці 1830-х років. У гегелівських спостереженнях про портрет міститься багато надзвичайно цінних думок про специфіку його композиції, про творчий метод портретиста [3].

Базуючись на тезі, що краса в мистецтві є вищою від краси в природі та що мистецтво покликане виправити недоліки, властиві дійсності, Гегель рекомендував портретистові оминати “все тільки природне в нашому недосконалому існуванні [...] і схопити і передати натуру, яку малюємо, в її загальному характері, в її бутті духовної своєрідності” [3, с. 159].

У вимозі Гегеля до художника розкрити і зобразити людину в її всеосяжному характері полягала чудова думка про необхідність узагальнення у портреті, звучало засудження рабського копіювання природи, що призводить до створення натуралістичних творів. Однак, за Гегелем, узагальнення є засобом “покращення” портрета та його композиції порівняно з “недосконалою” природою, іншими словами, є ідеалізацією оригіналу. Звідси – відомий висновок про те, що портрет “не лише може, а й повинен лестити” [4, с. 75]. Цей висновок закономірно впливав із загальної ідеалістичної спрямованості гегелівської естетики; особливо яскраво вона проявлялася там, де Гегель говорив про релігійні образи (зокрема про зображення Мадонн), долучаючи їх до “найвищих творінь” і засуджуючи художників, які наділяли ці образи рисами мирського життя [3].

Відомий мистецтвознавець Л. Зінгер зауважив: “Вірність і глибина розкриття характеру портретованого повністю залежить від того, наскільки точно і повно передав художник у його зовнішньому вигляді найважливіші риси, що відображають живу пульсацію його внутрішнього, духовного життя. Причому, це може бути досягнуто різними способами: в одних випадках – ґрунтовною розповіддю, в інших – кількома лаконічними штрихами” [6, с. 72].

Основною визначальною ознакою портрета є відсутність дії. Дія частіше властива сюжетній картині, ніж портретові. Але дія – ознака суто зовнішня, що жодним чином не може бути суттєвою. До того ж дія і за суттю не протипоказана портретові, так само як її відсутність не протипоказана сюжетній композиції. Хіба перестають бути портретами герої картини “Чотири струни в скрипці” Е. Окуня (іл. 1) через те, що вони рухаються повільно, склавши руки на грудях, відчувається музика скрипки, чи стає портретом робота “Під тягарем лиха” Т. Аксентовича (іл. 2) лише тому, що герої не “діють”? Звичайно ж, ні. Більше того: можна стверджувати, що дія, введена де потрібно в портреті, не лише не ослаблює портретну характеристику, а й нерідко навіть посилює її, допомагаючи нам краще уявити якісь суттєві грані зображеної людини. Чудовий приклад цієї тези – “Едвард Раджинський” Я. Мальчевського (іл. 3). Таким чином, відсутність дії таки не є специфічною ознакою портрета, коли художник пише реальних людей.

Дуже часто портрет сприймають як живого “двійника” реальної людини, наділеного надприродною силою. Художник, створюючи “збірний” типовий образ, іноді відтворює в ньому риси якоїсь реальної особи. З іншого боку, портретист нерідко посилює типові ознаки оригіналу, використовуючи при цьому дуже широкі спостереження за іншими людьми. Часто портретні та “не портретні” начала узгоджені в творі, який рівноправно можна віднести і до портретного, і до “не портретного” жанрів, які в одних випадках називають портретом-картиною, а в інших – портретом-типом.

Хоч би яким схожим на оригінал був портрет, його не можна назвати хорошим портретом, якщо він при цьому не буде ще й художнім образом. Ці дві властивості часто не лише в мистецтві, а й у житті розглядають окремо одну від одної, часто навіть – в різкому протиставленні. Над цим питанням замислювався Й. Гете, бо висміював обскурантів, які протиставляли “оболонку” природи її “ядру”, що вона від нас приховує. Не можна не погодитись із твердженням Ренато Гуттузо, що зв’язок між психічним та фізичним образом людини є ідентичним для тих, хто може бачити [5, с. 37]. Найточніше і глибоко висловив цю думку стосовно мистецтва Г. Гегель: “Зовнішнє має узгоджуватися в мистецтві з певним внутрішнім, яке узгоджується саме зі собою і саме завдяки цьому може у зовнішньому розкривати себе як самого себе”. Насправді нема “оманливої зовнішності”, а є лише недосвідчене око [3, с. 158].

У мистецтві портрета таке протиставлення призводить до ігнорування зовнішності оригіналу, до твердження, що чим художніший портрет, тим він глибше розкриває душу зображуваної людини. В задуманому портреті художник здатен зірвати з оригіналу маску благовидості, розкрити його реальну непривабливість, як це блискуче робили такі митці, як С. Виспяньський, Ю. Мехоффер, Я. Мальчевський, Е. Окунь, і спроможний, навпаки, показати крізь зовнішню непоказність чи навіть потворність обличчя глибоку та прекрасну душу. Кожен художник формує свій творчий задум, задум портрета.

Отже, портретний жанр дає митцеві змогу зобразити людину в складній сукупності духовного та фізичного сплетіння. Портретна композиція має особливі риси, за допомогою яких автор передає образ того, кого портретує, в ній немає малозначних деталей, усе підпорядковане загальному законові естетичного сприйняття. Від будь-якого художника створення портрета потребує не копіювання, а створення оригіналу з передачею його внутрішнього та духовного життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андронникова М. Об искусстве портрета / Манана Андронникова. – М. : Искусство, 1975. – 326 с.
2. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. / В. Г. Власов. – СПб : Азбука-классика, 2004–2010. – Т. 7: П. – 2007. – 912 с.
3. Гегель Г. В. Ф. Сочинения: в 14 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М.–Л. : Соцэжгиз, 1929–1959. – Т. 12. – 1938. – 494 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Сочинения: в 14 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М.–Л. : Соцэжгиз, 1929–1959. – Т. 14. – 1958. – 440 с.
5. Зингер Л. С. Автопортрет в советской живописи / Л. С. Зингер – М. : Знание, 1986. – 56 с.
6. Зингер Л. С. О портрете. Проблемы реализма в искусстве портрета / Л. С. Зингер. – М. : Советский художник, 1969. – 464 с.
7. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: история, истоки, проблемы / Д. В. Сарабьянов. – М. : Искусство, 1989. – 294 с.
8. Ситник К. Портрет в живописи и его особенности / К. Ситник // Искусство. – 1956. – № 4. – С. 12–17.
9. Тананаева Л. И. Три лика польского модерна / Л. И. Тананаева. – СПб. : Алетейя, 2006. – 206 с.
10. Adamowicz T. Jozef Mehoffer / T. Adamowicz. – Warszawa : Krajowa agencja wydawnicza, 1976. – 47 s.
11. Adamowicz T. Stanisława Wyspiańskiego “Cnoty i Występki” / T. Adamowicz // Rocznik historii sztuki; T. 7. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969. – S. 243–263.
12. Adamowicz T. Witraże fryburskie Józefa Mehoffera / T. Adamowicz. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1982. – 177 s.
13. Adamowicz T. Mehoffer a Wyspiański : dwie postawy twórcze / T. Adamowicz // Sztuka około 1900. – Warszawa : HRSG, 1969. – S. 157–168.
14. Heydel A. Jacek Malczewski : człowiek i artysta / A. Heydel. – Kraków : Wyd. Literacko-Naukowe, 1933. – 237 s.
15. Juszcak W. Młody Weiss / W. Juszcak. – Warszawa : P.W.N., 1979. – 196 s.
16. Juszcak W. Witold Wojtkiewicz i nowa sztuka / W. Juszcak. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2000. – 228 s.
17. Kudelska D. Dukt pisma i pędzla: biografia intelektualna Jacka Malczewskiego / D. Kudelska. – Lublin : KUL, 2008. – 856 s.
18. Ławniczakowa A. Jacek Malczewski / A. Ławniczakowa. – Warszawa : Krajowa Agencja Wyd., 1976. – 132 s.
19. Natanson W. Stanisław Wyspiański. Próba nowego spojrzenia / W. Natanson. – Poznań : Wyd. Poznańskie, 1969. – 260 s.
20. Pawłowska M. Józef Mehoffer – życie i twórczość / M. Pawłowska. – Turek : Biblioteka Publiczna im. W. Pietrzaka, 2010. – 38 s.
21. Puciata-Pawłowska J. Jacek Malczewski / J. Puciata-Pawłowska. – Wrocław : Zakład Narod. im. Ossolińskich, 1968. – 335 s.

REFERENCES

1. Andronnikova, M. (1975), *Ob iskusstve portreta* [About the art of a portrait], Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
2. Vlasov, V. G. (2007), *Novyy entsiklopedicheskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva: v 10 t.* [New Encyclopedic Dictionary of Fine Art: in 10 vol.], St. Petersburg, Azbuka-klassika, Vol. 7: P. (in Russian).
3. Gegel', G. V. F. (1938), *Sochineniya: v 14 t.* [Works: in 14 vol.], Moscow–Leningrad, Sotsekgiz, Vol. 12. (in Russian).
4. Gegel', G. V. F. (1958), *Sochineniya: v 14 t.* [Works: in 14 vol.], Moscow–Leningrad, Sotsekgiz, Vol. 14. (in Russian).

5. Zinger, L. S. (1986), *Avtoportret v sovetskoj zhivopisi* [Self-portrait in Soviet painting], Moscow, Znanie. (in Russian).
6. Zinger, L. S. (1969), *O portrete. Problemy realizma v iskusstve portreta* [About the portrait. Problems of Realism in Portrait Art], Moscow, Sovetskiy khudozhnik. (in Russian).
7. Sarab'yanov, D. V. (1989), *Stil' modern: istoriya, istoki, problemy* [Art Nouveau Style: History, Origins, Problems], Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
8. Sitnik, K. (1956), Portrait in painting and its features, *Iskusstvo* [Art], no. 4, pp. 12–17. (in Russian).
9. Tananaeva, L. I. (2006), *Tri lika pol'skogo moderna* [Three Faces of Polish Modernism], St. Petersburg, Aleteyya. (in Russian).
10. Adamowicz, T. (1976), Jozef Mehoffer [Jozef Mehoffer], Warsaw, National publishing agency. (in Polish).
11. Adamowicz, T. (1969), Stanislaw Wyspianski's "Assets and Meetings", *Rocznik historii sztuki* [The historian of art history], Vol. 7, Wroclaw, Ossolińskich National Institute, pp. 243–263. (in Polish).
12. Adamowicz, T. (1982), *Witrazie fryburskie Józefa Mehoffera* [Witold Fryderyk Joseph Mehoffer], Wroclaw, Ossolińskich National Institute. (in Polish).
13. Adamowicz, T. (1969), Mehoffer a Wyspiański: two creative postures, *Sztuka około 1900* [Art about 1900], Warsaw, HRSG, pp. 157–168. (in Polish).
14. Heydel, A. (1933), *Jacek Malczewski : człowiek i artysta* [Jacek Malczewski: man and artist], Krakow, Ed. Literary and Scientific. (in Polish).
15. Juszcak, W. (1979), *Młody Weiss* [Young Weiss], Warsaw, P.W.N. (in Polish).
16. Juszcak, W. (2000), *Witold Wojtkiewicz i nowa sztuka* [Witold Wojtkiewicz and new art], Warsaw, National Publishing Institute. (in Polish).
17. Kudelska, D. (2008), *Dukt pisma i pędzla: biografia intelektualna Jacka Malczewskiego* [Dukt of writing and brush: intellectual biography of Jacek Malczewski], Lublin, KUL. (in Polish).
18. Ławniczakowa, A. (1976), *Jacek Malczewski* [Jacek Malczewski], Warsaw, National Agency Edition. (in Polish).
19. Natanson, W. (1969), *Stanislaw Wyspiański. Próba nowego spójrzania* [Stanislaw Wyspiański. Try new look], Poznan, Poznan publishing house. (in Polish).
20. Pawłowska, M. (2010), *Józef Mehoffer – życie i twórczość* [Joseph Mehoffer – life and creativity], Turek, W. Pietrzak Public Library. (in Polish).
21. Puciata-Pawłowska, J. (1968), *Jacek Malczewski* [Jacek Malczewski], Wroclaw, Ossolińskich National Institute. (in Polish).

### Список ілюстрацій



*1. Окунь Е. “Чотири струни”.  
Полотно, олія; 92х130 см.  
Музей мистецтв  
Аризонського університету.  
1914.*



2. Аксентович Т.  
“Під тягарем лиха”.  
Пастель, папір; 81,8 x 65,5 см.  
Львівська галерея мистецтв,  
Львів. 1917.



3. Мальчевський Я. “Е. Раджинський”.  
Полотно, олія; 75x100 см.  
Національний музей,  
Познань. 1903.

УДК 001.8:712.011/.12(045)

**Володимир Халайцян**

**МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС У СФЕРІ ДОСЛІДЖЕНЬ ПАМ'ЯТОК  
ПАРКОБУДУВАННЯ ХVІІІ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ:  
МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ**

*У статті проаналізовано феномен маєткового паркобудування Поділля з позиції розгляду і вибору оптимальної методології дослідження. Окреслено комплекс мультинаукових методів та логіку їх поєднання при здійсненні мистецтвознавчого дослідження парків. Аргументовано логіку багатовимірного підходу до методології і теорії історії мистецтва, так званого методологічного дискурсу. Обґрунтовано використання семіотичного і трансцендентального методів у дослідженні маєткового паркобудування як мистецького феномену, здійснене їх трактування узалежнено від специфіки дослідження. Представлено базові підходи при побудові цілісної методики дослідження маєткового паркобудівництва.*

**Ключові слова:** метод, методологічний дискурс, маєтковий парк, мультинауковість, плюралізм, трансцендентний метод, метод семіотичного аналізу.

**Владимир Халайцян**

**МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В СФЕРЕ ИССЛЕДОВАНИЙ ПАМЯТНИКОВ  
ПАРКОСТРОИТЕЛЬСТВА ХVІІІ – НАЧАЛА ХХ ВЕКОВ:  
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

*В статье проанализирован феномен помещного паркостроительства Подолья с точки зрения рассмотрения и выбора оптимальной методологии исследования. Определены комплекс мультинаучных методов и логика их сочетания при осуществлении искусствоведческого исследования парков. Аргументирована логика многомерного подхода к методологии и теории*

истории искусства, так называемого методологического дискурса. Обосновано использование семиотического и трансцендентального методов в исследовании поместного паркостроительства как искусствоведческого феномена, осуществлена их трактовка с учетом специфики исследования. Представлены базовые подходы при построении целостной методики исследования поместного паркостроительства.

**Ключевые слова:** метод, методологический дискурс, усадебный парк, мультинаучность, плюрализм, трансцендентный метод, метод семиотического анализа.

Volodymyr Halaytsan

**METHODOLOGICAL DISCOURSE IN THE FIELD OF STUDIES  
OF THE PARKING PLANES OF THE XVIII – BEGINNING OF THE XX CENTURIES:  
THE ART STUDIES ASPECTS**

*The phenomenon of Podillya's estate park construction from the standpoint of building an optimal research methodology has been considered. The discourse of the fundamental works of the most authoritative authors on the methodology of art studies (Rosalinda Kraus, Donald Kuspit, Anne D'Alleva, Umberto Eco, G. Wolflin, E. Panofsky, R. Arnheim, V. Arslanov, E. Gombrich) has been carried out. The publications on the methodology of art studying researches of the most notable domestic scientists – R. Yatsiv, R. Shmahalo, B. Shumylovych, D. Skrynnyk-Myskova have been studied. The complex of multi-scientific methods and the logic of their combination during the realization of art-study research of parks (historical-typological, artistic-representative, biographical, semiotic analysis, transcendental, psychoanalysis, structuralism, artistic representation (analysis of iconographic sources), heuristic) have been outlined. The truth of the Kantian and Hegelian views on art has been determined, when the fundamental difference between labour and art was determinant (art as inexpedient without purpose). The author substantiates the understanding of the gentry estate as a separate artistic direction, self-contained microcosm which autonomy is determined by spatial coordinates, a unique philosophical base and artistic methods of creation.*

*The use of semiotic and transcendental methods in the exploration of the estate park construction as an artistic phenomenon has been substantiated, their interpretation depending on the specificity of the research has been carried out. The criterion for using the semiotic method was the information-semiotic understanding of culture as the world of symbols, signs and communication processes; the architectural-landscape forms are considered as signs, and the park itself (as a set of these forms) – as a semiotic text. The essence of the transcendental method is that the definition of being is given through the disclosure of the subjective conditions (foundations) of its constitution (formation). It is proved that the park as an artistic creation can be interpreted as something objective, certain harmony of parts, etc., but it can be analysed as a work of artistic taste (subjective prerequisite) of the creator and the viewer.*

*The basic approaches (systemic, hermeneutic, synergetic) in the course of construction of a holistic methodology of the exploration of the estate park construction have been presented. The logic of multidimensionality (plurality) in the methodology of the research of the park constructing tradition, the so-called methodological discourse, has been argued.*

*Consequently, an estate park, which is a complex and original cultural phenomenon, requires a methodological tool that meets the specificity of the research. The combination of systemic, hermeneutical, synergetic approaches has created an opportunity for a conceptual understanding of the process of Podillya's estate park construction and its presentation as a cultural phenomenon in the artistic park-building tradition of Western Europe. Laconically presented methods do not claim to be scientific truth, however – they can be used in artistic research of other similar objects.*

**Key words:** method, methodological discourse, estate park, multi-scientific quality, pluralism, transcendent method, method of semiotic analysis.

Маєтковий парк Поділля є складним культурним феноменом, що характерний тривалою еволюцією, відображає відповідні часові утворення, філософсько-світоглядні уявлення в

організації ландшафтів, відповідає усталеним канонам створення різнотипних ландшафтних композицій, розвивався у контексті світової мистецької традиції та під впливом на мистецтво паркобудування тенденцій культурного життя регіону. Мультинауковість досліджуваного феномену, його багатоконпонентність, синтетичність, новизна у дослідницькому полі (зокрема, у мистецтвознавчих працях) зумовлює особливу увагу до формування методологічного інструментарію, адже, за висловом американського дослідника Б. Спаркса, “нові підходи потребують від нас перегляду багатьох сталих ідей і поглядів у нових напрямках”.

Аналіз доступних джерел дає змогу стверджувати, що питання методологічної бази у гуманітарних дослідженнях, зокрема, у вітчизняних працях з мистецтвознавства, залишається одним із найменш висвітлених. Перелік фундаментальних праць з методології мистецтвознавчих досліджень Р. Крауса, Д. Каспіта, А. Д’Аллеви [13], У. Еко, Г. Вольфліна, Е. Пановського, Р. Арнхейма [3], В. Арсланова [2], Е. Гомбріха [4] в українській практиці останніх десятиліть доповнений ґрунтовними публікаціями Р. Яціва [13], Р. Шмагала [10], В. Шейка [9], Б. Шумиловича [11], Д. Скринник-Миської [7] та небагатьма іншими.

Тому можемо резюмувати, що формування методологічного інструментарію дослідження маєткового паркового будівництва Поділля періоду XVIII – початку XX століть не було предметом окремого, спеціального дослідження, що зумовлює мету статті: визначити комплекс мультинаукових методів і логіку їх поєднання при мистецтвознавчому дослідженні парків, обґрунтувати використання семіотичного і трансцендентального методів у дослідженні маєткового паркобудування як мистецького феномену, представити базові підходи при побудові цілісної методики дослідження маєткового паркобудівництва.

Мультинауковість у творенні зразків паркобудування, що претендують на статус шедеврів мистецтва, ускладнена історично тривалим періодом еволюції, усвідомлення маєткового зодчества як оригінального синтезу мистецтв, зумовлює аргументацію на користь комплексної методології дослідження, відтак – плюралістичного підходу до відбору його методологічних критеріїв. Зважаючи на численні зауваження щодо переважного використання описових методів у сучасних вітчизняних дослідженнях з мистецтвознавства та зміщення сфери наукових інтересів у напрямку історії мистецтва [7], ми мали на меті уникнути акцентування на історіографії і, насамперед, обґрунтувати застосовування методів мистецтвознавства.

Дослідження феномену маєткового парку базовані на використанні історико-типологічного та художньо-репрезентативного методів, біографічного методу, методів семіотичного аналізу, трансцендентального, структуралізму, художньої репрезентації (аналіз іконографічних джерел). Загальнонаукові методи та методи історичної науки фахівці вважають домінуючими при вивченні об’єктів ландшафтно-паркового мистецтва як складової культурного життя Подільського регіону. Так, аналітико-синтетичний метод сприяє об’єктивному аналізуванню зібраних матеріалів та їх узагальненню; проблемний аналіз забезпечує можливість роботи з першоджерелами, архівними фондами, фундаментальними працями з мистецтва паркобудування, забезпечує відбір найбільш цінних і значущих літературних джерел. Історико-науковий підхід використаний з метою реконструкції процесу накопичення наукових знань та культурних надбань, модних тенденцій, пов’язаних із розвитком паркобудування загалом і будівництва маєткових парків на Поділлі; проблемно-хронологічний метод забезпечує можливість для визначення послідовності та окреслення хронологічних меж етапів розвитку паркобудівництва (загальносвітовий і регіональний контексти); порівняльний метод застосовано при зіставленні особливостей, притаманних окремим паркам та їх прототипам (вивчення наслідувань мистецької традиції західноєвропейського паркобудування).

Окремо варто увиразнити аргументацію щодо використання семіотичного методу, методів психоаналізу і трансцендентального методу. Використовуючи семіотичний аналіз, ми опиралися на ідеї М. Шапіро, Н. Брайсона, Ю. Лотмана. Критерієм застосування семіотичного методу стало інформаційно-семіотичне розуміння культури як світу символів, знаків і комунікаційних процесів, де артефакти постають символами, що потребують інтерпретації та розуміння. Зважаючи на маєтковий парк культурним феноменом, ми базувалися на концепції

Ю. Лотмана щодо “можливостей семіотичного підходу шляхом тлумачення значень та смислів окремих культурних феноменів за допомогою їхньої внутрішньої будови і взаємозв’язку зі соціокультурним контекстом існування” [5]. Архітектурно-пейзажні форми розглянуто як знаки, а сам парк (як сукупність цих форм) – семіотичний текст. Автор обґрунтував розуміння шляхетського маєтку як самодостатнього мікросвіту, автономність якого визначена просторовими координатами. Володіючи конкретними або умовними кордонами, маєтковий парк мав і екстравертні, й інтровертні властивості, що визначали духовний зміст простору, інтенсивність його впливу на людину. Тривалість наявності маєткової культури прямо залежала від ступеня концентрації в садибних об’єктах творчої і конструктивної енергії її творців та організаторів (власників, архітекторів, садових інженерів, кріпаків). Усі наступні покоління мешканців садиби виступали носіями й підсилювачами цієї енергії, продовжуючи відтворювати реальний світ за образом, який був визначений початково. Метод семіотичного аналізу використовують при формуванні визначення “маєткового парку” як середовища упорядкованої відповідно до мистецьких вимог епохи природи, організацію динамічного простору рослин, що сукупно з палацом були втіленням синтезу архітектури, пластичних мистецтв і природи, об’єднаних у композиційно-цілісний твір – втілення естетичної та емоційної своєрідності й неповторності історичної епохи.

Досліджуючи вплив власників маєтків на утворення композицій паркових зон, ми опиралися на біографічний метод як пріоритетний, оскільки “біографічний метод надає особливого значення поняттю авторства й авторської індивідуальності та може бути застосований в інтерпретації іконографії, використовуючи життя автора як підтекст” [11; 6; 12]. Біографічний метод дає змогу опосередковано дослідити духовне життя певної епохи чи групи людей (у даному випадку – шляхетської еліти, багатих землевласників Поділля), виявити тенденції розвитку різновекторних культурних впливів у межах Речі Посполитої та Російської імперії.

Зазначимо, що досі дослідники концентрували увагу на використанні біографічного методу в контексті вивчення мистецької спадщини паркобудівничих (Мак-Клера, Целінського, Кайзера, Метцеля та ін). Аналіз творчого спадку цих видатних митців, з яких вирізняється постать Діоніса Мак-Клера, учергове спростовує теорію К. Маркса та Ф. Енгельса, які стверджували, що мистецтво аж ніяк не є витвором геніальної одиниці, котрий постав у результаті складного для розуміння процесу, натомість відносили його до ще одного виду продукції. При побудові методології дослідження маєткового парку ми дотримуємося кантівського та гегелівського погляду на мистецтво, коли визначальною була принципова різниця між працею та мистецтвом (мистецтво як доцільність без мети) [14, с. 61].

У широкому контексті дослідження маєткового парку Поділля, глибоко проаналізувавши біографії та мотивацію творців-паркобудівничих, ми зміщуємо акценти на вивчення світогляду, мотивації, бачення власників маєтків – представників польських шляхетських (Чечелів, Орловських, Мархоцьких, Комарів, Потоцьких, Стадницьких), а згодом – російських дворянських родів (Щербатових, Угрімових, Чихачових) щодо формування композиції паркових зон. Зважаючи на вивчення мотивації особистості як одного зі “стовпів” дослідження, при його реалізації неможливо уникнути психоаналізу. Відкриття австрійського психоаналітика З. Фрейда здійснило переворот в уявленнях про людську природу в усій західноєвропейській культурі початку ХХ ст. і полягало у твердженні про те, що головною підвалиною людського буття є сфера несвідомого. За Фрейдом, буття людини двоїсте: воно детерміноване, з одного боку, раціоналістичною свідомістю, а з іншого – підсвідомою психічною енергією ірраціональних потягів, поривань, інстинктів [8]. Семіотичний та біографічний методи дослідження логічно доповнені використанням впровадженого з волі І. Канта трансцендентального методу. Суть його полягає в тому, що визначення суцього дано через розкриття суб’єктивних умов (засад) його конституювання (формоутворення). Таким чином, парк як мистецький витвір можна трактувати як щось об’єктивне, як певну гармонію частин тощо, але його можна аналізувати і як витвір художнього смаку (суб’єктивна передумова) творця та глядача. Оскільки людина (суб’єкт) певною мірою причетна до існування будь-якого суцього, є своєрідним співтворцем його, цей метод може мати теж



універсальне значення. Трансцендентний метод також передбачає певний ракурс бачення – суб'єкт виступає “творцем” суцього, що часто межує із суб'єктивізмом.

У роботі над дослідженням типологічних та художньо-композиційних особливостей ландшафтно-паркових зон Поділля домінуючими стали історико-типологічний і художньо-репрезентативний методи.

Історико-типологічний метод, застосований у дослідженні, дав змогу розподілити на типи відповідно до принципових ознак досліджувані об'єкти – маєткові парки – та вибудувати цілісну картину паркової архітектури досліджуваного періоду в історичних межах Поділля. Тому як домінуючі типи було виділено англійський, англійський пейзажний парк, англійський пейзажний парк з елементами французького регулярного стилю, природний парк, парк-сад.

Завдяки використанню історико-типологічного методу, методів історичного та семіотичного аналізу ми сформулювали визначення маєткового парку як природного середовища, упорядкованого відповідно до мистецьких вимог епохи, організацію динамічного простору рослин, що сукупно з палацом втілював синтез архітектури, пластичних мистецтв і природи, об'єднаних у композиційно цілісний твір – реалізацію мистецької, естетичної та емоційної своєрідності й неповторності.

Критерієм використання методу художньої репрезентації (представлення образу засобами образотворчого мистецтва) [1] стала необхідність уявлення первинного, автентичного вигляду маєткових парків та його зіставлення із сучасним. Безсумнівно, що єдиним точним, достовірним документальним відображенням садово-паркових об'єктів у XVIII–XIX століттях були малюнки, виконані на замовлення власників; на початку XX століття цей перелік поповнився фотографічними зображеннями елементів маєткових парків. Завдяки цьому маємо змогу скласти уявлення про первісний вигляд наявних паркових комплексів або й про ті з них, які частково знищені. Загалом, використаний нами аналіз іконографічних джерел концентрований на вивченні мистецької спадщини Наполеона Орди, візуального матеріалу, представленого у працях Романа Афтанази тощо.

Усі застосовані методи дослідження взаємопов'язані з принципами композиційно-образного аналізу об'єктів ландшафтної архітектури. Зважаючи, що значна частина досліджуваних об'єктів раніше не була предметом наукового дослідження і мистецького аналізу або ж зміни щодо первинного задуму (вигляду) ландшафтної композиції виявилися надто значними, особливого значення здобули здійснені нами натурні дослідження парків, замальовки та фотофіксація маєткових парків. Таким чином, у відтворенні планувальних композицій маєткових парків ми використали метод картографування, а для відтворення первинного вигляду парків – графічного моделювання.

Саме натурні дослідження маєткових парків дали змогу створити об'єктивну картину сучасного їх стану і накреслити перспективи їхнього дослідження та відродження. Синхронно з аналізом результатів натурних обстежень, порівняння з іконографічними джерелами (а за їх відсутності – графічного моделювання можливого первинного вигляду обстежуваного об'єкта), у дослідженні широко застосовано евристичний метод. Такий метод реконструкції процесу створення, відтворення первинного вигляду ландшафтних композицій окремих парків дає змогу сформулювати висновки щодо загальних тенденцій розвитку композиційно-образних структур у мистецтві паркобудування на Поділлі.

Для успішного проведення дослідження розробляємо спеціальну методіку типологічного і художньо-композиційного аналізу маєткових парків Поділля.

Це зумовлено необхідністю систематизації даних про конкретні об'єкти дослідження на основі певних об'єктивних показників, найхарактерніших ознак. Для цього проведений кількісний і структурний аналіз, формуємо систему класифікаторів (таксономічні характеристики, художньо-композиційні риси), що дають змогу типологізувати досліджувані об'єкти, окреслити тенденції та сформувати цілісну картину фундації, розвитку, сучасного стану маєткового парку як культурно-історичного феномену.

У дослідженні мистецького феномену маєткового паркобудування застосовані наступні групи методів:

– загальнодисциплінарні – за допомогою яких здійснено аналіз, синтез, порівняння та узагальнення матеріалів дослідження;

– міждисциплінарні методи, що дають змогу дослідити маєткові парки Поділля за допомогою системи методів інших наук – історії, філософії, архітектури, ландшафтного дизайну;

– польові, завдяки чому продовжуємо накопичувати значний емпіричний матеріал для подальшого дослідження, зокрема, застосовувати натурні обстеження. Зібрано значний обсяг фотоматеріалів та здійснено картографування парків або їх елементів;

– методи мистецтвознавства: історико-типологічний аналіз – для класифікації маєткових парків відповідно до визначених критеріїв; метод художньої репрезентації для дослідження та зіставлення сучасного вигляду паркових маєтків порівняно зі збереженими зображеннями, метод семіотичного аналізу для дослідження парку як культурного феномену, біографічний метод для вивчення впливу особистості власника маєтку на формування композицій паркових зон; дескриптивний (описовий) метод, за допомогою якого описано малодосліджені парки Поділля; трансцендентальний метод.

Пояснення критеріїв застосування та узагальнення основних груп методів дослідження дають змогу простежити базові підходи:

– системний підхід, що допомагає встановити взаємозв'язки об'єкта і предмета дослідження, розглянути мистецтво маєткового паркобудування Поділля у системі сталих культурних зв'язків і впливів, з урахуванням історико-архітектурних, природно-ландшафтних, культурологічних факторів;

– герменевтичний, що висуває основним способом пізнання розуміння, інтерпретацію змістового наповнення такого культурного феномену як парк, паркове мистецтво; формулювання філософсько-мистецького змісту маєткового парку Поділля;

– синергетичний – як можливість поєднання явищ і процесів, у результаті якого в системі у цілому виникають властивості, якими досі не володіла жодна з частин; розуміння парку як поєднання філософії, мистецтва, ландшафтно-композиції, рослинного світу дає нам змогу досліджувати парк як відкриту систему, а мистецтво паркобудування – як унікальне і синтетичне.

Перераховані критерії відбору методів дослідження дозволяють характеризувати застосовану методіку як комплексну (використання загальнонаукових та спеціальних методів дослідження), плюралістичну (використання об'ємного інструментарію методів мистецтвознавства), що відповідає складності, багатокomпонентності, мультинауковості досліджуваного об'єкта – мистецтва маєткового паркобудування Поділля.

Отже, маєтковий парк, який є складним та оригінальним культурним феноменом, потребує методологічного інструментарію, що відповідав би специфіці дослідження. Поєднання системного, герменевтичного, синергетичного підходів створили можливість для концептуального осмислення процесу маєткового паркобудування Поділля та представлення його як культурного феномену в мистецькій паркобудівній традиції Західної Європи. Лаконічно представлені методи – історико-типологічного та художньо-репрезентативного методів, біографічного, психоаналітичного методів, метод семіотичного аналізу, трансцендентальний, структуралізму, художньої репрезентації (аналіз іконографічних джерел) – особливості їх змістового поєднання у канві дослідження, не претендують на наукову істинність, утім, можуть бути використані при дослідженні інших аналогічних об'єктів. Перспективами подальших досліджень вважаємо висвітлення базових факторів впливу на мистецтво паркобудування, аналіз процесу формування цілісної картини типологічних та художньо-композиційних особливостей ландшафтно-паркових зон Поділля.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Андреева Е. Постмодернизм: искусство второй половины XX – начала XXI века / Екатерина Андреева. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 488 с.
2. Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX века / В. Г. Арсланов. – М. : Академический Проект ; Прогресс-Традиция, 2005. – 864 с.

3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм – М. : Архитектура-С, 2007. – 392 с.
4. Гомбрих Э. Символические образы / Эрнст Гомбрих // Вопросы философии. – М., 2001. – № 7. – С. 139–148.
5. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике искусства / Ю. М. Лотман. – СПб. : Академический проект, 2002. – 544 с.
6. Петрова О. М. Мистецтвознавчі рефлексії: історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х рр. ХХ ст. – початку ХХІ ст. / Ольга Петрова. – К. : КМ Академія, 2004. – 400 с.
7. Скринник-Миська Д. Методологічний дискурс у мистецтвознавстві / Д. Скринник-Миська // Народознавчі зошити. – № 1. – 2012. – С. 90–97.
8. Фрейд З. Толкование сновидений / Зигмунд Фрейд ; [пер. с нем. Я. М. Коган]. – К. : Здоровья, 1991. – 384 с.
9. Шейко В. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності: підручник / В. М. Шейко, Н. М. Кушніренко. – К. : Знання, 2008. – 310 с.
10. Шмагало Р. Т. Шлях львівської школи мистецтвознавства у ХХІ столітті / Р. Т. Шмагало // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Спецвипуск IV. – Львів : ЛНАМ, 2007. – 351 с.
11. Шумилович Б. Візуальна іронія та укресч мистецтво / Богдан Шумилович // Іронія: збірник статей / підготовлено Олена Галета, Євген Гулевич, Зоряна Рибчинська. – Львів : Літопис; К. ; Смолоскип, 2006. – С. 78–92.
12. Юнг К. Г. Подход к бессознательному / Карл Густав Юнг // Вопросы философии. – 1988. – № 1. – С. 133–152.
13. Яців Р. Методологічний інструментарій сучасного мистецтвознавства: від описовості до розкриття смислів / Р. Яців // “А...Z art”. – 2009. – № 1. – Львів : Львівський палац мистецтв. – С. 8–9.
14. D’Allea A. Metody i teorie historii sztuki / Anne D’Allea ; [tłum. Eleonora i Jakub Jedlińscy]. – Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2008. – 227 s.

#### REFERENCES

1. Andreeva, E. (2007), *Postmodernizm: iskusstvo vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka* [Postmodernism: the art of the second half of the XX and beginning of the XXI-st century], Saint Petersburg, Azbuka-klassika. (in Russian).
2. Arslanov, V. G. (2005), *Zapadnoe iskusstvoznanie XX veka* [Western Art Studies of the Twentieth Century], Moscow, Akademicheskij Proekt ; Progress-Traditsiya. (in Russian).
3. Arnkheym, R. (2007), *Iskusstvo i visual'noe vospriyatie* [Art and visual perception], Moscow, Arkhitektura-S. (in Russian).
4. Gombrikh, E. (2001), *Symbolic images, Voprosy filosofii* [Questions of philosophy], Moscow, no. 7, pp. 139–148. (in Russian).
5. Lotman, Yu. M. (2002), *Stat'i po semiotike iskusstva* [Articles on semiotics of art], Saint Petersburg, Akademicheskij proekt. (in Russian).
6. Petrova, O. M. (2004), *Mistetstvoznachchi refleksii: istoriia, teoriia ta krytyka obrazotvorchogo mystetstva 70-kh rr. XX st. – pochatku XXI st.* [The Art of Reflection: History, Theory and Criticism of Fine Arts of the 70's of the XX century – beginning of the XXI century], Kyiv, KM Akademiia. (in Ukrainian).
7. Skrynnyk-Myska, D. (2012), *Methodological discourse in art studies, Narodoznavchi zoshyty* [Ethnology Notebooks], no. 1, pp. 90–97. (in Ukrainian).
8. Freyd, Z. (1991), *Tolkovanie snovideniy* [Interpretation of Dreams], translation from German Ya. M. Kogan, Kyiv, Zdorov'ya. (in Russian).
9. Sheiko, V. M. and Kushnirenko, N. M. (2008), *Orhanizatsiia ta metodyka naukovo-doslidnytskoi diialnosti: pidruchnyk* [Organization and methods of scientific and research activity: a textbook], Kyiv, Znannia. (in Ukrainian).

10. Shmahalo, R. T. (2007), The Way of the Lviv School of Art Studies in the 21st Century, *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv. – Spetsvyypusk IV* [Bulletin of Lviv National Academy of Arts, Special Issue IV], Lviv, Lviv National Academy of Arts. (in Ukrainian).
11. Shumylovych, B. (2006), Visual irony and Ukrsuch art, *Ironiia: zbirnyk statei* [Irony: a collection of articles], Olena Galeta, Yevgeny Gulevich, Zoryana Rybchynska have been prepared, Lviv, Litopys, Kyiv, Smoloskyp, pp. 78–92. (in Ukrainian).
12. Yung, K. G. (1988), Approach to the unconscious, *Voprosy filosofii* [Questions of philosophy], no. 1, pp. 133–152. (in Russian).
13. Yatsiv, R. (2009), Methodological tools of contemporary art criticism: from the narrative to the disclosure of meanings, “A...Z art”, no. 1, Lviv, Lviv Palace of Arts, pp. 8–9. (in Ukrainian).
14. D’Alleva, A. (2008), *Metody i teorie historii sztuki* [Methods and theories of art history], crowd. Eleonora and Jakub Jedlińscy, Krakow, Society of Authors and Publishers of Scientific Works Universitas. (in Polish).

УДК 008

Садагат Алиева

### ИЗ ИСТОРИИ ПСИХОАНАЛИЗА ЖЕНЩИН И ЕГО КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ

*В статье описаны различные психологические типы. Отмечено, что когда в психологии в сеть физиологической и этнических структур распространяется душа, возникает национальная психология. Каждый период формирует мужчин и женщин, которые получили из национального духа структуры общества соответствующий социальный характер и психологические типы. И в этом процессе детерминантой является общество.*

**Ключевые слова:** женщина, психологические типы, психоанализ, культурологические результаты, национальный дух, женская психология.

Садагат Алиева

### З ІСТОРИЇ ПСИХОАНАЛІЗУ ЖІНОК І ЙОГО КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ЗНАЧЕННЯ

*У статті описано різноманітні психологічні типи. Зазначено, що коли в психології у мережу фізіологічної та етнічних структур поширюється душа, виникає національна психологія. Кожен період формує чоловіків та жінок, які отримали з національного духу структури суспільства відповідний соціальний характер і психологічні типи. І в цьому процесі детермінантою є суспільство.*

**Ключові слова:** жінка, психологічні типи, психоаналіз, культурологічні результати, національний дух, жіноча психологія.

Sadagat Alieva

### FROM THE HISTORY OF PSYCHOANALYSIS OF WOMEN AND ITS CULTUROLOGICAL SIGNIFICANCE

*In this article were given information about different psychological types. It is noted that, when the bio-physiological ethnic structural system of nation is affected in psychology there should be formed psychology. In each period men and women formalize society instructure who obtained social and psychological types of characters from national spirit appropriate for themselves. Moreover, in*

*this procedure the determinant as if being society itself. But acutally, the female psychology serves as an important cause by formalizing social character by formalizing. In the article notes that from the theory of Erich Fromm's social character one can come to the conclusion that the deterministic connection between the psychology of society and man does not happen in one direction. The society forms a special mechanism for the "production" of a person of his own type. We told about one of these mechanisms, and another mechanism is employment. It is clear that if only accurate and accurate people are employed to work with good wages, this act will eventually become a mechanism and "produce" a new generation of neat people. Or, if women like more men with consumer psychology, this will lead to the fact that fashion producers among men will become urgent. On the other hand, the social characters that society considered relevant, adversely affecting this society, creates new processes in it. The Germans and the English, known for their accuracy and pedanticity, are the products of this mechanism. At the same time, the Germans and the British created by their character a lot of changes in the world, politics and science. The Italians and the French are also Europeans. But the fact that they did not get the name of accurate and accurate people indicates that the listed qualities are not generally inherent in the mentality of Europe, although in comparison with Arabs and Afghans accuracy, accuracy of Italians and French are much higher. This means that the mentality, the social character of the Germans and the British, had a certain influence on the peoples surrounding them inside Europe. Another important issue is whether immigrant types of social character associated with women in the process of globalization? But, without touching these issues, let's go in the direction that we have revealed above. And this direction is what, if it is possible to call it so, "pure spirit", manifests itself only in mystical practice, philosophical speculation, extrasensory channels. And in many cases it manifests its action as a radioactive radiation, that is, it acts when it is not visible and is not audible. About the same analogy can be said in connection with etheric waves. They also spread and pass through the walls, but only when they fall on the television set they give a picture. What we have said is well explained also by the light metaphor. Each period forms men and women who have received from the national spirit the structure of society, the corresponding social character and psychological types. And in this process the determinant seems to be society.*

**Key words:** *woman, psychological types, psychoanalysis, cultural results, national spirit and social character, female psychology.*

До XX века идеалистическая философия разделяла духовный мир, стоящий в стороне от сознания человека, его желаний (то есть от человеческого духа, который еще называют "душой"), на различные слои. Начиная с XX века Эмиль Дюркгейм термином "коллективные представления" раскрыл слой, тесно связанный только с людьми, стоящими в стороне от индивидуальной психологии души. Карл Юнг нашел другой слой из Духовного мира, конкретно влияющий на душу человека и назвал его "коллективной несознательностью" [9]. Алан Кардек показал другой путь к теме общение с духами, жизнь души после смерти [1]. Несознательные человеческие процессы имеются также и у немецкого философа Г. Лейбница [7]. Впоследствии Фрейд подошел к этой проблеме более серьезно. Карл Юнг начал говорить не только о несознательных процессах, имеющихя внутри одного человека, а также о коллективных несознательных процессах [9].

Поэтому формирование психологии женщин на основании чувства "несовершенства", происходящее от "анатомического изъяна", как идея привлекла знаменитых личностей, среди которых Эдмунд Гуссерль [3], Карен Хорни [4], Эрих Фромм [8], Карл Юнг [9], и каждый из них вынес из этой идеи свою концепцию. Карл Юнг для разьяснения этого изъяна предложил комплекс "Электра" как аналогию "Эдипового комплекса". Обратимся к фрейдисту Эриху Фромму, хорошо раскрывающему проблему несознательности. Он указал, что душа, которую наука называет "психикой", которая разьяснена и представляется как событие, "находящаяся в собственности" человека [3], в действительности – это открытая дверь в бесчеловечный мир и эта дверь временами доносит до нас оттуда непонятные, бесчеловечные представления, информацию, а также использует человека в своих целях [2]. После К. Юнга стало ясно, что пришедшие с этих миров формируют сознание и слои культуры, связанные с общественным сознанием. После этого разьяснения можно сказать, что психология, в отличие от духовного

“царства”, находящегося в темноте научной неизвестности, изучает духовную область, связанную с материальным миром, физиологической системой [4].

Цель статьи – исследовать психоанализ женщин и его культурологическое значение в период современного общества.

В истории философии имеется также и материализм, ведущий по обратной линии в начерченном нами сценарии, то есть в неоплатонизме или другом сценарии, выход души из Невидимого мира (абсолютной Единицы), спустившейся “вниз” и встретившейся с материальным миром (или ее производной). При этом из материи (высокосформированного мозга) хотели выделить психику, сознание и душу. Но до сегодняшнего дня все еще не было возможности доказать происхождение несознательности, изложенную Юнгом, от психики, которую изучает психология. Таким образом, если мы вернемся к первому “сценарию”, когда берешь душу абстрактно от природы, материя исчезает. На самом деле, многие философы указывали, что “материя” является условным понятием, что в действительности есть только субстанция души и все плетется из “нитей” души. Для того, чтобы мы отделили пространственное проявление души, а также саму душу, от других слоев, используем термин “материя”. Если мы останемся в этой модели, в этой конструкции, то можем сказать, что проявление души во времени и пространстве происходит психологически. А в этой модели достаточно процессов, соответствующих причинно-следственным признакам между психологичностью и материальностью. Например, социальная среда в определенной степени формирует психологию людей, а психология людей формирует их характер.

Обратим внимание на высказанную в материале нами мысль. Эрих Фромм выпятил и глубоко исследовал такую особую проблему, как социальный характер. Он указал, что социальный характер отличается от индивидуального характера тем, что он проявляет себя не в одном человеке, а в большой социальной группе. В обществе есть такие институты, которые создают механизмы, вынуждающие людей вести себя в направлении, нужном для социума [2, с. 259–261]. Социальный характер является одним из этих механизмов. Например, современное промышленное общество заставляет человека быть аккуратным, точным и превращает все эти качества даже в его внутренний мотив.

Эрих Фромм написал свою идею для конкретизации. Капитализм XIX века является еще накопительным капитализмом. Поэтому он сформировал социальный характер “экономного человека”. В тот период не быть расточительным, беречь себя от “пустых” расходов не воспринималось в имидже Шейлокса и даже превратилось в духовный долг для людей среднего класса. Экономный человек был в моде. Женщины с интересом смотрели на него, отцы и матери даже ставили их в пример детям.

А для человека современного капитализма потребительская психология выгодна. Потому что, чем больше будет закуплено, отработано и выведено из строя товаров, произведенных заводами и фабриками, тем увеличится потребность в производстве новых товаров.

Поэтому современный капитализм превращает тип человека-производителя в социальный характер [2, с. 330–331]. В период накопительного капитализма пользовались спросом товары, которые долго использовались. А в потребительских обществах под влиянием моды автомобили, одежда, шляпы, обувь часто менялись и в результате экономическая жизнь превращалась из одной формы в другую. Так как товары были непрочные, их производство обходилось дешево и они соответственно продавались дешево. А менять дешевый товар не представляется клиенту как потеря. Частая перемена моды вдохновляет человека на покупку новых модных вещей.

В действительности, для разъяснения идеи Фромма, мы говорим об экономической модели Кейнса, спасшего в XX веке капитализм [2, с. 259–261]. Из теории социального характера Эриха Фромма можно прийти к такому выводу, что детерминистская связь между психологией общества и человека не бывает в одном направлении. Общество формирует особый механизм для “производства” нужного себе типа человека. Об одном из этих механизмов мы рассказали, а другой механизм – это принятие на работу. Ясно, что если на работу с хорошей заработной платой берут только аккуратных и точных людей, со временем

этот акт превратится в механизм и “произведет” новое поколение аккуратных людей. Или, если женщинам нравятся больше мужчины с потребительской психологией, это приведет к тому, что мода производителей среди мужчин станет насущной. С другой стороны, социальные характеры, которые общество считало актуальными, отрицательно влияя на это общество, создает в нем новые процессы. Немцы и англичане, известные своей точностью и аккуратностью, являются продукцией указанного механизма. В то же время, немцы и англичане создали своим характером множество изменений в мире, политике и науке. Итальянцы и французы также являются европейцами. Но то, что они не снискали себе имени точных и аккуратных людей, указывает, что перечисленные качества в общем не присущи европейскому менталитету, хотя по сравнению с арабами и афганцами аккуратность, точность итальянцев и французов гораздо выше. Это означает, что менталитет, социальный характер немцев и англичан оказал определенное влияние на окружающие их народы [8, с. 268]. Ясное дело, что в озвученном нами контексте постановка и изучение вопроса “какие типы социального характера формируются, связанные с женщинами в конкретном народе” может привести к интересным культурологическим результатам.

Другим важным является вопрос о том, иммигрируют ли типы социального характера, связанные с женщинами в процессе глобализации. Но, не касаясь пока этих вопросов, пойдём в направлении, которое мы раскрыли выше. А это направление – это то, что, если возможно так назвать, “чистый дух”, проявляет себя только в мистической практике, философских спекуляциях, экстрасенсорных каналах. А во многих случаях он действует как радиоактивное излучение, то есть когда его не видно и не слышно. О такой же аналогии можно сказать и в связи с эфирными волнами. Они распространяются также и пройдя сквозь стены, но только падая на телеприемник, дают рисунок. Сказанное нами хорошо разъясняет и световая метафора. Еще древняя греческая философия знала, что прохождение света через различные материальные среды, то есть различные проекции, дает различные цвета различным материальным структурам [4, с. 587].

Для лучшего понятия поднятого вопроса обратимся к произведению Эдмунда Гуссерля “Кризис европейской человечности и философия”. Там известный немецкий философ писал, что саму природу можно изучить как действительность, замкнувшуюся в себе, не переходящую ни во что. При изучении природы нельзя ссылаться на то, что можно представить отдельно от нее. Если такое произойдет, это будет не физика, не химия, а теология. Действительно, даже если серьезный физик будет верить в Бога, при разъяснении природы не может внести Его как аргумент в свою теорию. Хотя для изучения национальной или этнической психологии греков были некоторые личности изучавшие эту психологию в связи с географическим миром Греции. Мысль Гуссерля показывает, что при постановке вопроса менталитета и связанной с греками психологии показ связи души с греческим социальным миром, физической географией Греции противоречит идеалу чистого общества [3, с. 299].

Известно, что в начале XX века Гуссерль критиковал психологизм и нанес ему смертельные удары. При этом немецкий философ выступал не против психологии, а против тех, кто подходил к научным теориям, логике психологически. Для того, чтобы показать: так же, как природу, надо брать как оставшуюся наедине с собой, замкнутую в себе, и наука о душе должна быть чистой, то есть это должна быть наука, не обратившаяся ни к чему постороннему. В модели, предложенной нами, душа, о которой говорит Гуссерль, является душой, посторонней от психологии, и наука, изучающая эту душу, не является психологией. Это философия, которую Гуссерль называет “Феноменологией” [3, с. 299]. Следовательно, мы разъяснили, как душа трансформируется в психологию на базе идеалистической философии. Но это совсем не означает, что единственной философией, правильно дающей комментарий в связи с нашей проблемой, является только идеализм. Мы не сторонники неверного толкования материалистической философии. Выше мы уже разъяснили наше понятие модели.

Теперь, основываясь на этом, можем сказать, что каждая философия дает свою модель и структуры, ясные и изъясняемые из одной модели, не видны из других структур. Рассматриваемая нами проблема, именно идеалистическая философия дает возможность отличить психику от души. Психика является отражением души в какой-либо физиологически-

биологической системе. Чтобы показать это, Аристотель использовал термин “энтелехия”. Если для всех живых существ вещество структурировано в определенных целях, например, глаз для видения, желудок для пищеварения, значит, в этом веществе есть энтелехия. Энтелехия – это форма, которую вещество принимает для выполнения определенных целей. Мир в растениях. То есть их энтелехия такая, что их живость, желание измеряется только в таких процессах, как рост, оплодотворение. А в животном желании живость проявляет себя в таких актах, как ходьба, охота [2, с. 301].

Вопросы, разъясняющие нам понятие энтелехии, вносят ясность во многочисленные моменты, связанные с психологией. Во-первых, душа в союзе с человеческим мозгом создает психику. Во-вторых, эта душа, соединившись с мужским и женским полом, разницы, созданные гендерами, дают психические разницы. Это мы называем разницей женской и мужской психологии. Хотя по Отто Вейнингеру и далее по Фрейду стало ясно, что у мужчин психические и прочие признаки женского пола преобладают над другими компонентами [9, с. 155]. А Юнг трансформировал эту мысль в идею доминирования у мужчин женского архетипа (anima), а у женщин – доминирования мужского архетипа (animus) [9, с. 175].

Таким образом, мы видим, что различные психологические типы создаются от контакта души с различными вещественными структурами. В действительности женская психология, формируя социальный характер, выступает как важная причина в судьбе общества, народа. Отметим также то, что по некоторым спиритуалистическим подходам, в духовном слое не остается ни половой, ни этнической принадлежности. То есть мужской дух не может сохранить мужские приметы, а женский дух – женские, поэтому пол измельчается. Души не делятся, как люди, на полы и народы. Правда, этот подход больше всего в связи с индуизмом и буддизмом остается в определенной степени не противоречивым. А в религиях Ибрагима есть такие положения, в которых говорится, что после смерти человека его личность остается в духовном слое. Логика здесь ясна: только при сохранении личности в другом мире поощрение и наказание сохраняют свою сущность. Но если человек подумает, что в другом мире его личность не останется и в Аду сгорит его “душа”, не имеющая отношения к его личности, наверное, это бы уменьшило страх наказания. А в таком случае возможно ли проводить соответствие между выражением “в духовном мире нет мужчин и женщин и народа” и выражением “после смерти человека его личность в виде души уходит в небо”? В духовном мире не остается личность, находящаяся в женственности и мужских признаках. Может быть, что дух “хранит вид” прежнего тела и личности, хотя на основании этого вида он не признает себя в половом и личном отношении [9, с. 175].

Итак, мы дошли до базовых положений, связанных с путями и методами исследования женской психологии на гендерном уровне. Первое положение излагает форму, которую получает дух при встрече с женской биофизиологией, это можно назвать женской психологией. В “женской психологии” еще нет национальной, социально-контекстуальной конкретизации. Это также на уровне женской психологии, “в общем, на женском” уровне. В психологии это универсальные параметры, такие, как генитальные различия (плодовитость), беременность, материнство, семья, которые преобразовывают в форму абстрактный дух в женском мозгу или типе. Можно сказать, что они определяют всю присущую женщинам психологию. Именно по этой причине женщины, не мечтающих родить ребенка, имеющих другую ориентацию в половом отношении, считают маргиналами или половым меньшинством. Обратим внимание на примеры того, как из духа в биофизиологических структурах получается женская психология. Зигмунд Фрейд и его продолжатели, выступая именно в женской биофизиологии, постарались дать частные типологические черты психологии не отдельного индивидуума, а всех женщин. При этом ключевым тезисом основателя психоанализа стало то, что девочки уже в 3–5 лет сравнивают свои тела с телами братьев или других мальчиков. Девочки воспринимают эти различия не как нормальное явление, а с точки зрения анатомии как недостачу, нехватку, а это является первым толчком для формирования у них психологии изъяна. Для изложения ситуации есть афоризм Фрейда: анатомия подчиняет! То есть недовольства, сожаления девочек, связанные с их анатомией, являются первой и принципиальной структурой, формирующей их психологию.



Зигмунд Фрейд, по происхождению еврей, в традиции иудаизма представлял женщин уже на биологическом уровне на низшем от мужчин уровне (вспомним благодарность еврейских мужчин Богу, за то, что Он не создал их женщинами). Поэтому кто-то для опровержения изложения Фрейда, связанного с женщинами, может привести в качестве аргумента еврейский менталитет. Другой аргумент, выдвигаемый со стороны критиков, состоит из морали нравственности и стыдливости. Конечно, для человека, не имеющего понятий о современных науках или выросшего в примитивной социально-духовной среде, в мире строгой нравственности этот аргумент будет более убедительным, и разъяснение, выдвинутое психоанализом в связи с женской психологией, покажется ему вульгарным, некультурным. Хотя у Фрейда имелась более академическая, “вежливая” формула мысли о том, что девочки завидуют мальчикам. Он указывал, что девочки, родившиеся на этот свет для специфических женских функций, психологически формируются с желанием получить признаки другого пола. Во всяком случае, мы должны сказать, что, хотя поначалу мысли Фрейда, связанные с психологией девочек, казались продуктом независимой фантазии, дальнейшие эксперименты и клинические факты подтвердили, что выдвинутые им мысли, связанные с женщинами, имеют серьезные научные основания.

Поэтому формирование психологии девочек на основании чувства “несовершенства”, происходящее от “анатомического изъяна”, как идея, привлекла знаменитых личностей, таких, как Эрих Фромм, Анна Фрейд, Карен Хорни, Карл Юнг, и каждый из них вынес из этой идеи свою концепцию. Карл Юнг для разъяснения этого изъяна предложил комплекс “Электра” как аналогию “Эдипового комплекса”. Это было не только терминологическим дополнением к Фрейду, но также и в плане идеи означало развитие его теории. В греческой мифологии заложница царя Агамемнона Клименестра вступает в сговор с любовником Эгистом и убивает мужа. Потом Эгист женится на Клименестре и завладевает тронном Агамемнона. Электра, чтобы отомстить, убивает убийцу отца и мать руками своего брата Ореста. В мифе, стоящем в основе “Эдипового комплекса”, Орест как мужчина убивает отца, а у греческих драматургов (у Софокла и Эсхила) Электра как дочь убивает мать. Как видно, случай Электры дал Юнгу два важных факта, связанных с пониманием психологии девушек: ненависть к матери, любовь к отцу. Девушка, вначале любящая свою мать, так же, как и ее братья, потом, когда она понимает, что отличается от братьев, обвиняет в этой половинчатости свою мать (“почему она меня такой родила?”); это недовольство, по Фрейду и Юнгу, переходит в презрение к матери, а любовь к отцу усиливает [4, с. 8, 36]. Как видно, Карл Юнг сохраняет изъяснения Фрейда в связи с “Эдиповым комплексом”, просто он переносит на более адекватный язык своими терминами все открытия Фрейда в психике девочек на основании этого комплекса [9, с. 175]. Одна из духовных особенностей, связываемых с женской психологией в психологических теориях, выносится из репродуктивной функции. При этом инстинкты и чувства рождения детей разъясняются по-разному. Изъяснение Фрейда основывалось на его версии “биологической зависти”.

По основателю психоанализа, после того, как девочка, посмотрев на противоположный пол, поймет свою биологическую “неполноценность”, вступает в работу компенсаторный механизм; он формирует у женщины желание забеременеть и родить, особенно мальчика, и это желание нейтрализует в женской психологии недовольство самой. Даже если Фрейд не высказал это открыто, из его мысли можно прийти к выводу, что носить в себе ребенка для женщины превращается в символ превосходства над мужчиной, “то есть, то, что есть у меня, никогда не может быть у него”. Фрейд разъясняет счастье женщины во время беременности также комплексом Электры, желанием отомстить мужчинам и подняться выше них.

В китайской мифологии женщина представляется в приметах пассивности (Ин), а мужчина – активности (Ян). Может быть, под влиянием этого мифа у Фрейда женщины берут приметы пассивности, то есть они представляются в качестве существ, подверженных акциям мужчины. В концепции К. Хорни также можно встретиться с развитием этой мысли. Она указывала, что в формировании у женщин мозахистской психологии большая роль принадлежала факторам культуры. Причем этот процесс больше относится к прежним поколениям, а сейчас проявляет себя как остаток (реминесценция) [4, с. 222].

Таким образом, рассмотрев различные психологические типы, в том числе женщин, можем отметить, что когда в национальной психологии в сеть физиологической и этнических структур распространяется душа, то впоследствии получается национальная психология. Каждый период формирует у мужчин и женщин, получивших из национального духа структуры общества, соответствующий социальный характер и психологические типы. И в этом процессе главным детерминантом является общество.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Алан Кардек. Общение с духами, жизнь души после смерти. – Режим доступа: <http://lechebник.info/614/13.htm>
2. Архипов А. И. Экономика / А. И. Архипов. – М. : Проспект, 2009. – 839 с.
3. Гуссерль Эдмунд. Кризис европейского человечества и философия / Эдмунд Гуссерль // Культурология XX века. – М. : Юрист, 1995. – С. 297–330.
4. Карен Хорни. Женская психология / Карен Хорни. – СПб. : Изд-во Восточно-Европейского института психоанализа, 1993 – 222 с.
5. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1969. – 715 с.
6. Мацумото Д. Психология и культура / Д. Мацумото. – С-Пб. : Прайм-Еврознак, 2002. – 414 с.
7. Роковые судьбы “крёстных отцов” сексуальности. – Режим доступа: <http://www.orgonomic.narod.ru/w/aboutr/kurpatov.htm.10>.
8. Фромм Эрих. Психоанализ и этика / Эрих Фромм. – М. : Республика. – 1993. – 415 с.
9. Юнг Карл. Избранное / Карл Юнг. – Минск : Попурри, 1998. – 448 с.

### REFERENCES

1. Alan Kardek. Communication with spirits, the life of the soul after death. – available at: <http://lechebник.info/614/13.htm> (in Russian).
2. Arkhipov, A. I. (2009), *Ekonomika* [Economy], Moscow, Prospekt. (in Russian).
3. Husserl, Edmund (1995), The crisis of European humanity and philosophy, *Kul'turologiya XX veka* [Culturology of the twentieth century], Moscow, Yurist, pp. 297–330. (in Russian).
4. Karen Horney (1993), *Zhenskaya psikhologiya* [Women's psychology], Saint Petersburg, Publishing house of the East European Institute of Psychoanalysis. (in Russian).
5. Losev, A. F. (1969), *Istoriya antichnoy estetiki. Sofisty. Sokrat. Platon* [The history of ancient aesthetics. The Sophists. Socrates. Platon], Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
6. Matsumoto, D. (2002), *Psikhologiya i kul'tura* [Psychology and Culture], Saint Petersburg, Prime-Euroznak. (in Russian).
7. The fateful fate of the “godfathers” of sexuality. – available at: <http://www.orgonomic.narod.ru/w/aboutr/kurpatov.htm.10> (in Russian).
8. Fromm, Erich (1993), *Psikhoanaliz i etika* [Psychoanalysis and ethics], Moscow, Republic. (in Russian).
9. Jung, Carl (1998), *Izbrannoye* [Favorites], Minsk, Popurri. (in Russian).

УДК 008

Егана Эйвазова

### КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ЭКСПЕРТИЗА ПАМЯТНИКОВ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ

*В статье освещена роль культурологической экспертизы в формировании феномена памятников истории и культуры. Проанализированы сущность культурологической экспертизы и решения ею задач, связанных с культурным наследием человечества.*

*Трансформация объектов, имеющих статус “памятник истории и культуры”, осуществляется именно с помощью метода экспертизы.*

*Ключевые слова:* экспертиза, памятник истории и культуры, культурное наследие, музееведение.

**Егана Ейвазова**

### **КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ЕКСПЕРТИЗА ПАМ'ЯТОК ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРИ**

*У статті висвітлено роль культурологічної експертизи у формуванні феномена пам'яток історії та культури. Проаналізовано сутність культурологічної експертизи і вирішення нею завдань, пов'язаних з культурною спадщиною людства. Трансформація об'єктів, що мають статус “пам'ятка історії і культури”, здійснюється саме за допомогою методу експертизи.*

*Ключові слова:* експертиза, пам'ятка історії і культури, культурна спадщина, музеєзнавство.

**Egana Eyvazova**

### **CULTUROLOGICAL EXPERTISE OF MONUMENTS OF HISTORY AND CULTURE**

*The article is devoted to the role of cultural expertise in the formation of the phenomenon of the monument of history and culture. Transformation of objects that have special significance for cultural heritage in objects that have the status of a “monument of history and culture” is carried out precisely through the method of examination. In this regard, the article analyzes the essence of cultural expertise and the tasks before it. As a result of the conducted researches it is possible to come to the conclusion that examination is a special form of research activity. Expertise is a process carried out for various reasons. However, the priority of this process is the collection of knowledge about the object. No evaluation procedure can be carried out without examination. In particular, the determination of the value, the potential of the significance of the object is determined on the basis of expertise. Therefore, examination is considered a traditional method of evaluation. The range of coverage of expert activities and expertise, which are practical in nature, is quite wide. In particular, in modern conditions, carried out in various spheres of public life of expertise, were the main reason for the emergence of its various species. During the experience of the expert activity, depending on the purpose of the study and, based on the type of the object under study, a sufficient number of types of expertise were formed, the classification of which was handled by a number of experts. Since, multispecies and versatility, as properties of the phenomenon of the “monument of history and culture” from the functional point of view, make it possible to involve expert research in this field in various fields. For example, the identification of the value of fragments of a statue found in the cultural layer with the help of both archaeological and art criticism or the determination of the value relating to the XVIII century of the conveyance through historical and cultural and technological expertise is a confirmation of what was said earlier. However, the sociocultural demands put forward by modern society in this sphere make it necessary to implement the idea of the appearance of such a special type of expertise as “examination of historical and cultural monuments”. Over the past 20 years, as a qualitatively new type of expertise in assessing monuments of history and culture, a similarity to this new type, the culturological expertise that is still being formed, has acquired particular relevance. Cultural expertise is a type of research carried out with the aim of introducing a cultural heritage object into the State Register as a unit under state protection. Whether an identified, found, discovered object is significant from the point of view of cultural heritage becomes clear after the initial examination, and from the point of view of museology it will correctly and objectively call it a “historical and cultural expertise” as one of the varieties of cultural expertise. It is content that puts cultural values above ordinary things.*

*Key words:* expertise, historical and cultural monument, cultural heritage, museum science.

Осуществление посредством экспертизы такой ответственной и социокультурной миссии, как трансформация статуса объектов путём анализа различных аспектов их ценности в статус памятника истории и культуры является методом, оправдавшим себя в прикладном музееведении. Что же выражает собой понятие “экспертиза”? В научной литературе можно встретить трактовку этого термина в различных контекстах. Это определение, означающее в переводе с латинского языка (“*ekspertus*”) “опытный, испытанный, знающий, проверенный”, имеет древнюю историю.

В энциклопедическом словаре “экспертиза” определена так: “Исследование в сфере науки, техники, искусства и пр., проводящееся в целях получения ответа на вопросы, требующие специальных познаний, со стороны специалистов (экспертов)” [5]. В словарях В. И. Даля и С. И. Ожегова “экспертиза” означает “рассмотрение, проверка, исследование и анализ какого-либо вопроса специалистами, обладающими специальными знаниями и опытом в каких-либо областях (экспертами) для вынесения заключения [4]. В законодательстве “экспертиза” определяется как процессуальная деятельность, в результате которой выносятся решения экспертами в сфере науки, искусства, техники и в других сферах [2]. Таким образом, “экспертиза” – это исследовательская и процессуальная деятельность, осуществляемая экспертами в науке, технике, искусстве и других сферах, в которых требуются специальные познания [3; 5]. Исследователь А. Садохин считает, что одной из проблем, которыми занимается культурологическая экспертиза, являются различные культурные ценности и исследования в сфере оценки их историко-культурной значимости [7]. Исследователи И. Мартыненко [3], А. Чашин [8], А. Шухободский [9] отмечают связанность появления культурологической экспертизы с формированием феномена памятника истории и культуры. В результате проведённых исследований можно прийти к заключению о том, что экспертиза является особой формой исследовательской деятельности.

Цель статьи – показать роль культурологической экспертизы в формировании феномена памятников истории и культуры, проанализировать сущность культурологической экспертизы и решения ею задач, связанных с культурным наследием человечества.

Экспертиза – это процесс, осуществляющийся в силу разных причин. Однако в основе этого процесса приоритетом является сбор познаний об объекте. Никакая процедура оценки не может осуществляться без экспертизы. В особенности, определение ценности, потенциала значимости объекта определяется на основе экспертизы. Поэтому экспертиза считается традиционным методом оценки. Диапазон охвата экспертной деятельности и экспертизы, которые имеют практический характер, достаточно широк. В особенности, в современных условиях осуществляемые в различных сферах общественной жизни экспертизы явились основной причиной для появления различных её видов. На протяжении опыта экспертной деятельности в зависимости от целей проведения исследования и исходя из типа исследуемого объекта, сформировалось достаточное количество видов экспертиз, проблемой классификации которых занимался ряд экспертов. К примеру, исследователь А. Чашин предлагает классификацию, согласно которой насчитывается 27 видов экспертиз [8, с. 17]. Кроме таких известных экспертиз, как судебная, медицинская, искусствоведческая, психиатрическая, лингвистическая, экологическая, социокультурные изменения и реформы, произошедшие в современном обществе, послужили появлению и развитию новых видов экспертиз.

Возникает вопрос, какой вид экспертизы осуществляется при оценке памятников истории и культуры. Ответить, что при этом применяется один вид экспертизы, было бы ошибкой как с теоретической, так и с практической точки зрения. Поскольку многовидовость и многосторонность как свойства феномена “памятника истории и культуры” с функциональной точки зрения делают возможным привлечение к этому делу экспертных исследований в самых различных областях. К примеру, выявление ценности фрагментов статуи, найденной в культурном слое с помощью как археологической, так и искусствоведческой экспертизы или определение ценности, относящегося к XVIII веку перевозочного средства при помощи историко-культурной и технологической экспертиз является подтверждением высказанного ранее. Это также подтверждает, высказанная нами выше, мысль об осуществлении экспертизы соответственно типу объекта. Исследователь Е. Россинская разъясняет специфику

осуществления экспертизы в соответствии с правилами, определяющими характеристику исследуемого объекта [6, с. 27]. Однако наряду с этим при оценке памятников истории и культуры необходимо отметить наличие и таких специфичных областей, как считающиеся традиционными искусствоведческая экспертиза и музейная экспертиза. К тому же каждая из этих областей является видом экспертизы, обладающей достаточно богатыми историей и практическим опытом. Как правило, восприятие памятников, чаще объектов искусства, в категории музейных предметов в течение длительного времени формирует представление об описательности для упомянутых типов экспертиз, для их оценки. Однако социокультурные требования, выдвинутые современным обществом в данной сфере, делают необходимым реализацию идеи о появлении такого специального типа экспертизы, как “экспертиза памятников истории и культуры”. За последние двадцать лет при оценке памятников истории и культуры особую актуальность как качественно новый вид экспертизы приобрела аналогичная этому новому типу, ещё формирующаяся культурологическая экспертиза. Исследователь А. Садохин считает, что одной из проблем, которыми занимается культурологическая экспертиза, являются различные культурные ценности и исследования в сфере оценки их историко-культурной значимости [7]. Исследователи А. Шухободский [9, с. 238–239], И. Мартыненко [3, с. 82–83] отмечают связанность появления культурологической экспертизы с формированием феномена памятника истории и культуры.

Культурологическая экспертиза является видом исследования, осуществляемым с целью внесения объекта культурного наследия в Государственный реестр как единицы, находящейся под охраной государства. Является ли выявленный, найденный, обнаруженный объект значимым с точки зрения культурного наследия, становится ясно после проведения первичной экспертизы, и с точки зрения музееведения правильно и объективно будет назвать её “историко-культурной экспертизой” как одну из разновидностей культурологической экспертизы. Именно содержание ставит культурные ценности выше обычных вещей. С этой точки зрения, историко-культурная экспертиза носит более общий, и если так можно выразиться, комплексный характер. Основной целью историко-культурной экспертизы является определение того, относится ли тот или иной объект к культурному наследию страны, и нужно ли брать его под государственную охрану, исходя из результатов экспертизы. Для достижения этой цели задачами историко-культурной экспертизы можно считать нижеследующие:

- уточнение того, является ли объект образцом культурного наследия;
- обоснование для включения объекта культурного наследия в государственный список;
- определение категории историко-культурной значимости объекта культурного наследия;
- обоснование изменения в категории историко-культурной значимости объекта культурного наследия и исключение, в случае необходимости, объекта культурного наследия из государственного списка;
- отнесение существующего объекта культурного наследия к разряду объектов культурного наследия, имеющих особую ценность же или, объектов мирового культурного наследия;

Наряду с созданием ясного представления о диапазоне полномочий историко-культурной экспертизы эти задачи подчёркивают её роль в переквалификации рангом выше объектов культурного наследия, имеющих особую ценность, в объекты мирового культурного наследия. В зависимости от назначения объекта, то есть того, к какой сфере он относится, открывается путь к очередной экспертизе. К примеру, научная экспертиза в различных областях (палеонтологическая, физиологическая, антропологическая), осуществлённая после первичной историко-культурной экспертизы костей челюсти азыхантропа, найденных во время одной из археологических раскопок, проводившихся в Азербайджане, позволила выявить факт того, что останки этого древнего человека являются памятником в масштабе страны не только, но и мирового уровня. Возможность обретения объектами различных категорий и видов статуса памятника истории и культуры, доказывает, что помимо историко-культурной экспертизы, осуществление экспертиз различного назначения является объективной необходимостью. Сам этот факт доказывается привлечением культурных ценностей к экспертизам различного вида.

Следовательно, экспертиза является научным основанием для трансформации объектов в ценность, а ценностей – в памятники. Свойство культуры охватывать все виды историко-культурных ценностей, как теоретически, так и практически подтверждает целесообразность осуществления культурологической экспертизы и в отношении статуса памятника истории и культуры, и как оценочного метода. Мы предполагаем, что привлечение в научный и практический обиход культурологической экспертизы позволит заложить основу для формирования и развития ещё одного нового, более масштабного вида экспертизы – “экспертизы объектов истории и культуры”. В статье исследователя А. Шухободского “Особенности государственной историко-культурной экспертизы и её роль в формировании феномена “памятник истории и культуры” путём научной аргументации доказываемся возможность включения объектов культурного наследия в государственный реестр как памятников истории и культуры, исключение их из реестра, определение их категорий в соответствии со степенью их значимости, а также изменений, имеющих место в категориях на основе метода экспертизы. А. Шухободский конкретизировал значение историко-культурной экспертизы в следующей своей мысли: “Если объект культурного наследия уже не существует в силу его полного уничтожения, но внесён в реестр, он всё равно будет числиться существующим до проведения историко-культурной экспертизы и принятия соответствующих решений о его исключении из реестра” [9, с. 240]. Все источники сообщают о том, что экспертиза как оценочный метод служит выявлению ценности объекта, а также определению степени ценности этого объекта.

Во всех исследованиях большое значение придается особенностям деятельности эксперта как оценочному субъекту. Такие классические теоретики, как Борис Робертович Виппер, Макс Фридлиндер видели в лице экспертов профессиональных деятелей, знатоков своего дела. Они также приносят ясность в вопрос о деятельности знатоков, выступающих в качестве экспертов, их умения выявить ценность объекта, в том числе с точки зрения музееведения, их роли в трансформации статуса объекта в статус памятника, на основе выявленных фактов. Это, в свою очередь, обуславливает необходимость в экспертной деятельности, осуществляющей миссию оценки историко-культурных богатств, а также подхода в контексте музееведения. В связи с этим вызывает интерес мысль Б. Виппера: “Умение разбираться в ритме и фактуре художественного произведения составляет необходимую предпосылку для правильной оценки художественного качества, а понимание качества – это альфа и омега истинного музееведения” [1, с. 560].

Эта особенность экспертной деятельности является не только культурологической, но и музееведческой. Самым главным аргументом, дающим основание выдвинуть это суждение, является исследование упомянутыми теоретиками тонкостей оценочной деятельности экспертов на примере именно музейной практики и деятельности знатоков именно музейного дела. И в частности, общим свойством суждений этих исследователей, изучающих особенности экспертизы памятников искусства, является музееведческий подход к ценности и стоимости оцениваемого объекта. То есть, по причине того, что они воспринимают ценный и, в силу этого имеющий высокую стоимость объект, в музейных категориях (подразумевается статус “памятник истории и культуры”), то и значение экспертной деятельности связывают с этим аргументом. Это, в свою очередь, требует от эксперта помимо академических знаний и навыков в той области, в которой он занят, ещё и наличия интуиции, умения распознать истинное произведение или предмет искусства, способности воспринимать, если выразиться словами Б. Виппера, “все оттенки художественного анализа”, с полуслова понимать “увлекательную, но зачастую очень сложную и туманную речь старинных памятников искусства” [1, с. 542]. Он должен обладать особым чувством “видения” предмета в статусе памятника, которое нельзя вполне конкретно обозначить или привить специальным методом. Эти свойства можно даже обозначить как сверхоощущения, чувства, которыми обладает не каждый.

В качестве механизма освоения подобного опыта, в частности, при оценке памятников искусства, Б. Виппер указывает следующее: “Музейный работник находится в постоянном непосредственном общении с живыми памятниками искусства, в ежедневном, ежечасном с ними соприкосновении, он может снимать статуи с постаментов или картины со стен,

вынимать их из рамы, производить над ними всяческие обмеры и анализы, смотреть при любом освещении и любом повороте, фотографировать в любом масштабе, зарисовывать и сличать с другими оригиналами и воспроизведениями. Памятник искусства открывается ему всеми своими качествами, и явными и скрытыми, делается его другом и сообщником, становится знакомым столь близко и интимно, как никому другому” [1, с. 541–542].

Таким образом, все указанные аспекты подчёркивают социокультурную значимость для общества экспертного дела и экспертизы, которые являются оценочным субъектом. Многосторонность и разнонаправленность феномена “памятник истории и культуры” (подразумевается возможность отнести к этому статусу различные явления, связанные с природным, общественным и человеческим фактором!) делают возможным связаться с этим процессом экспертам из различных сфер и направлений. Основной целью экспертизы, имеющей исследовательскую особенность, является урегулирование механизма, позволяющего переводить объекты из статуса объектов культурного наследия в статус памятников истории и культуры. В данном контексте содержание экспертизы заключается в выявлении ценностного потенциала и в оценке объектов культурного наследия.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Виппер Б. Р. Статьи об искусстве / Б. Р. Виппер. – Москва : Искусство, 1970. – 591 с.
2. Закон Азербайджанской Республики о деятельности Государственной судебной экспертизы. 18 декабря 1999 года.
3. Мартыненко И. Э. Правовой статус, охрана и восстановление историко-культурного наследия: монография / И. Э. Мартыненко. – Гродно : ГрГУ, 2005. – 343 с.
4. Ожегов С. И. Словарь русского языка. Изд. шестое, стереотип. / [сост. С. И. Ожегов]. – Москва : Советская Энциклопедия, 1964. – 900 с.
5. Прохоров А. М. Советский энциклопедический словарь / А. М. Прохоров. – М. : Советская Энциклопедия, 1980. – 1632 с.
6. Россинская Е. Р. Судебная экспертиза в гражданском, арбитражном, административном и уголовном процессе / Е. Р. Россинская. – 3-е изд., доп. – М. : Норма ; Инфра-М, 2001. – 416 с.
7. Садохин А. П. Теоретико-методологические ресурсы культурологической экспертизы / А. П. Садохин // Культурологический журнал. Электронный периодический рецензируемый научный журнал. – 2012. – № 3 (9). – Режим доступа: [http://cr-journal.ru/rus/journals/148.html&j\\_id=11](http://cr-journal.ru/rus/journals/148.html&j_id=11)
8. Чашин А. Н. Экспертиза в судебном производстве / А. Н. Чашин. – М., 2009. – 90 с.
9. Шухободский А. Б. Особенности государственной историко-культурной экспертизы и её роль в формировании феномена “памятник истории и культуры” / А. Б. Шухободский // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, 2011. – Вып. 4. – Т. 2. – С. 237–246.

#### REFERENCES

1. Vipper, B. R. (1970), *Stat'i ob iskusstve* [Articles about art], Moscow, Art. (in Russian).
2. *Zakon Azerbaydzhanskoj Respubliki o deyatel'nosti Gosudarstvennoj sudebnoj ekspertizy. 18 dekabrya 1999 goda* [Law of the Republic of Azerbaijan on the activities of the State Forensic Expertise], 18 December 1999. (in Russian).
3. Martynenko, I. E. (2005), *Pravovoy status, okhrana i vosstanovlenie istoriko-kul'turnogo naslediya: monografiya* [Legal status, protection and restoration of historical and cultural heritage: monograph], Grodno, Grodno State University. (in Russian).
4. Ozhegov, S. I. (1964), *Slovar' russkogo yazyka. Izdanie shestoe, stereotipnoe* [Dictionary of the Russian language. Sixth Edition, stereotypical], Moscow, Sovetskaya entsiklopediya. (in Russian).
5. Prokhorov, A. M. (1980), *Sovetskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Soviet Encyclopedic Dictionary], Moscow, Sovetskaya entsiklopediya. (in Russian).

6. Rossinskaya, E. R. (2001), *Sudebnaya ekspertiza v grazhdanskom, arbitrazhnom, administrativnom i ugovnom protsesse* [Judicial examination in civil, arbitration, administrative and criminal proceedings], 3 ed., ext, Moscow, Norma, Infra-M. (in Russian).
7. Sadokhin, A. P. (2012), Theoretical and methodological resources of cultural expertise, *Kul'turologicheskii zhurnal* [Culturological magazine], no. 3 (9), available at: [http://cr-journal.ru/rus/journals/148.html&j\\_id=11](http://cr-journal.ru/rus/journals/148.html&j_id=11) (in Russian).
8. Chashin, A. N. (2009), *Ekspertiza v sudebnom proizvodstve* [Expertise in judicial proceedings], Moscow. (in Russian).
9. Shukhobodsky, A. B. (2011), Features of the state historical and cultural expertise and its role in the formation of the phenomenon of “a monument of history and culture”, *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina* [Bulletin of the Leningrad A. Pushkin State University], Iss. 4, Vol. 2, pp. 237–246. (in Russian).

УДК 7.046.3(477.87) “1960/1980”

**Олександра Осадча**

#### **ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БІБЛІЙНОЇ ТЕМАТИКИ У ТВОРЧОСТІ МИТЦІВ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ 1960-Х – 1980-Х РОКІВ**

*У статті висвітлено специфіку інтерпретації християнських образів та сюжетів у мистецтві Львівської і Закарпатської художніх шкіл епох “Відлиги” й “Застою”. Проаналізовано джерела формування та характерні особливості пластичної мови, сюжетний спектр робіт на релігійні теми. Охарактеризовано умови функціонування досліджуваної проблематики та її втілення в творчості видатних майстрів 1960-х - 1980-х років.*

**Ключові слова:** біблійні образи та сюжети, християнська тематика, українське мистецтво, Львівська художня школа, Закарпатська художня школа.

**Александра Осадчая**

#### **ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БИБЛЕЙСКОЙ ТЕМАТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ ЗАПАДНОЙ УКРАИНЫ 1960-Х – 1980-Х ГОДОВ**

*В статье освещена специфика интерпретации христианских образов и сюжетов в искусстве Львовской и Закарпатской художественных школ периода “Оттепели” и “Застоя”. Проанализированы источники формирования и характерные особенности пластического языка, сюжетный спектр работ на религиозные темы. Охарактеризованы условия функционирования исследуемой проблематики и её воплощение в творчестве ведущих мастеров 1960-х - 1980-х годов.*

**Ключевые слова:** библейские образы и сюжеты, христианская тематика, украинское искусство, Львовская художественная школа, Закарпатская художественная школа.

**Oleksandra Osadcha**

#### **PECULIARITIES OF THE INTERPRETATION OF THE BIBILICAL THEMATICS IN ART OF WESTERN UKRAINE OF THE 1960–1980 YEARS**

*Art-practices of the late 20-th - 21-st century are usually seen as detached from the spiritual problematic. However, the contemporary art process witnesses an increased interest in religious thematics, which became the core of the numerous creative projects and exhibitions. This would be impossible without the sacred tradition kept alive during the Soviet period. Being, in fact, being put*



*under a taboo on the official level, the development of the religious thematics in the 1960-s–1980-s went in the realm of the Nonconformist art. One of the Nonconformist's traits was the idea of the national culture's revival, which first emerged in the legacy of Lviv and Transcarpathian artists. Thus, the scope of the paper is revealing specific features of interpretation of the biblical thematic in the oeuvre of the masters of the Western Ukraine during the researched period.*

*The analyzed material demonstrated the representation of the biblical characters and motifs was based on the dialogue between the Modernist aesthetics and the aesthetics of folklore art. The region of Western Ukraine was the least "sovietized" among the other local art schools, since it was the last one to become the part of the USSR; hence, the bonds with the European tradition was still strong in the mid of the 20-th century, prompting the artists, like Ferents Seman or Zinovy Flynta to incorporate the creative achievements of Avant-garde in their vision of the sacred problematics. The European influence can be seen in the tendency towards geometric stylization of forms, the shift of the accent on the formal qualities of the image, like surface and composition.*

*Another approach toward the issue was connected with the reminiscences of the naive art aesthetics, inspired both by the primitivism movement and local tradition of home icon. The painters like Mykhailo Shteinberg and Elizabeth Kremnytska aspired to amplify the expressivity of forms with the help the simplification of the visual means, as well as combination of the purely Biblical subjects (like Crucifixion or Madonna) with the everyday scenes, which conveyed the sense of religion being an essential and vital part of the national mentality and mode of life.*

*The popularity of the "Mother-of-God" motif is being discussed. It is demonstrated they were often defined by a more "monumental" tone of the artistic message, differing from the common lyricism of all images, connected with the subject of motherhood.*

*Despite the connection with Christianity that has been preserved in the Western Ukraine, the active propaganda of the atheism and denial of faith negatively affected the place of religious thematic in art. However, in comparison to the rest of the Ukrainian local art schools of the 1960s–1980s, the attitude towards it in Lviv and Transcarpathia was more liberate, since we find biblical characters and stories even in the pieces by the members of the Artists' Union of the USSR and professors of the state art schools (Volodymyr Mykyta, Petro Markovych). The others followed the compromise strategy of utilizing religious symbols in a veiled, non-manifestory way (Oleh Mynko, Ihor Bodnar).*

*It is demonstrated the interest toward the sacred should be permanently fuelled from the depth of the national traditions, which enabled the artists of the Western Ukraine to produce their unique vision of the religious motifs and become the source of inspiration for their colleagues from Kyiv, Odessa and Kharkiv.*

**Key words:** *biblical characters and subjects, Christian thematics, Ukrainian art, Lviv art school, Transcarpathian art school.*

Художня культура межі ХХ–ХХІ ст. як в Україні, так і на глобальному рівні традиційно сприймається принципово віддаленою від релігії та духовності як свого філософського базису. Ідеї Х. Ортега-і-Гассета про "дегуманізацію мистецтва" та В. Беньяміна про його розрив із ритуальною функцією стали вихідними тезами для аналізу художніх процесів в мистецтві означеного періоду. Проте дана позиція поступово втрачає актуальність, адже арт-процес останніх десятиріч визначається помітним зростанням інтересу до релігійної тематики, що стала предметом доробку, арт-проектів та виставок багатьох вітчизняних митців від початку часів незалежності. Подібна ситуація не могла виникнути без певного підґрунтя, яке б забезпечило творчу спадкоємність. Отже, нагальним стає дослідження передумов реактуалізації сакрального й аналіз інтерпретації християнської тематики у творчості українських майстрів радянського мистецтва.

Через свою фактичну табування на офіційному рівні, релігійну тематику в радянській культурі 1960-х - 1980-х рр. висвітлювали у царині нонконформістського мистецтва. На специфіку її пластичної візії вплинули як тогочасне захоплення національною історією, так і західні авангардові мистецькі експерименти, що давали змогу вписувати християнські образи та сюжети у найрізноманітніші контексти – від суто метафізичних композицій до робіт із явними соціальними конотаціями. На локальному рівні українського мистецтва 1960-х - 1980-х рр. можна

було спостерігати аналогічні тенденції, що виразно означились у тогочасній художній культурі, сприявши появі релігійних мотивів та образів у творчості митців УРСР. Візуальний матеріал, зібраний у ході дослідження, вказує на той факт, що формування проблематики мало регіональні особливості. Відповідно, з розвитком мистецької освіти та сприятливими соціально-економічними умовами зі середини ХХ ст. в Україні оформлюються потужні художні центри – Західної України (Львів, Закарпаття), Наддніпрянщини (Київ, Дніпропетровськ), Харкова та Одеси.

Однією з найважливіших рис вітчизняного нонконформізму була ідея відродження національної культури. Захоплення митців національною формотворчістю деякі дослідники, такі, як Леся Смирна, пов'язують насамперед з ознайомленням із творчістю митців Львівської і Закарпатської школи [16]. Творчість Йосипа Бокшая, Адальберта Ерделі, Федора Манайла істотно вплинула на видатних шістдесятників, їх творче бачення та втілення християнських образів і сюжетів. Таким чином, задля глибшого розуміння окресленого питання необхідно розглянути характерні риси репрезентації біблійної тематики творчості митців Західної України 1960-х - 1980-х років.

Історія Львівської і Закарпатської художніх шкіл минулого століття, їх характерні особливості та доробок визначних майстрів представлені у фаховій літературі останніх років достатньо широко, передусім у працях Р. Яціва [20–21], О. Голубця [4] та І. Небесника [11]. Нині вже опубліковані більш вузькі за проблематикою матеріали, що присвячені окремим явищам у розвитку осередку, як то дисертаційне дослідження О. Гаврош [3]. Значну увагу дослідників також привернув компаративістський підхід, який вписав нонконформістське мистецтво 1960-х - 1980-х рр. (а також його витоки в культурі 1930-х - 1940-х рр.) у регіональний контекст, як це продемонстровано у статтях Л. Смирної [16–17] та Г. Скляренко [15].

Функціонування релігійної тематики за умов тоталітарної культури було досі висвітлене переважно в публікаціях з теорії культури та літературознавства, присвячених, зокрема, трактуванню християнських конструктів (символів, архетипів): роботи О. Некрасової [12], А. Бахтарова [2], М. Шендарьова [19]. Проте в мистецтвознавчому аспекті дана проблематика представлена фрагментарно, на рівні аналізу її реалізації у творчості окремих персоналій, як то О. Заливаха (І. Дудняк “Сакральний напрям у творчості Опанаса Заливахи”) [6] та О. Мінько (Д. Пшеничний “Сакральні інспірації в творчості Олега Мінька”) [13]. Загальніше, панорамне бачення явища досі в роботах українських фахівців представлено не було.

Мета статті – виявити специфіку візуальної інтерпретації біблійної тематики в творчості митців художніх шкіл Західної України 1960-х – 1980-х років.

Як уже зазначено, двома головними мистецькими осередками на західноукраїнських землях СРСР у 1960–1980-х рр., що були тісно пов'язані одне з одним та сформували потужні художні школи, були Львів і Закарпаття. Оскільки західноукраїнські землі були преднані до Радянського Союзу останніми (в 1939 р.), то релігійну традицію тут не було перервано більш ніж на покоління, як це відбулося на інших територіях держави. Згідно зі статистикою, котру навів у своїй статті 1987 р. завідувач відділу пропаганди й агітації Львівського обкому КПУ В. Григоренко, частка віруючих на Львівщині становила 35-40% від загальної кількості населення, що значно перевищувало показники як у решті регіонів УРСР, так і в інших радянських республіках СРСР [5, с. 19]. Відтак, природно, що чимало митців продовжували черпати натхнення в біблійних образах та сюжетах, відчуючи безпосередній зв'язок з ними, їх наповнення та особистістну значущість.

Цікавим є також те, що спроби “радянзації” місцевого художнього життя фактично дали абсолютно протилежний результат. Ужгородське державне художньо-промислове училище, відкрите у 1945 р., було задумане як інструмент уніфікації мистецьких процесів, проте, зрештою, саме воно сприяло відновленню інтересу до етнічної спадщини. Як зазначає І. Небесник, “відповідно до побажань самих студентів тематика курсових і дипломних робіт змінилася у бік народних традицій, вірувань і обрядів українського народу” [11, с. 66]. Відтак, традиції народного мистецтва стали плацдармом для творчих експериментів та джерелом формування пластичної мови і сюжетів. За визначенням О. Гаврош, взаємодія професійного мистецтва і традиційного вибудовувалася на базі низки прийомів, серед яких головними виступали “використання архетипів, стилізації, сюжетно-тематичних перегуків, образної аналогії” [3, с. 11].

Однак, проаналізований емпіричний матеріал дає змогу стверджувати, що у випадку з релігійною тематикою цей діалог в 1960-х – 1980-х рр. вибудовувався не стільки на вісі “професійне” (академічне)–“традиційне”, скільки “естетика модернізму”–“естетика народного мистецтва”. Будучи активно залученими в європейський контекст до 1939 р., митці зуміли зберегти цей імпульс та потяг до новаторства. Так, за спостереженнями В. Сидоренко, “органічним для Львова був масовий перехід художників у сферу декоративно-ужиткового мистецтва, що, до речі, відбувалось і в інших республіках. Застосовуючи експресію і символіку, властиві народному мистецтву, вони наближалися до формотворчих ознак сучасного мистецтва Західної Європи” [14, с. 83]. Це спостереження справедливе і як тенденція розвитку культури усього регіону в цілому.

Одним з яскравих представників Закарпатського мистецького осередку другої половини ХХ ст., що активно трансформує та переосмислює народну естетику, є **Ференц Семан**. Мистецтвознавець О. Петрова визначила 1960–1980-ті рр. у творчості майстра як “параджанівський період”, що був відзначений створенням насамперед серії “Карпатська сюїта” [18]. Попри її стилістичну різноплановість, вона наскрізно просякнена фольклорним духом, що поєднується зі здобутками модерністського мистецтва Західної Європи. Цей підхід спостерігаємо й у його роботах, дотичних до теми сакрального. Одна з перших картин Ф. Семана, наближена до релігійної тематики, – “Гуцульська мадонна” (1972 р.). Уводячи до зображення численні побутові подробиці (зображення гасової лампи, колиски), митець прагне не стільки показати конкретні наповнені теологічним змістом образи Богородиці та Спасителя, скільки створити зображення, що втілювало б ідею сакральності, святості сім’ї, материнства. Цю ідею, до якої художник звертається протягом усього свого творчого шляху, підтримує і назва твору “Гуцульська мадонна”: хоча сцена абсолютно позбавлена будь-яких натяків на конкретну географічну локацію та етнографічного забарвлення, прикметник “гуцульський” зміщує акцент на філософський підтекст, що пов’язаний із національними духовними цінностями.

Доцільно зазначити, що Богородичні образи, з їх глибинною архетиповістю, в цілому були чи не найпоширенішими серед біблійних мотивів, до яких зверталися західноукраїнські митці досліджуваного періоду. Часто вони набували такого емоційного “тла”, котре не відповідає традиційному ліризму, яким зазвичай наділяють усі сюжети, пов’язані з темою материнства. Так, Ф. Семан наповнює зображення психологічною напругою завдяки виразній фактурі фарб, що конфліктує з геометризovanістю та врівноваженістю композиції. Це додає камерному сюжетові, що перебуває на межі між побутовим жанром та релігійним живописом, архаїзованого звучання.

Подібний фокус саме на візуальній стороні роботи спостерігається й у тому, як потрактував Богородичний образ львівський художник **Зеновій Флінта** в живописному творі “Мадонна” (1960-ті рр.). За спостереженнями мистецтвознавця Наталії Космолінської, саме у період створення даної картини, під впливом своїх учителів Р. Сельського та К. Звіринського, “молодий художник декілька років захоплено експериментує з формальним висловом у пошуках нової реальності, “примірюючи” до свого творчого Его формотворчі новації тогочасного європейського мистецтва” [7]. Останнє відчутне у жорсткій геометризації об’ємів, до якої вдається автор, стилізуючи їх до ступеня, що межує з абстракцією. Його творча манера, з притаманною їй площинністю, лаконізмом, локальністю кольорів та декоративністю, нагадує прийом аплікації – техніку, котру використовували такі видатні майстри модернізму, як Пабло Пікассо, Жорж Брак, Анрі Матісс.

Точкою дотику в інтерпретації біблійних образів та сюжетів, в якій поєдналися очевидні запозичення з досвіду європейських колег та місцева традиція, стало звернення до “наївного” мистецтва. З одного боку, йдеться про вплив примітивізму, що сформувався на Заході ще наприкінці ХІХ ст., з іншого – про пластичну мову хатньої ікони і народної “картинки”, які на той час ще сприймали як живу, органічну складову художнього життя. Саме в цьому руслі працював у 1960-х рр. **Михайло Штейнберг**. Його “Розп’яття” (1962 р.) – яскравий приклад синтезу релігійної тематики з естетикою “наїву”, який означився через прагнення до підсилення виразності форм за рахунок спрощення пластичної мови. Митець нехтує перспективою, масштабом, що споріднює композицію з народним живописом. Вплив останнього відчутно й у загальній атмосфері полотна, що сповнене ліризмом, сприйняттям

світу як єдиної взаємопов'язаної системи, відсутністю трагізму і надриву (що особливо підкреслено сусідством розп'яття з побутовими сценами). Завдяки цьому передано авторське сприйняття релігії як невід'ємної частини народного менталітету, органічної складової культури. Подібний синкретизм світовідчуття характерний і для роботи **Єлизавети Кремницької** “Верховинська Мадонна” (1960-ті рр.), де Богородиця втілена у барвистому образі селянки, одягненої в народний одяг на тлі дерев'яної архітектури.

Варто зауважити, що, попри збережений у Західній Україні зв'язок із християнством, активна пропаганда діалектичного матеріалізму і засуджує ставлення до віри з боку владних структур не могли не відбитися на позиціях релігійної тематики в мистецтві. Це демонструє загальне зниження кількості робіт, дотичних до християнської проблематики. Однак, у цілому ставлення до неї, порівняно з іншими регіонами УРСР, було толерантніше: якщо більшість митців Наддніпрянщини та Одеси, які наважувалися звертатися до біблійних мотивів, належали до андеграундних кіл, то серед львівських майстрів були й ті, котрі входили до Спілки художників, викладали у державних закладах і брали активну участь у офіційній виставковій діяльності. Враховуючи це, цікавим є та відверта безпосередність маніфестації приналежності до релігійного та ігнорування норм офіційного мистецтва, яку демонстрували митці: в композиції “Молитва” (1968 р.) **Володимир Микита**, член керівництва Закарпатської організації Спілки художників СРСР з 1964 р. і Заслужений художник України з 1975 р., розмістив посеред зруйнованих вишок та уламків транспорту розп'яття, фактично на пряму вказуючи на віру як єдине джерело спасіння у хаосі індустріального суспільства – сентенція, яка сама собою була крамольною для радянської ідеології. Не менш “провокативне” й напівабстрактне полотно **Петра Марковича** “Мадонна” (1962 р.), де олійний живопис поєднано з елементами колажу (гудзиками). Загальновідомо, що “формалізм” в СРСР нищівно критикували, тож факт, що автор, який писав подібні твори, в 1970-ті–1960-ті рр. був викладачем Львівської дитячої художньої школи та членом Спілки художників, свідчить про комплекснішу ситуацію у місцевому художньому житті, яка складніша за розділення на нонконформізм / офіційне мистецтво.

Іншою стратегією, яку обирали митці, стало приховане цитування митцями християнських символів. Так, говорячи про твір **Ігоря Боднара** “Три верби схилилися” (1968 р.), Б. Мисюга влучно зауважив: “Виховувати християнські чесноти і “не сміти згадувати Христа”, вчити мислити символами і “не сміти згадувати про модернізм” – сенс внутрішньої боротьби художника зі собою та системою упродовж майже двадцяти років. Хтось бачив у його композиції “Три верби схилилися” лише три верби, а хтось – композиційну схему Христового Преображення” [10]. У полотні **Олега Мінько** “Біль” (1968 р.) герой із рисами, що подібні до традиційного іконографічного образу Христа, змальований із пробитою цвяхом долонею – символом жертвності Ісуса.

Відзначимо також відчутну перевагу кількості Новозаповітних сюжетів над Старозаповітними. Поодиноким прикладом робіт, що належать до кола Старозаповітних історій, є робота львівської майстрині графіки **Ярослави Музики**, яка звернулася до мотиву, пов'язаного з гріхопадінням людства – в одному зі своїх ліноритів без назви (1960-ті рр.) вона зобразила фруктове дерево, рясно вкрите плодами, обабіч якого сидять чоловік та жінка. Й хоча у гравюрі нема жодної вказівки на дотичність сюжету до Біблії, побудова композиції спрямовує асоціативний ряд до історії прабатьків Адама та Єви. Основним прийомом, що застосувала художниця у роботі, є використання білого на чорному, що увиразнило силуети героїв, створило навколо них майже відчутний, фізично заповнений простір. Авторка поєднала плавність, м'якість лінії з її раптовим загостренням, що тонко передає драматичність моменту, непевність, хиткість становища героїв. Водночас, пластичний аскетизм, урівноваженість усіх композиційних елементів споріднює цей естамп із зображеннями Дерева Життя як осі, навколо котрої розгортається весь світ.

“Завуальовані” біблійні конотації були поширеним компромісним варіантом серед митців у період достатньо жорсткого контролю з боку влади. Чи не єдиним майстром, який систематично працював із темою сакрального, був видатний графік, “Львівський Дюрер” **Олександр Аксінін**. Його доробок став однією з найяскравіших сторінок львівського

нонконформізму 1960-х – початку 1980-х рр. Не маючи змоги відстоювати свою творчу позицію через жорсткий політичний контроль, художник був змушений вдатися до “внутрішньої еміграції”, як її визначив М. Мамардашвілі [9, с. 339]. Ця форма ескапізму неодмінно супроводжується діалогом із власним Я та через нього – зі сферами метафізичного. Навіть у автобіографії 1981 р. Аксінін виразно маніфестує власне віросповідання у другому ж реченні – “Православний” [1].

Християнська тематика наскрізно проходить через усі етапи його мистецького шляху, хоча й не домінує в загальній сюжетній палітрі. Однією з перших робіт, в яких автор торкається цієї сфери, є малюнок тушшю “Собор” (1974), після якого були створені серії тиражної та нетиражної графіки (“Спокуса св. Антонія”, 1979 р., “Гроб Господень”, 1983 р., “Блага вість”, 1984 р.), а також поодинокі зображення, переважно екслібриси (“Шлюб у Канні”, 1977 р., “Блудний син”, 1977 р.). Їх ретроспективний огляд дає цікаву картину еволюції пластичної репрезентації біблійних образів та сюжетів. Усім переліченим графічним творам Аксініна властива композиційна монументальність, присутність домінантної фігури та кольору, що переходять із однієї роботи серії в іншу. Проте роботи 1974–1980 рр. відзначаються певною чуттєвістю, суголосністю з візонерським містицизмом Північного Відродження (не випадково художник постійно веде в них діалог з Босхом). Офорти й акварелі після 1981 р. набувають жорсткішої конструктивності, стриманості й трансцендентності звучання. Сам Аксінін пов’язує 1981 р. із “другим одкровенням із супутнім відчуттям вічності”. На новому етапі зникає “hogor vasui”, захоплення деталями, що властиве раннім роботам, поступаючись акцентові на наповненій пустоті площини листа. Це, разом із багатомірністю зображень, яку їм надає введення кольору до офорту, відсилає нас до Візантійської іконописної традиції.

Як бачимо, інтерес до сакрального необхідно постійно підживлювати з глибин народної традиції, тому цілком зрозумілим є той факт, що він набув виразних форм у творчості авторів Західної України, де зв’язок із культурним пластом минувшини залишався порівняно потужним. Художники західних регіонів України у пластичному трактуванні народних образів пішли двома шляхами: декоративізм, що поєднується з художніми експериментами західноєвропейського мистецтва першої половини ХХ ст., та уподібнення народному примітивістському живопису. Порівняно з рештою художніх шкіл УРСР, ситуація у Львові й на Закарпатті відзначалася більшою свободою у використанні біблійних сюжетів, однак владна цензура змушувала більшість майстрів або цілком утримуватися від роботи з релігійною тематикою, або ж вдаватися до прихованого символізму. Тим виразніше звучали твори, дотичні до досліджуваної проблематики, уособлюючи християнство як невід’ємну частину національної самосвідомості та культурного коду.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Аксинин А. Автобиография (1981) [Электронный ресурс] / А. Аксинин. – Режим доступа: <http://www.aksinin.com/main.php?lang=ru&biography=2>.
2. Бахтаров А. Sacrum і profanum у просторі “радянського тоталітаризму” / А. В. Бахтаров // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу “Києво-Могилянська академія”]. Сер.: Філологія. Літературознавство. – 2013. – Т. 224, Вип. 212. – С. 6–10.
3. Гаврош О. Побутовий живопис Закарпаття 1945–1991 років: еволюція жанру, тематика, персоналії: автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 “Образотворче мистецтво” / Гаврош Оксана Іванівна ; Міністерство освіти і науки України, Львів. нац. акад. мистецтв. – Львів, 2017. – 20 с.
4. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття : монографія / О. Голубець. – Львів : Академічний експрес, 2001. — 176 с.
5. Григоренко В. Если без предвзятости... / В. Григоренко // Наука и религия. – 1987. – № 12. – С. 13–19.
6. Дудняк І. Сакральний напрям творчості Опанаса Заливахи / І. Дудняк // Вісник Прикарпат. ун-ту: Мистецтвознавство. – 2008. – Вип. 12–13. – С. 12–13.

7. Космолінська Н. Несподіваний Флінта: У пошуках нової реальності [Електронний ресурс] / Н. Космолінська. – Режим доступу: <http://lviv.travel/ua/~1022/poshuk-novoi-realnosti>.
8. Лупак Т. Розвиток закарпатської мистецької школи в умовах тоталітаризму / Т. Ю. Лупак // Міжнар. наук.-практ. конф. “Особа в тоталітарному суспільстві: рефлексії ХХІ століття”, 23–27 червня 2013 р. / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://liberte.onu.edu.ua/upload/file/lupak\\_t.%20ю.%20\(2\)%20\(+\).doc](http://liberte.onu.edu.ua/upload/file/lupak_t.%20ю.%20(2)%20(+).doc).
9. Мамардашвили М. К. Мой опыт нетипичен / М. К. Мамардашвили. – СПб. : Азбука, 2000. – 400 с.
10. Мисюга Б. Євхаристія Ігоря Боднара [Електронний документ] / Б. Мисюга. – Збруч. – 2017. – Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/64924>
11. Небесник І. Культурологія: Образотворче мистецтво і художня освіта Закарпаття (ХХ століття). – Міністерство освіти і науки України, Закарпат. Худ. ін-т. – Ужгород : Вид-во В. Падяка, 2007. – 128 с.
12. Некрасова Е. Мифологические конструкции в советской культуре и искусстве / Е. С. Некрасова // Альманах «Studia culturae», Studia culturae. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – № 2. – С. 179–188.
13. Пшеничний Д. Сакральні інспірації в творчості Олега Мінька / Д. Пшеничний // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Львів : ЛНАМ, 2011. – № 22. – С. 328–336.
14. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / В. Сидоренко. – К., 2008. – 188 с.
15. Складенко Г. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша) / Г. Складенко // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – № 1. – С. 67–78.
16. Смирна Л. Український мистецький нонконформізм (Частина 1) [Електронний ресурс] / Л. Смирна // Art Ukraine. – 2016. – Режим доступу: <http://artukraine.com.ua/a/ukrainskiy-misteckiy-nonkonformizm-chastina-1/>.
17. Смирная Л. Прототенденции художественного нонконформизма Украины 1930–1940-х и истоки национального формотворчества / Л. Смирная // Сучасне мистецтво. – 2015. – Вип. 11. – С. 246–258.
18. Ференц Семан [Фотоальбом]: Живопис як автобіографія / [вступ. стаття О. Петрова]. – К. : Сталь, 2005. – 144 с.
19. Шендарев Н. Інтерпретація християнських сюжетів в неофіціальному мистецтві СРСР / Н. Шендарев // Молодежний вестник Санкт-Петербургського державного інституту культури. – Санкт-Петербургський державний інститут культури, 2016. – С. 119–122.
20. Яців Р. Модерна оксиденція мистецького Львова / Р. Яців // Образотворче мистецтво. – 2007. – № 2. – С. 10–11.
21. Яців Р. Українське мистецтво ХХ ст.: ідеї, явища, персоналії / Р. Яців. – Львів : Інститут народознавства України, 2007. – 246 с.

#### REFERENCES

1. Aksinin, A. “Autobiography (1981),” available at: <http://www.aksinin.com/main.php?lang=ru&biography=2> (access July 22, 2017). (in Russian).
2. Bakhtarov, A. (2013), “Sacrum i profanum in the dimension of the Soviet totalitarianism,” *Naukovi pratsi [Chornomorskoho derzhavnogo universytetu imeni Petra Mohyly kompleksu “Kyievo-Mohylianska akademiia”]. Ser.: Filolohiia. Literaturoznavstvo* [Scientific works of Petro Mohyla Black Sea State University. Philology and Literature series], Vol. 224, No. 212, pp. 6–10. (in Ukrainian).
3. Havrosh, O. (2017), “Genre painting of Transcarpathia of 1945–1991: evolution of the genre, theme, personalities”, Thesis abstract for Cand. Sc., 17.00.05 “Fine Art”, Lviv National Academy of Arts, Lviv. (in Ukrainian).
4. Holubets, O. (2001), *Mizh svobodoiu i totalitaryzom: Mystetske seredovyshche Lvova druhoi polovyny XX stolittia : monohrafiia* [Between Freedom and Totalitarianism: Lviv art life of the second half of the 20-th century], Lviv, Akademichnyi ekspres. (in Ukrainian).

5. Grigorenko, V. (1987), Without prejudice, *Nauka i religiya* [Science and Religion], no. 12, pp. 13–19. (in Russian).
6. Dudniak, I. (2008), The sacral themes in the art of Opanas Zalyvakha, *Visnyk Prykarpat. un-tu. Mystetstvoznavstvo* [Bulletin of Precarpathian National University. Art Studies], Ivano-Frankivsk, VDV CIT, Vol. 12–13, pp. 12–13. (in Ukrainian).
7. Kosmolinska, N. (2010), “Surprising Flinta: In Search of the New Reality,” available at <http://lviv.travel/ua/~1022/poshuk-novoi-realnosti> (access September 13, 2017). (in Ukrainian).
8. Lupak, T. (2013), Development of the Transcarpathian art school in the totalitarian environment, *Mizhnar. nauk.-prakt. konf. “Osoba v totalitarnomu suspilstvi: refleksii XXI stolittia”* [International scientific-practical conference “Personality in the totalitarian society: reflections of the 21-st century”], Lutsk, June 23–27, 2013, available at: [http://liberte.onu.edu.ua/upload/file/lupak\\_t.%20ro.%20\(2\)%20\(+\).doc](http://liberte.onu.edu.ua/upload/file/lupak_t.%20ro.%20(2)%20(+).doc). (access September 7, 2017). (in Ukrainian).
9. Mamardashvili, M. (2000), *Moy opyt netipichen* [My experience is not typical], Saint-Petersburg, Azbuka. (in Russian).
10. Mysiuha, B. (2017), “The Eucharist of Ihoria Bodnara”, Zbruch, available at: <https://zbruc.eu/node/64924>: <https://zbruc.eu/node/64924> (access September 13, 2017). (in Ukrainian).
11. Nebesnyk, I. (2007), *Kulturolohiia: Obrazotvorche mystetstvo i khudozhnia osvita Zakarpattia (XXI stolittia)* [Culture Studies: Fine Art and Art Education of Transcarpathia (21-st century)], Uzhhorod, Publishing House of V. Padiak. (in Ukrainian).
12. Nekrasova, E. (2002), Mythological constructions in Soviet culture, *Almanakh “Studia culturae”* [Almanach “Studia culturae”], Saint-Petersburg, Saint-Petersburg philosophic community, no. 2, pp. 179–188.
13. Pshenychnyi, D. (2011), Sacred inspirations in the legacy of Oleh Minko, *VISNYK Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv* [Bulletin of Lviv national academy of arts], no. 22, pp. 328–336. (in Ukrainian).
14. Sydorenko, V. (2008), *Vizualne mystetstvo vid avanhardnykh zrushen do novitnikh spriamuvan: Rozvytok vizualnoho mystetstva Ukrainy XX–XXI stolit* [Visual Art from the Avant-garde shift to Contemporary tendencies: Development of the Ukrainian art of the 20-th – 21-st century], Kyiv. (in Ukrainian).
15. Skliarenko, H. (2009), Ukrainian art of the second half of the 20-th century: regional issues and general context (part 1), *Studii mystetstvoznavchi* [Art Studies], no. 1, pp. 67–78. (in Ukrainian).
16. Smyrna, L. (2016), “Ukrainian Non-Conformism Art (Part 1),” available at: <http://artukraine.com.ua/a/ukrainskiy-misteckiy-nonkonformizm-chastina-1> (access May 23, 2017). (in Ukrainian).
17. Smyrna, L. Prototendencies of the Ukrainian Non-Conformist art in the 1930’s–1940’s and the sources of the national visual tradition, *Suchasne mystetstvo* [Contemporary Art], no. 11, pp. 246–258. (in Russian).
18. *Ferents Seman: Zhyvopys yak avtobiografiia* [Ferents Seman: Painting as Autobiography], Kyiv, Stal, 2005. (in Ukrainian).
19. Shendarev, N. (2016), “Interpretation of the religious subject in the USSR’s nonofficial art,” *Molodezhnyy vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul’tury* [Youth Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture], St. Petersburg State Institute of Culture, pp. 119–122. (in Russian).
20. Yatsiv, R. (2007), Modern raise of the artistic Lviv, *Obrazotvorche mystetstvo* [Fine Arts], no. 2, pp. 10–11. (in Ukrainian).
21. Yatsiv, R. (2007), *Ukrainske mystetstvo KhKh st.: idei, yavnyshcha, personalii* [Ukrainian art of the twentieth century: ideas, phenomena, personalities], Lviv, Insitutue of Ethnology. (in Ukrainian).

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Алієва Садагат** – завідувач кафедри “Культурології” Азербайджанського державного університету культури і мистецтва, доктор філософії в галузі культурології, доцент.

**Антонюк Ірина Миколаївна** – доцент кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.

**Білик Олена Віталіївна** – здобувач кафедри образотворчого мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Бондарчук Віктор Олексійович** – декан вокального та диригентського факультетів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства, доцент.

**Водяний Богдан Остапович** – завідувач кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат мистецтвознавства, доцент.

**Глібова Тетяна Олександрівна** – аспірант кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

**Ейвазова Егана** – доцент кафедри “Музеєзнавство” Азербайджанського державного університету культури і мистецтва, кандидат педагогічних наук.

**Каплієнко-Ілюк Юлія Володимирівна** – докторант кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, кандидат мистецтвознавства, доцент.

**Квецко Ольга Ярославівна** – аспірант кафедри культурології та культурно-мистецьких проєктів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, викладач Калуського коледжу культури і мистецтв.

**Кочержук Денис Васильович** – аспірант кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

**Кучеренко Станіслав Ігорович** – аспірант кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Ланіна Тетяна Олександрівна** – старший викладач кафедри академічного та естрадного вокалу Київського університету імені Бориса Грінченка.

**Левицька Катерина Сергіївна** – аспірант кафедри академічного хорового та інструментального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

**Лосик Галина Іванівна** – завідувач навчально-методичної лабораторії Відокремленого структурного підрозділу Технологічного коледжу Національного університету “Львівська політехніка”, кандидат мистецтвознавства.

**Мазепа Тереса Лешеківна** – доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства. Викладач Педагогічного факультету Жешувського університету (Польща) доктор філософії.

**Матоліч Ірина Яремівна** – доцент кафедри дизайну Івано-Франківського університету права імені Короля Данила Галицького, кандидат мистецтвознавства.

**Мельник Мирослава Миколаївна** – доцент кафедри сценічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства.



**Мельник Оксана Ярославівна** – доцент кафедри дизайну та основ архітектури Інституту архітектури Національного університету “Львівська політехніка”, кандидат мистецтвознавства.

**Метельницька Дарина Георгіївна** – аспірант кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

**Місько Галина Степанівна** – асистент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

**Мищенко Іван Михайлович** – старший викладач кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

**Новакович Мирослава Олександрівна** – доцент кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.

**Олач Юлія Ігорівна** – аспірант кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

**Олійник Аліна Валентинівна** – аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника”.

**Осадча Олександра Анатоліївна** – аспірант кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

**Пістунова Тетяна Василівна** – доцент кафедри академічного хорового та інструментального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

**Пономаренко Юрій Володимирович** – аспірант кафедри культурології Київського національного університету культури і мистецтв.

**Прокоп’як Віра Богданівна** – аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника”.

**Проців Лілія Йосипівна** – доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат педагогічних наук.

**Сем’яник Оксана Володимирівна** – доцент кафедри методики викладання образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, кандидат історичних наук.

**Станичнов Олег Олегович** – аспірант кафедри теорії та історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

**Халайцян Володимир Петрович** – викладач-методист кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва та трудового навчання Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

**Чурпіта Тетяна Миколаївна** – доцент кафедри класичної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат педагогічних наук.

**Янь Чжихао** – аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

## INFORMATION ABOUT AUTHORS

**Alieva Sadagat** – Head of the department of “Culturology” of Azerbaijan State University of Culture and Art, Ph.D. on Culturology, Associate Professor.

**Antonyuk Iryna** – Associate Professor of the department of Music History of Mykola Lysenko Lviv National Musical Academy, Candidate of Art Studies.

**Bilyk Olena** – Competitor of the department of Fine Arts of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University.

**Bondarchuk Victor** – Dean of the Vocal and Conductor Faculties of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Candidate of Art Studies, Associate Professor.

**Churpita Tetiana** – Associate Professor of the Department of Classical Choreography of Kyiv National University of Culture and Arts, Candidate of Pedagogical Sciences.

**Eyvazova Egana** – Associate Professor of the department of “Museology” of the Azerbaijan State University of Culture and Arts, Candidate of Pedagogical Sciences.

**Glibova Tetiana** – Postgraduate Student of the department of Theory and History of Arts of Kharkiv State Academy of Design and Arts.

**Halaytsan Volodymyr** – Teacher-Methodologist of the department of Fine and Decorative Art and Labor Education of Khmelnytsky Humanitarian Pedagogical Academy.

**Kapliyenko-Iliuk Yulia** – Doctoral Student of the department of Theory of Music and Composition of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Candidate of Art Studies, Associate Professor.

**Kocherzhuk Denis** – Postgraduate Student of the department of Musical Art of Kyiv National University of Culture and Arts.

**Kucherenko Stanislav Igorovich** – Postgraduate Student of the department of Music Theory of Kharkiv National I. Kotlyarevsky University of Arts.

**Kvetsko Olga** – Postgraduate Student of the Department of Cultural Studies and Cultural and Art Projects of the National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts, Lecturer of Kalush College of Culture and Arts.

**Lanina Tetiana** – Senior Lecturer of the department of Academic and Variety Vocal of the Borys Grinchenko Kyiv University.

**Levytska Kateryna** – Postgraduate Student of the department of Academic Choral and Instrumental Art of Kyiv National University of Culture and Arts.

**Losyk Galyna** – Head of the Educational-Methodical Laboratory of the Separate Structural Unit of the Technological College of Lviv Polytechnic National University, Candidate of Art Studies.

**Matolich Iryna** – Associate Professor of the department of Design of Ivano-Frankivsk King Danylo Halytsky University of Law, Candidate of Art Studies.

**Melnyk Myroslava** – Associate Professor of the Department of Stage Art of Kyiv National University of Culture and Arts, Candidate of Art Studies.

**Melnyk Oksana** – Associate Professor of the department of Design and Fundamentals of Architecture of Lviv Polytechnic National University, Candidate of Art Studies.

**Metelnytska Darina** – Postgraduate Student of the department of Theory and History of Arts of Kharkiv State Academy of Design and Arts.

**Mishchenko Ivan** – Senior Lecturer of the department of Music Medieval Studies and Ukrainian Studies of the Mykola Lysenko Lviv National Musical Academy.

**Misko Galyna** – Assistant of the department of Musicology and Methods of Music Art of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University.

**Novakovych Myroslava** – Associate Professor of the department of Music Medieval Studies and Ukrainian Studies of Mykola Lysenko Lviv National Musical Academy, Candidate of Art Studies.

**Olach Yulia** – Postgraduate Student of the department of Methods of Musical Education and Conducting of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University.

**Oliylyk Alina** – Postgraduate Student of the department of Musical Ukrainian Studies and Folk and Instrumental art of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University.

**Osadcha Oleksandra** – Postgraduate Student of the department of Theory and History of Arts of Kharkiv State Academy of Design and Arts.

**Pistunova Tetiana** – Associate Professor of the department of Academic Choral and Instrumental Art of Kyiv National University of Culture and Arts.

**Ponomarenko Yuriy** – Postgraduate Student of the department of Culturology of Kyiv National University of Culture and Arts.

**Prokopiak Vira** – Postgraduate Student of the department of Design and Theory of Art of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University.

**Protsiv Lilya** – Associate Professor of the department of Musicology and Methods of Music Art of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Candidate of Pedagogical Sciences.

**Semyanyk Oksana** – Associate Professor of the department of methodology of teaching fine arts and decorative art of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Candidate of Historical Sciences.

**Stanichnov Oleg** – Postgraduate Student of the department of Theory and History of Arts of Kharkiv State Academy of Design and Arts.

**Teresa Mazepa** – Associate Professor of the department of Choral and Opera-Symphonic Conducting of Mykola Lysenko Lviv National Musical Academy, Candidate of Art Studies. Teacher of Faculty of Pedagogy, University of Rzeszow, Doctor of Philosophy.

**Vodiani Bohdan** – Head of the department of Musicology and Methods of Music Art of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Candidate of Art Studies, Associate Professor.

**Yan Zhihao** – Postgraduate Student of the department of Music History of Mykola Lysenko Lviv National Musical Academy.

|   |          |
|---|----------|
| <b>МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....</b>   | <b>5</b> |
| <i>Станіслав Кучеренко.</i> ФЕНОМЕН “ШКОЛА” ЯК СТРУКТУРНО-ІНФОРМАЦІЙНА МОДЕЛЬ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА .....   | 5        |
| <i>Юлія Олач.</i> МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ САМБІРЩИНИ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ .....   | 12       |
| <i>Аліна Олійник.</i> МУЗИЧНА ОСВІТА ЯК КОМПОНЕНТ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ .....  | 19       |
| Тереса Мазепа. ДУХОВНА ТЕМАТИКА В КОНЦЕРТАХ ГАЛИЦЬКОГО МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА У ЛЬВОВІ В 1838–1914 РОКАХ .....  | 28       |
| <i>Мирослава Новакович.</i> ВПЛИВ “ВІДЕНСЬКОЇ” КУЛЬТУРИ НА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ В ГАЛИЧИНІ.....   | 36       |
| <i>Ольга Квецко.</i> ІСТОРИЧНА СПАДКОЄМНІСТЬ У ЗБЕРЕЖЕННІ ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦЮ ЕТНОГРАФІЧНИХ ГРУП ПРИКАРПАТТЯ .....   | 44       |
| <i>Янь Чжисхао.</i> ШЛЯХИ ПРОНИКНЕННЯ ФОРТЕПАННОГО МИСТЕЦТВА У КИТАЙСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР .....  | 51       |
| <i>Віктор Бондарчук.</i> ДІЯЛЬНІСТЬ ДМИТРА ГНАТЮКА У НАЦІОНАЛЬНІЙ МУЗИЧНІЙ АКАДЕМІЇ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО: ПЕДАГОГІЧНИЙ ДОСВІД ЯК РЕЗУЛЬТАТ І УЗАГАЛЬНЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТА РЕЖИСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ..... | 57       |
| <i>Лілія Проців.</i> СОЛОМІЯ КРУШЕЛЬНИЦЬКА І ЖІНОЧИЙ МИСТЕЦЬКИЙ РУХ У ГАЛИЧИНІ НАПРИКІНЦІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....   | 65       |
| <i>Тетяна Пістунова.</i> ГРА НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ АКТОРА.....  | 73       |
| <i>Галина Місько.</i> ХОРОВА КАПЕЛА “ГАЛИЧИНА” ЦЕНТРУ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ – ЛАУРЕАТ ОБЛАСНОГО КОНКУРСУ ІМЕНІ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ .....  | 79       |
| <i>Тетяна Ланіна.</i> РОЗВИТОК ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА В УМОВАХ УНІВЕРСИТЕТСЬКОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ.....  | 85       |
| <i>Денис Кочержук.</i> ВПЛИВ ЕСТЕТИКИ ЗВУКОЗАПISУ НА ФОРМУВАННЯ І СТАНОВЛЕННЯ ТЕХНІКИ СПІВУ ЕСТРАДНИХ ВИКОНАВЦІВ .....  | 91       |
| <i>Катерина Левицька.</i> ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ КАМЕРНОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОЇ КАПЕЛИ “ОРЕЯ” .....   | 98       |

|  |            |
|--|------------|
| <i>Юлія Каплієнко-Люк.</i> МІНІАТЮРА ЯК ПРИНЦИП<br>КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ ЙОСИПА ЕЛЬГІСЕРА .....  | 105        |
| <i>Іван Міщенко.</i> ЛІТУРГІЙНІ ТЕКСТИ ПРАЗНИКА ПРЕОБРАЖЕННЯ<br>У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ВІЗАНТІЙСЬКОГО БОГОСЛУЖІННЯ .....                                 | 111        |
| <i>Богдан Водяний.</i> ВИКОРИСТАННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ<br>ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ В УКРАЇНСЬКОМУ АМАТОРСЬКОМУ<br>ТЕАТРИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ ..... | 118        |
| <i>Ірина Антонюк.</i> МОДЕРНІ ТА ДЖАЗОВІ СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ<br>У ТВОРАХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ З ГОЛОСОМ.....                               | 124        |
| <b>ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО.....</b>   | <b>131</b> |
| <i>Тетяна Чурпіта.</i> БАЛЕТИ МИКОЛИ ТРЕГУБОВА “МІДНИЙ<br>ВЕРШНИК”, “ЮНІСТЬ” 1951 РОКУ НА СЦЕНІ ЛЬВІВСЬКОГО ТЕАТРУ<br>ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ .....            | 131        |
| <i>Віра Прокоп’як.</i> ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО У ГАЛИЧИНІ<br>ПЕРІОДУ НІМЕЦЬКОЇ ОКУПАЦІЇ (1941–1944 РОКИ):<br>ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ .....                    | 142        |
| <i>Мирослава Мельник.</i> СОЛЬНИЙ КОНЦЕРТ – ПОПУЛЯРНА ФОРМА<br>СУЧАСНОЇ ЕСТРАДИ .....  | 153        |
| <i>Юрій Пономаренко.</i> РОЗВИТОК СТЕНДАПУ ЯК НОВІТНЬОЇ ФОРМИ<br>РОЗМОВНОГО ЖАНРУ ТА ЙОГО МІСЦЕ У ВІТЧИЗНЯНІЙ ЕСТРАДІ .....                            | 160        |
| <b>ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА .....</b>   | <b>169</b> |
| <i>Тетяна Глібова.</i> РОЗВИТОК ІГРОВОЇ СКУЛЬПТУРИ: НА ПРИКЛАДАХ<br>РОБІТ ЕГОНА МЬОЛЛЄР-НІЛЬСЕНА, РУСЛАНА СЕРГЄЄВА, ТОМА<br>ОТТЕРНЕССА.....            | 169        |
| <i>Оксана Мельник.</i> МЕХМЕД ФЕМІ АГА: УЧЕНЬ ГЕОРГІЯ НАРБУТА<br>ЗІ СВІТОВИМ ІМ’ЯМ .....   | 181        |
| <i>Дарина Метельницька.</i> ПЕЙЗАЖІ АНАТОЛІЯ ПЕТРИЦЬКОГО<br>1920–1930-Х РОКІВ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МІСЬКИХ МОТИВІВ У<br>ВІТЧИЗНЯНОМУ ЖИВОПИСІ.....     | 187        |
| <i>Оксана Сем’яник.</i> ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНОЇ<br>ЖІНОЧОЇ ВИШИВАНКИ ЗАЛЩИЦЬКОГО ПОДНІСТРОВ’Я<br>(КІНЕЦЬ ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТОЛІТТЯ) .....      | 197        |

## ЗМІСТ

---

|   |     |
|---|-----|
| <i>Ірина Матоліч.</i> МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ПЕРІОДИЧНІ ТА<br>ПРОДОВЖУВАНІ ВИДАННЯ ПІВДЕННОЇ І СХІДНОЇ УКРАЇНИ<br>КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....             | 203 |
| <i>Галина Лосик.</i> МИСТЕЦЬКА СВОЄРІДНІСТЬ АРХІТЕКТУРНОГО<br>ДЕКОРУ ЖИТЛОВИХ СПОРУД ОПІЛЛЯ ТА БОЙКІВСЬКОГО ПІДГІР'Я<br>КІНЦЯ ХІХ–ХХ СТОЛІТТЯ.....          | 209 |
| <i>Олена Білик.</i> КЕРАМІЧНІ ПОЛИВ'ЯНІ ПЛИТКИ В ІНТЕР'ЄРІ<br>ГАЛИЦЬКИХ ЦЕРКОВ ХІІ–ХІІІ СТОЛІТТЯ.....   | 214 |
| <i>Олег Станичнов.</i> ПОРТРЕТНИЙ ОБРАЗ, ЯК ЗГУСТОК ЕМОЦІЙНОГО<br>ТА РАЦІОНАЛЬНОГО В ПІЗНАННІ ЛЮДИНИ.....   | 223 |
| <i>Володимир Халайцян.</i> МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС У СФЕРІ<br>ДОСЛІДЖЕНЬ ПАМ'ЯТОК ПАРКОБУДУВАННЯ<br>ХVІІІ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ..... | 229 |
| <i>Садагат Алієва.</i> З ІСТОРІЇ ПСИХОАНАЛІЗУ ЖІНОК<br>І ЙОГО КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ЗНАЧЕННЯ.....   | 236 |
| <i>Егана Ейвазова.</i> КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ЕКСПЕРТИЗА ПАМ'ЯТОК<br>ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРИ.....  | 242 |
| <i>Олександра Осадча.</i> ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БІБЛІЙНОЇ<br>ТЕМАТИКИ У ТВОРЧОСТІ МИТЦІВ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ<br>1960-Х – 1980-Х РОКІВ.....                 | 248 |

|   |          |
|---|----------|
| <b>MUSICAL ART.....</b>   | <b>5</b> |
| <i>Stanislav Kucherenko.</i> THE PHENOMENON “SCHOOL” AS A STRUCTURAL-<br>INFORMATIONAL MODEL OF MUSICAL ART .....   |          |
| <i>Yulia Olach.</i> ART ACTIVITY OF CHOIR COLLECTIVES OF SAMBIR DISTRICT<br>IN THE PERIOD OF UKRAINE’S INDEPENDENCE.....  | 12       |
| <i>Alina Oliynyk.</i> MUSICAL EDUCATION AS A COMPONENT<br>OF CONTEMPORARY CULTURAL POLICY.....  | 19       |
| <i>Teresa Mazepa.</i> SPIRITUAL THEMES ON CONCERTS<br>OF THE GALICIAN MUSIC SOCIETY IN LVIV DURING 1838–1914 YEARS .....  | 28       |
| <i>Myroslava Novakovych.</i> INFLUENCE OF VIENNESE CULTURE ON THE<br>DEVELOPMENT OF THE UKRAINIAN MUSICAL THEATER IN GALICIA .....  | 36       |
| <i>Olga Kvetsko.</i> HISTORICAL INHERITANCE IN THE PRESERVATION OF FOLKLORE<br>DANCE OF THE ETHNOGRAPHIC GROUPS OF THE PREKARPATHIAN REGION .....   | 44       |
| <i>Yan Zhihao.</i> THE WAYS OF PENETRATION OF FORTEPIANO ART<br>IN CHINESE CULTURAL SPACE .....   | 51       |
| <i>Victor Bondarchuk.</i> ACTIVITIES OF DMYTRO GNATYUK IN THE TCHAIKOVSKY<br>NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE: PEDAGOGICAL EXPERIENCE AS A<br>CONSEQUENCE AND GENERALIZATION OF PERFORMING AND DIRECTING<br>ACTIVITY ..... | 57       |
| <i>Lilya Protsiv.</i> SOLOMIA KRUSHELNYTSKA AND WOMEN’S ARTISTIC<br>MOVEMENT IN GALICIA IN THE LATE NINETEENTH AND EARLY TWENTIETH<br>CENTURIES .....   | 65       |
| <i>Tetiana Pistunova.</i> PLAYING ON MUSICAL INSTRUMENT<br>IN THE PROFESSIONAL ACTIVITY OF THE ACTOR .....  | 73       |
| <i>Galyna Misko.</i> CHOIR “HALYCHYNA” A CENTER OF FOLK ART OF THE TERNOPIL<br>REGION – LAUREATE OF THE REGIONAL COMPETITION<br>THE NAME SOLOMIA KRUSHELNYTSKA.....   | 79       |
| <i>Tetiana Lanina.</i> DEVELOPMENT OF VOCAL ENSEMBLE PERFORMANCE<br>IN THE CONDITIONS OF UNIVERSITY EDUCATION IN UKRAINE .....  | 85       |
| <i>Denis Kocherzhuk.</i> INFLUENCE AESTHETICS OF AUDIO RECORDING<br>IS ON FORMING AND BECOMING TECHNIQUE OF SONG OF POP SINGING.....  | 91       |
| <i>Kateryna Levytska.</i> THE BASIC PRINCIPLES OF CHAMBER CHOIR EXECUTION<br>ON THE EXAMPLE OF THE CHOIR CHAPEL “OREYA”.....  | 98       |

## CONTENTS

---

|   |            |
|---|------------|
| <i>Yulia Kapliyenko-Iliuk</i> . MINIATURE AS THE PRINCIPLE OF THE COMPOSITIONAL THINKING OF JOSEPH ELGISER.....   | 105        |
| <i>Ivan Mishchenko</i> . LITURGICAL TEXTS OF THE FEAST OF THE TRANSFIGURATION IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT OF BYZANTINE RITE .....   | 111        |
| <i>Bohdan Vodiany</i> . USE OF TRADITIONAL INSTRUMENTAL MUSIC IN THE UKRAINIAN AMATEUR THEATER IN THE END OF THE XIX – THE BEGINNING OF THE XX CENTURY .....                    | 118        |
| <i>Iryna Antonyuk</i> . THE MODERNIST AND JAZZ STYLE TENDENCIES IN THE WORKS FOR THE VOICE OF MODERN COMPOSERS.....   | 124        |
| <b>THEATRICAL ART.....</b>  | <b>131</b> |
| <i>Tetiana Churpita</i> . MYKOLA TREHUBOV’S BALLETS “THE BRONZE HORSEMAN”, “YUNIST” (1951) ON THE STAGE OF THE LVIV OPERA AND BALLET THEATRE .....                              | 131        |
| <i>Vira Prokopiak</i> . THEATRICAL ART IN GALICIA DURING THE PERIOD OF GERMAN OCCUPATION (1941–1944 YEARS): REFERENCE SOURCES.....  | 142        |
| <i>Myroslava Melnyk</i> . SOLO CONCERT IS A POPULAR FORM OF MODERN STAGE MUSIC .....  | 153        |
| <i>Yuriy Ponomarenko</i> . DEVELOPMENT OF STAND-UP AS A NEWEST FORM OF CONVERSATIONAL GENRE AND ITS PLACE OF THE NATIONAL VARIETY ART .....                                     | 160        |
| <b>VISUAL ARTS .....</b>  | <b>169</b> |
| <i>Tetiana Glebova</i> . THE DEVELOPMENT OF THE PLAYGROUND SCULPTURE: THE EXAMPLE OF WORKS EGON MÖLLER-NIELSEN, RUSLAN SERGEEV, TOM OTTERNESS .....                             | 169        |
| <i>Oksana Melnyk</i> . DR. MEHEMED FEHMY AGHA: A STUDENT OF GEORGIY NARBOUT WITH A WORLD-WIDE KNOWN NAME.....   | 181        |
| <i>Darina Metelnytska</i> . ANATOL PETRYTSKY’S LANDSCAPES OF 1920–1930’S IN THE CONTEX OF DEVELOPMENT OF URBAN MOTIFS IN NATIONAL PAINTING .....                                | 187        |
| <i>Oksana Semyanyk</i> . ARTIFICIAL FEATURES OF THE TRADITIONAL WOMEN’S RADIATION OF THE ZALISHCHYKY PODNISTROVIA (THE END OF THE XIX – THE BEGINNING OF THE XXTH CENTURY)..... | 197        |



## CONTENTS

---

|  |     |
|--|-----|
| <i>Iryna Matolich</i> . PERIODIC AND EXISTING PERIODIC ARTICLES<br>OF ART STUDIES OF THE SOUTH AND EASTERN UKRAINE<br>IN THE END OF XX – THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY .....      | 203 |
| <i>Galina Losyk</i> . THE ARTISTIC ORIGINALITY OF THE ARCHITECTURAL<br>DWELLING DECOR OF OPILLIA AND BOYKIV PIDHIRYA<br>OF THE END OF THE XIX – XX CENTURIES .....                   | 209 |
| <i>Olena Bilyk</i> . CERAMIC PANES IN THE INTERIOR OF GALICIAN CHURCHES<br>OF XII–XIII CENTURY.....  | 214 |
| <i>Oleg Stanychnov</i> . PORTRAIT IMAGE, AS A MASS OF EMOTIONAL AND RATIONAL<br>IN HUMAN KNOWLEDGE .....   | 223 |
| <i>Volodymyr Halaytsan</i> . METHODOLOGICAL DISCOURSE IN THE FIELD OF STUDIES<br>OF THE PARKING PLANES OF THE XVIII – BEGINNING OF THE XX CENTURIES:<br>THE ART STUDIES ASPECTS..... | 229 |
| <i>Sadagat Alieva</i> . FROM THE HISTORY OF PSYCHOANALYSIS OF WOMEN<br>AND ITS CULTUROLOGICAL SIGNIFICANCE .....   | 236 |
| <i>Egana Eyvazova</i> . CULTUROLOGICAL EXPERTISE OF MONUMENTS<br>OF HISTORY AND CULTURE .....  | 242 |
| <i>Oleksandra Osadcha</i> . PECULIARITIES OF THE INTERPRETATION<br>OF THE BIBILICAL THEMATICS IN ART OF WESTERN UKRAINE<br>OF THE 1960–1980 YEARS .....                              | 248 |

**ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ У ЗБІРНИК**  
**“Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету**  
**імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство”**

Згідно вимог Міністерства освіти і науки України наукові статті повинні мати такі необхідні елементи:

- **Актуальність проблеми у загальному вигляді**
- **Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв’язання даної проблеми і на які спирається автор;**
- **Формулювання мети статті;**
- **Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;**
- **Висновки з даного дослідження;**
- **Список використаних джерел та літератури;**
- **References (література латиницею).**

**Вимоги до електронного варіанту**

Для оригінал-макета використовується формат А4 з такими полями:

Верхнє та нижнє поля – 2 см, ліве поле – 3 см, праве поле – 1,5 см.

Шрифт набору – Times New Roman.

Розмір шрифту – 14.

Міжрядковий інтервал – 1,5

**Розташування структурних елементів статті:**

- 1) УДК;
- 2) прізвище, ім’я, по-батькові автора (авторів), вчений ступінь, вчене звання, посада і місце роботи (українською та англійською мовами);
- 3) назва статті та анотація українською, російською, англійською мовами (400–500 знаків українська та російська анотації, англійська анотація – не менше 3000 знаків) **У назвах статті скорочення не допускаються!!!**;
- 4) ключові слова українською, російською, англійською мовами;
- 5) текст статті;
- 6) список використаних джерел та літератури оформлюється згідно з вимогами (Форма 23, Бюлетень ВАК України, 2009 р. № 5). Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку;
- 7) References (література латиницею) необхідно наводити повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає.
- 8) До статті додаються відомості про автора: прізвище, ім’я, по-батькові, вчений ступінь, вчене звання, посада і місце роботи, контактний телефон, електронна пошта (e-mail).

– посилання у тексті позначаються у квадратних дужках, наприклад [1, с. 16], [3, арк. 10; 4, с. 70];

– лапки подаються в зазначеному вигляді “ ”.

Рукописи, що не відповідають вказаним вимогам, не приймаються до публікації.

**Довідки за телефоном:** 098 26 54 382; 097 359 18 62 – Смоляк Олег Степанович

**Адреса електронної пошти:** smolyak.te@gmail.com

Збірник наукових праць

**НАУКОВІ ЗАПИСКИ**  
**Тернопільського національного**  
**педагогічного університету**  
**імені Володимира Гнатюка**

**Серія: Мистецтвознавство**

**2' 2017**

**Випуск 37**

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 22.11.2017 р. Підписано до друку 26.12.2017 р. Формат 60x84 1/8.  
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 31,16. Обліково-видавничих аркушів 24,85.  
Замовлення № 72. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТНПУ.  
46027, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2.  
*Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97*

